MARIA PAULA VIGNOLA ZURAWSKI

**Tramas e dramas no Teatro para Bebês:
entre significações e sentidos**

São Paulo
2018

MARIA PAULA VIGNOLA ZURAWSKI

**Tramas e dramas no Teatro para Bebês:
entre significações e sentidos**

Versão Corrigida

Tese apresentada à Faculdade de Educação da
Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Doutor em Educação.

Área de concentração: Sociologia da Educação.

Orientadora: Prof^a. Dra. Teresa Cristina Rebolho
Rego de Moraes.

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

-
372.8
Z96t	Zurawski, Maria Paula Vignola Tramas e dramas no teatro para bebês: entre significações e sentidos / Maria Paula Vignola Zurawski; orientação Teresa Cristina Rebolho Rego de Moraes. São Paulo: s.n., 2018. 336 f. ils.; anexos; apêndice Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Educação. Área de Concentração: Sociologia da Educação) - - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. Versão corrigida 1. Teatro 2. Bebês 3. Infância 4. Vigotski, Lev Semionovitch (1896-1934) I. Moraes, Teresa Cristina Rebolho Rego de, orient.
-

Elaborado por Nicolly Leite – CRB-8/8204

ZURAWSKI, M. P. V. **Tramas e dramas no Teatro para Bebês:** entre significações e sentidos: 2018. 336 f., Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Aprovado em: ____ / ____ / ____.

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Teresa Cristina Rebolho Rego de Moraes, por receber e compreender uma orientanda dividida entre dois mundos.

À Prof^a. Ana Luiza Smolka e ao Prof. Flávio Desgranges, pela generosidade e pelas sugestões tão importantes no momento da qualificação deste trabalho.

Ao Marcelo, pela leitura atenta, pela crítica pertinente e pelo apoio nos momentos críticos.

Ao Ivan e ao André, pelo bom humor e por sempre acreditarem em mim.

À Zilma, pela amizade, pela confiança e pelo estímulo sempre amoroso.

À Marisa Vasconcelos Ferreira, pela lucidez e pelo apoio na reta final, sem os quais tudo teria sido muito mais difícil.

À Andréa Luize, por cuidar de mim e por me oferecer saídas e soluções.

À Damaris, pelas conversas, pelas trocas e pelos hinos.

À Silvana Augusto, pela solidariedade e pelo carinho.

À Sandra Vargas, Elenira Peixoto, Aline Volpi, Ana Paula Castro, Carlos Laredo, Luiz André Cherubini, e Mário de Ballentti, Marcelo Peroni e Vladimir Carvalho pelos espetáculos, por sempre me receberem e por responderem pacientemente minhas tantas questões.

RESUMO

ZURAWSKI, M. P. V. **Tramas e dramas no teatro para bebês: entre significações e sentidos**. 2018. 336 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

A presente tese investiga a pertinência e a relevância cultural de um teatro voltado especialmente para bebês. Para tanto, foi realizado um estudo de inspiração etnográfica, que consistiu principalmente da participação da pesquisadora como público em espetáculos teatrais voltados especialmente para essa faixa etária, na cidade de São Paulo. Desta forma, o teatro para bebês consistiria uma “unidade” mínima bastante especial e oportuna para a observação de fenômenos culturais, nos quais há construções conjuntas de significados, envolvendo adultos e crianças. Foram assistidos doze espetáculos de teatro para bebês, dos quais cinco foram analisados mais detalhadamente. Observou-se a dinâmica de interações que se estabelecia a partir das proposições cênicas das/dos artistas e da montagem, bem como da recepção e da participação da plateia, composta de adultos e crianças, especialmente as bem pequenas, até dois anos. Também foram realizadas entrevistas com os artistas criadores dos espetáculos. Para as análises, foram utilizados principalmente quatro referenciais teóricos: a tese de Vigotski (1995) de que as funções superiores são a cultura internalizada, atualizada no estudo proposto por Pino (2005) no que diz respeito à ideia de *humano*; o referencial teórico da Rede de Significações (*RedSig*); a ideia de dieta cultural proposta por Del Río e Álvarez (2007); e a Estética da Recepção, a partir das ideias de Robert Jauss (1979) e Wolfgang Iser (1996). Constatou-se que há semelhanças entre o teatro para bebês e a escola de educação infantil quanto à dinâmica do triângulo relacional que se estabelece entre mães/pais, professores, e bebês, na escola; e mães/pais, professores e bebês, no teatro. Como na escola, mas de forma “concentrada”, o teatro para bebês oferece oportunidade de construção de significados conjuntos, da descoberta do outro, de disputa de atenção e de crescimento envolvendo adultos e crianças. Concluiu-se que é pertinente que se crie e apresente espetáculos teatrais especialmente para a primeira infância (bebês) e que a oferta desse tipo de produção, já considerável em São Paulo, tende a aumentar e se diversificar nos próximos anos.

Palavras-chave: dieta cultural, teatro para bebês, teatro para a primeira infância, teatro pós-dramático, rede de significações, Vigotski.

ABSTRACT

ZURAWSKI, M. P. V. **Threads and dramas in theatre for babies: between meanings and senses**. 2018. 336 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

This thesis investigates the pertinence and cultural relevance of theatrical production targeting babies. To that end, a study of ethnographical inspiration was conducted, consisting primarily of participation by the researcher as a member of the audience in dramatic productions aimed at this age range, in the city of São Paulo. In this way, theatre for babies would constitute a minimal “unity”, quite special and inviting for the observation of cultural phenomena, in which children and adults take part as a group in the construction of meanings. Twelve productions were watched, five of which were chosen for a more in-depth analysis. We observed the interaction dynamics established by the dramatic propositions of the artists and the production itself, as well as reception and participation by the audience, composed by adults and children, especially the very young, up to two years of age. Interviews were also conducted with the creators of the productions. For the analyses, four theoretical cornerstones were mainly used: the thesis by Vigotski (1995) that the superior functions are internalized culture, updated in the study proposed by Pino (2005) with respect to the idea of *human*; the theoretical reference of the network of meanings; the idea of cultural diet proposed by Del Río and Álvarez (2007); and the Aesthetics of Reception, from the ideas of Robert Jauss (1979) and Wolfgang Iser (1996). We found that there are resemblances between the theatre for babies and the institution of Early Childhood Education regarding the relational triangle established by parents, teachers and babies, at school; and parents, teachers and babies, at the theatre. As in school, albeit in a ‘concentrated’ manner, theatre for babies offers opportunities for the constructing of joint meanings, the discovery of the Other, the dispute for attention and growth involving adults and children. We concluded that creating and presenting dramatic productions made specially for children in their early infancies (babies) is a pertinent practice, and that the supply of this type of production, already sizeable in São Paulo, is predicted to increase and to diversify in the next few years.

Keywords: cultural diet, theatre for babies, theatre for early years, post-dramatic theatre, network of meanings, Vigotski.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>Print screen</i> do site da Secretaria Municipal de Cultura, mostrando as opções de atividades de Leitura e Literatura para bebês nas Bibliotecas do município.....	32
Figura 2 - Espaço cênico sobre o palco – Espetáculo <i>O que eu sonhei?</i>	61
Figura 3 - Trocador na plateia - Espetáculo <i>O que eu sonhei?</i>	62
Figura 4 - Final do espetáculo <i>O que eu sonhei?</i> - público no espaço de cena.	63
Figura 5 - Final do espetáculo <i>O que eu sonhei?</i> - atrizes recebem pais e crianças no espaço de cena e se deixam fotografar com eles	64
Figura 6 - Palco do CEU São Mateus com o cenário e a pequena plateia de <i>Bailarina</i> , antes da entrada dos bebês	67
Figura 7 - Palco do CEU São Mateus com o cenário e a pequena plateia de <i>Bailarina</i> , antes da entrada dos bebês.....	67
Figura 8 - A atriz Sandra Vargas, posicionada no cenário de <i>Bailarina</i> , antes da entrada dos bebês e antes do início do espetáculo	68
Figura 9 - As crianças são trazidas e ajudadas a se acomodar pelas professoras	69
Figura 10 - As crianças são trazidas e ajudadas a se acomodar pelas professoras	69
Figura 11 - Crianças sendo trazidas para ocupar a plateia, sobre o palco, em <i>Bailarina</i>	70
Figura 12 - Crianças se acomodando sobre o palco, em <i>Bailarina</i>	70
Figura 13 - A atriz Sandra Vargas mostra a caixa para a plateia de bebês.....	71
Figura 14 - Sandra abre a caixinha de música	72
Figura 15 - Famílias aguardando o início do espetáculo <i>Cuco</i> no espaço externo no SESC Pompeia	76
Figura 16 - Bebês explorando o espaço externo do SESC Pompeia, antes do início do espetáculo <i>Cuco</i>	76
Figura 17 - Placa de orientação para o uso do Espaço de Brincar, no SESC Pompeia	77
Figura 18 - Famílias no Espaço de Brincar do SESC Pompeia.....	77
Figura 19 - Famílias no Espaço de Brincar do SESC Pompeia.....	78
Figura 20 - Famílias esperando o início do espetáculo <i>Cuco</i> , no saguão do teatro.....	78
Figura 21 - Carrinhos estacionados no saguão do teatro do SESC Pompeia, antes do início do espetáculo <i>Cuco</i>	79
Figura 22 - Plateia do espetáculo <i>Cuco</i> no teatro SESC Pompeia.....	79

Figura 23 - Mário de Ballentti, diretor do espetáculo <i>Cuco</i> , prepara-se para subir ao palco antes do espetáculo. Sobre o palco pode-se ver as pequenas almofadas pretas onde o público vai se acomodar	80
Figura 24 -Teatro do SESC Pompeia com as duas plateias visíveis.	81
Figura 25 - Mário de Ballentti se dirige à plateia, antes do início do espetáculo, para as recomendações	82
Figura 26 - Adultos e bebês começam a ocupar o palco no espetáculo <i>Cuco</i>	84
Figura 27 - Bebês entram no espaço cênico antes do início do espetáculo <i>Cuco</i>	84
Figura 28 - Com as atrizes já no palco, mães tiram os bebês que entraram no espaço cênico antes do início do espetáculo <i>Cuco</i>	85
Figura 29 - Atrizes em cena em <i>Cuco</i>	86
Figura 30 - Atrizes e público agitam o tecido sob a luz azul.....	89
Figura 31 - Atrizes e público agitam o tecido sob a luz azul.....	89
Figura 32 - Atrizes em cena, movimentando-se em <i>Cuco</i>	90
Figura 33 - Atrizes em cena, em <i>Cuco</i>	91
Figura 34 - Atrizes recolhem o tecido, em <i>Cuco</i>	91
Figura 35 - Atriz se movimentando em cena, em <i>Cuco</i>	92
Figura 36 - Atrizes se movimentando, em <i>Cuco</i>	93
Figura 37 - Atrizes em cena, em <i>Cuco</i>	93
Figura 38 - Atrizes em cena em <i>Cuco</i>	94
Figura 39 - Plateia acompanhando o espetáculo, em <i>Cuco</i>	95
Figura 40 - Atrizes em cena com os “tubos”, em <i>Cuco</i>	96
Figura 41 - Atrizes interagindo com os "tubos", em <i>Cuco</i>	97
Figura 42 - Atrizes compõem o "trem", em <i>Cuco</i>	98
Figura 43 - Crianças entram no espaço cênico, ao final de <i>Cuco</i>	99
Figura 44 - Crianças interagindo no espaço cênico, ao final de <i>Cuco</i>	99
Figura 45 - Crianças e adultos interagindo ao final de <i>Cuco</i>	100
Figura 46 - Crianças e adultos interagindo ao final de <i>Cuco</i>	100
Figura 47 - Crianças e adultos interagindo ao final de <i>Cuco</i>	101
Figura 48 - Calçados e bolsas em torno do palco, em <i>Cuco</i>	101
Figura 49 - Público começa a deixar o palco, em <i>Cuco</i>	102
Figura 50 – Bebês e famílias esperam na Praça de Alimentação do Shopping Pátio Higienópolis pela abertura do Teatro Folha, onde <i>Scaratuja</i> será apresentado..	104

Figura 51 - Bebês e famílias esperam na Praça de Alimentação do Shopping Pátio Higienópolis pela abertura do Teatro Folha, onde <i>Scaratuja</i> será apresentado	104
Figura 52 - Menina "segurada" pela roupa	107
Figura 53 - Menina "segurada" pela roupa	108
Figura 54 - O olhar do público, em <i>Scaratuja</i>	110
Figura 55 – O olhar do público, em <i>Scaratuja</i>	111
Figura 56 – O olhar do público, em <i>Scaratuja</i>	111
Figura 57 - O olhar do público, em <i>Scaratuja</i>	115
Figura 58 - Espaço de espera do Espaço Sobrevento, antes do início do espetáculo <i>A Gruta da Garganta</i>	119
Figura 59 - Bebês e famílias no espaço de recepção no saguão do Espaço Sobrevento	119
Figura 60 - Atrizes de <i>A Gruta da Garganta</i> cantam e interagem com o público enquanto este entra na sala de espetáculo	122
Figura 61 - Atrizes e público de <i>A Gruta da Garganta</i> cantam e batem palmas enquanto entram na sala de espetáculo	122
Figura 62 - Plateia de <i>A Gruta da Garganta</i> , organizada com bancos, no Espaço Sobrevento	123
Figura 63 - Canos de tubulação interligados em torno dos quais se enrolam tecidos na parte superior do cenário de <i>A Gruta da Garganta</i>	124
Figura 64 – Clarice, em pé, fala atrás de Aída, sentada, que reproduz sons característicos dos bebês	125
Figura 65 - Projeções sobre o cenário e os corpos das atrizes em <i>A Gruta da Garganta</i>	128
Figura 66 - Clarice cobre Aída com o tecido de um dos painéis	131
Figura 67 - Atrizes e a caixa iluminada	132
Figura 68 - A mãe e o bebê adentram o labirinto, guiados por uma das atrizes.....	134
Figura 69 - Final do espetáculo <i>A Gruta da Garganta</i>	136
Figura 70 - Mães, pais e crianças adentram o labirinto	136
Figura 71 - Mães, pais e crianças adentram o labirinto	137
Figura 72 – Labirinto de Mogor, Galicia, Espanha.....	224
Figura 73 – Labirinto da catedral de Chartres.....	224

Figura 74 - Convite com a programação do Seminário *Cuidado que educa, educação que cuida*, da Diretoria Regional de Educação (DRE) São Mateus, realizado em 29 de agosto de 2017, com a apresentação do espetáculo *Bailarina*, do Grupo Sobrevento315

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 TEATRO INFANTIL E TEATRO PARA BEBÊS	21
1.1 Breve panorama do teatro infantil	21
1.2 Teatro para Bebês	25
1.2.1 Origens e expoentes do Teatro para Bebês no mundo.....	25
1.2.2 Um olhar para o bebê no Brasil contemporâneo	31
1.2.3 Teatro para bebês no Brasil	35
1.2.4 O teatro para bebês como teatro pós-dramático	38
2 REFERENCIAIS TEÓRICOS E METODOLOGIA	45
2.1 Referenciais Teóricos	45
2.1.1 Marcas do humano: o teatro para bebês a partir das contribuições da psicologia histórico-cultural.....	45
2.1.2 A perspectiva da Rede de Significações (<i>RedSig</i>).....	47
2.1.3 Estética da Recepção	50
2.1.4 Marcos culturais e dieta cultural.....	51
2.2 Metodologia.....	55
3 ESPETÁCULOS E DEPOIMENTOS	59
3.1 <i>O que eu sonhei?</i> – Cia Zin – São Paulo, SP.....	59
3.2 <i>Bailarina</i> – Grupo Sobrevento – SP.....	65
3.3 <i>Cuco</i> – A Caixa do Elefante – Porto Alegre – RS.....	74
3.4 <i>Scaratuja</i> – Cia. Catarsis – SP.....	102
3.5 <i>A Gruta da Garganta</i> – Cia. <i>La casa Incierta</i> – Madrid/Brasília.....	117
4 ANÁLISE DOS ESPETÁCULOS.....	139
4.1 Mães, pais e acompanhantes.....	140
4.2 Os artistas	158
4.3 O bebê.....	167
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	183

REFERÊNCIAS	189
APÊNDICES	199
APÊNDICE A - Conversa com Luiz André Cherubini e Sandra Vargas, do Grupo Sobrevento.....	199
APÊNDICE B - Transcrição da primeira e da segunda das três noites em que foi ministrada a oficina “Brincando com o Invisível” pelo diretor espanhol Carlos Laredo, oferecida pelo Grupo Sobrevento, em agosto de 2015, no Espaço Sobrevento, no Brás, em São Paulo	216
APÊNDICE C - Entrevista de Clarice Cardell a João Paulo Biage no Canal Universitário de Brasília (UnBTV), em 30/6/2016.....	241
APÊNDICE D - Textos de abertura dos programas da quarta, quinta e sexta edições do Festival Internacional Primeiro Olhar de teatro para bebês em São Paulo (2015, 2016 e 2017).....	248
APÊNDICE E - Entrevista com Elenira Peixoto, da Cia. Zin.....	251
APÊNDICE F - Entrevista com Aline Volpi, Ana Paula Castro e Vladimir Carvalho, da Catarsis Produções	267
APÊNDICE G - Falas de recepção e preparação do público dos espetáculos do Grupo Sobrevento.....	277
APÊNDICE H –Fala pós-espetáculo <i>Bailarina</i>, por Sandra Vargas, no teatro do CEU São Mateus	285
APÊNDICE I – Conversa pós-espetáculo com Mario de Ballentti, diretor do <i>Cuco</i>, sobre o espetáculo	289
APÊNDICE J – Entrevista complementar com Sandra Vargas e Luiz André Cherubini, do Grupo Sobrevento.	307
ANEXOS	315
ANEXO 1 - Convite com a programação do Seminário <i>Cuidado que educa, educação que cuida</i>, da Diretoria Regional de Educação (DRE) São Mateus.	315
ANEXOS 2 - Termos de consentimento livre e esclarecido, assinados pelos entrevistados	317

INTRODUÇÃO

Foco na ação. Sons de “meeeee” (cabritinho). Os pais conversam com os bebês, apontam, tentam construir significados, nomeando as coisas, explicando fatos. A falta de linguagem parece incomodar alguns pais e crianças maiores. Uma criança de aparentemente três anos começa a se movimentar e sua acompanhante, que a observa, comenta com outro adulto: “ela já começou a ficar desesperada.”. Um menininho de aproximadamente 1 ano e 6 meses observa as cenas, muito atento, e, em todas as vezes que se emociona (que não são poucas), procura a mãe com o olhar, dizendo “Mamãe!” em entonações diferentes. Somente uma vez, surpreendentemente, ele busca o pai, que está afastado, e diz: “Papai!”. Uma das atrizes reproduz o barulho de um avião, fazendo “brrr”, e uma criança a imita imediatamente. As cenas são como transcrições literais da realidade, quase sem representação. A ausência de história parece incomodar alguns pais. Algumas mães também começam a usar o corpo para se comunicar, ou para reiterar a movimentação das crianças.

A cena acima, do espetáculo *O que eu sonhei?*, da Cia. Zin, de São Paulo, foi a que primeiramente despertou minha atenção para o teatro para bebês como um acontecimento interessante e perturbador. Em primeiro lugar, pelo ineditismo daquele encontro, em que o peso da presença da plateia era igual ou maior que o das atrizes, no palco; em segundo lugar, pela incerteza de que aquela situação pudesse ser chamada realmente de *teatro*, já que não se reconhecia elementos, tais como uma situação dramática, uma história ou diálogos; e, finalmente, pela própria natureza da participação dos bebês como plateia: ruidosa e muito ativa, perto de, a qualquer momento, interferir no desenvolvimento da cena e na performatividade das atrizes. Por tudo isso, um teatro para esta faixa etária, tão tenra, seria justificado?

Mas há cerca de cinco anos, quando esta pesquisa teve início, não era meu objetivo investigar profundamente o teatro para bebês. Em princípio, sobre esta forma teatral controvertida talvez valesse apenas um comentário ou capítulo dentro de uma pesquisa cujo objetivo inicial era investigar a relação entre o teatro e o desenvolvimento da imaginação infantil, tema pertinente para uma pesquisa desenvolvida na Faculdade de Educação. Porém, justamente à medida que se avançava nos estudos sobre esta relação, o teatro para bebês surgiu cada vez mais como uma situação a ser investigada. A participação inaugural de crianças bem pequenas na experiência estética do teatro e o sentido daquela experiência – em que o triângulo relacional artistas-mães/pais-bebês apresentava características singulares –

abriram um campo de possibilidades para a validação do teatro para bebês, que poderia ser discutido a partir de operadores analíticos da cena contemporânea. Para isso contribuíam a identificação da cena para bebês com um evento *real*, já que os bebês não necessariamente distinguiriam aquilo que estariam vivenciando como uma representação. Além disso, um teatro para bebês também parecia trazer em si uma ruptura inevitável com a tradicional relação palco-plateia, provocando uma ampliação da concepção de teatro e sua aproximação com formas teatrais pós-dramáticas.

Mas para explicar a importância do teatro em minha vida e o porquê dele ter sido confirmado como tema desta tese, é importante contar um pouco da minha trajetória pessoal e profissional, bem como de pesquisadora.

Desde menina, o teatro esteve presente em minha vida. Devo isto a meus pais e ao fato deles gostarem de música e de teatro. Penso que minha relação com o teatro seja marcada pela afetividade, pois foi pela palavra de minha mãe, pela forma como ela se referia a esta arte e pelo entusiasmo que sua voz adquiria ao comentar sobre ela que o teatro ganhou o sentido que possui hoje para mim. Quando pequena, podia ouvir minha mãe falar da interpretação de atores ou de cantores, sobre quem sempre tinha uma opinião. Seu interesse me interessava, e tornei meu o que era dela. Ela podia dizer, por exemplo, numa conversa com alguma amiga ou parente: “o Sérgio Cardoso é um ator muito bom, sua expressão é impressionante”. Isso me fazia pensar, prestar atenção e tentar entender o que ela estava querendo dizer.

Minha mãe também me levava muito ao teatro para crianças, especialmente ao Teatro Nydia Lícia, em São Paulo. Nydia Lícia, grande e saudosa atriz brasileira, dirigiu por muitos anos um grupo de teatro infantil, com produções quase sempre musicais. Assim a música e o teatro se complementavam diante dos meus olhos. Certa vez, ao assistir a uma versão “moderninha” de Chapeuzinho Vermelho, fiz exatamente como as crianças que observei nos tantos espetáculos aos quais assisti para o desenvolvimento desta tese: também “escapei” da plateia e invadi o palco, argumentando com o ator que não era assim que eu conhecia aquela história. Uma atitude pós-dramática! Tive sorte: o ator me incorporou à cena, pois devia ser bom improvisador; e me “devolveu” à plateia um pouco depois, retomando o fio da meada. Cedo compreendi o fascínio de poder estar em diferentes lugares e mundos criados por atores no palco! E, em minhas brincadeiras, sempre estava presente o “brincar de teatro”.

Quando terminei o Ensino Médio, me lembro exatamente de um momento crucial, que definitivamente selou meu compromisso com o teatro. Eu estava cogitando cursar Agronomia, não sei bem por quê. Com a caneta na mão, preenchendo a ficha para o vestibular da Fuvest, cheguei a escrever a letra “A” no campo “carreira”. Mas a letra seguinte foi um “R”, a

seguinte “T”, a próxima “E”, e por fim o “S”. Na sequência, a palavra “cênicas”. Artes Cênicas.

Em 1987, me formei em Interpretação Teatral na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), mas já atuando no teatro desde os 18 anos. A primeira produção teatral profissional da qual participei foi justamente um espetáculo infantil, *A história dos objetos falantes*, que valeu ao grupo teatral que eu integrava, o Zambelê, o prêmio APCA de Revelação de 1982.

Mas há um outro lado. Ocorre que, ao mesmo tempo, sempre estive ligada à Educação, especialmente à educação de crianças pequenas. Ainda adolescente, no início dos anos 1980, meu primeiro trabalho remunerado foi como professora de musicalização numa pequena pré-escola particular. Assim iniciei minha trajetória como educadora infantil, tornando-me, mais tarde, professora de classes de crianças de 2 a 5 anos. Já aluna do 1º ano do curso de Teatro na ECA, iniciei minha formação de professora no curso de Magistério Pós-Ensino Médio, mas o envolvimento com o teatro, os primeiros e intensos estudos, exercícios e pesquisas propostos pelo curso da ECA e a participação nas primeiras montagens de peças teatrais não deixaram que eu o completasse: naquele momento, o chamado do teatro foi mais alto.

Em meu percurso como atriz, trabalhei intensamente de 1984 a 1987, quando me casei e me afastei temporariamente do teatro. Esse afastamento e o nascimento dos meus filhos, em 1987 e 1989, foi determinante para o fortalecimento do meu envolvimento com a educação de crianças e a confirmação do meu trabalho como atriz no teatro infantil: em 1992, fundei com meu companheiro de vida, Marcelo Zurawski, o Grupo Furunfunfum de teatro, que desde então realizou mais de vinte espetáculos para crianças, e tem se apresentado por todo o Brasil e no exterior.

Em minha trajetória profissional sempre houve, portanto, esta dupla afiliação, dois mundos diferentes que aprendi a habitar, dois caminhos diferentes (que frequentemente se cruzaram) e pelos quais aprendi a transitar. Ao mesmo tempo em que o Furunfunfum seguia sua carreira, tornando-se um dos grupos que marcaram o intenso movimento de qualificação do teatro infantil na década de 1990 em São Paulo, eu continuava ligada à educação de crianças. Fui professora em várias escolas e, em 1994, saí de sala de aula para atuar como formadora de educadores/as de creches, iniciando o meu contato com a educação pública em instituições de redes públicas ou conveniadas, especialmente em São Paulo. Hoje também atuo como professora universitária, formando futuras professoras e professores nos cursos de Pedagogia e de Especialização em Educação Infantil. E continuo com o Furunfunfum, realizando espetáculos para crianças de todas as faixas etárias.

O interesse pelas práticas de educação infantil me levou ao mestrado, que defendi em 2009, no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da USP, com a dissertação “Escrever sobre a própria prática: desafios na formação do professor da primeira infância”, sob a orientação da Prof^a. Zilma Oliveira. Nela foram analisados os registros escritos produzidos por quatro professoras que atuavam com crianças de 2 a 3 anos em um Centro de Educação Infantil (CEI) da rede municipal de educação da cidade de São Paulo e que participaram de um processo de formação continuada realizado por uma organização não-governamental ao longo de dois anos.

Quando, quatro anos depois, ingressei no doutorado na Faculdade de Educação, a Prof^a. Teresa Rego, minha orientadora, reconheceu com sensibilidade a minha dupla afiliação, que nem sempre é vivida de forma tranquila. Com sua anuência, o meu percurso como doutoranda incluiu disciplinas cursadas não apenas na Faculdade de Educação, mas também na ECA, no departamento de Artes Cênicas, onde me graduei. Nesse sentido, o doutorado trouxe a oportunidade de que meus dois caminhos novamente se cruzassem, mas desta vez de forma mais harmônica e integrada. Os *Seminários Vigotskianos*, disciplina ministrada pela Prof^a. Teresa Rego em 2014, possibilitaram minha aproximação de temas como a constituição cultural da consciência, a ideia de dieta cultural, e, especialmente, da ideia de L. S. Vigotski, apresentada em muitas de suas obras, de que a imaginação é uma função psicológica superior cuja existência depende e é influenciada por experiências reais, que a alimentam: “A imaginação é um processo psicológico novo para a criança; representa uma forma especificamente humana de atividade consciente, não está presente na consciência de crianças muito pequenas e está totalmente ausente em animais.” (VIGOTSKI, 1991, p.97).

Nesse sentido, meu interesse passou a ser investigar em que momentos a influência do teatro poderia ser identificada no desenvolvimento da imaginação infantil. Um dos objetivos de tal investigação seria estimular pais e educadores a valorizar e planejar formas criativas de mediar a aproximação das crianças da arte teatral. Todavia, logo ficou claro que não seria fácil encontrar uma metodologia que apoiasse a verificação empírica da tese de que a fruição do teatro influencia o desenvolvimento da imaginação das crianças. Ainda em 2014, foi proposta uma entrevista com um menino de 11 anos, João, frequentador de espetáculos teatrais desde muito pequeno, com o objetivo de saber se ele era capaz de identificar a relação entre sua experiência como fruidor de teatro e o desenvolvimento de sua criatividade. Entretanto, a metodologia não se mostrou adequada, pois não foi possível, por meio dela, saber se João era capaz de identificar e expressar-se sobre alguma mudança em si próprio

durante ou após a fruição de um espetáculo, provavelmente porque ainda não conseguisse se distanciar e refletir sobre sua apreciação.

Diante deste desafio, o foco da investigação foi reformulado, voltando-se para a produção artística para crianças, e mais especificamente para o que podem pensar *os artistas* quando produzem para este público. Como desdobramento, essa nova perspectiva de pesquisa poderia trazer à tona também a questão da compreensão do teatro pela escola – especialmente a de Educação Infantil, que hoje atende a crianças desde bebês até 5 anos e 11 meses – e pelos adultos que nela medeiam a relação das crianças com a arte, ao tomar decisões, por exemplo, sobre os espetáculos a que as crianças deverão assistir, ou ao orientá-las sobre como se comportar diante de uma peça de teatro. A discussão sobre o lugar e a importância do teatro, ainda pouco realizada no âmbito da Educação Infantil, poderia ajudar educadoras e educadores a integrá-lo às práticas culturais encontradas hoje na escola, reconhecendo seu potencial transformador e, especialmente, seu potencial alimentador da imaginação infantil.

Em meu exame de qualificação, em outubro de 2016, o Prof. Flávio Desgranges sublinhou a dificuldade de manter certo distanciamento e neutralidade nas entrevistas realizadas com colegas artistas que, como eu, também atuavam no campo do teatro infantil. Nessa situação, é inevitável que surjam analogias e comparações com o próprio fazer – o que poderia influenciar a leitura que se tem do fazer do outro – nesse caso, das companhias cujo trabalho eu me propunha a analisar. Assim, foram apontados os riscos trazidos pela ideia da pesquisa – buscar a concepção de infância das companhias que produzem para crianças, nas vozes dos próprios artistas, por meio de entrevistas.

Ao mesmo tempo, no exame de qualificação, foi reiterado o valor do teatro para bebês como tema de pesquisa, precioso por seu ineditismo no campo das Artes Cênicas, e mais especialmente pela ressonância, nele encontrada, dos operadores analíticos da cena teatral contemporânea. Na época, eu já havia assistido ao espetáculo *O que eu sonhei?*, da Cia. Zin, e incorporado minhas impressões à pesquisa, destacando, especialmente, minha surpresa com a vitalidade da encenação, que envolvia atrizes e plateia de forma singular. Além disso, o teatro para bebês também tomava forma como um tema importante para o campo da Educação, já que sua emergência dialoga com o lugar que a primeira infância, bem como projetos e abordagens pedagógicas que se voltam aos bebês, vem conquistando na educação infantil do mundo todo.

Diante disso, pude perceber a importância da questão colocada pelo teatro para bebês, tanto para o Teatro quanto para a Educação. Sobre ele há desconhecimento e muitas dúvidas, que reconheci como minhas também naquele momento, e bastante instigantes para uma

investigação. O que seria exatamente o teatro para bebês? Seria algo válido, pertinente? Ou apenas um modismo, uma onda passageira? Qual sua relevância na contemporaneidade? São estas as questões que a presente tese busca responder.

Esta tese tem como objetivo investigar o teatro para bebês¹, modalidade contemporânea de teatro para crianças, como uma situação em que ocorrem oportunidades de intensas construções de significação cultural entre aqueles que dela participam: artistas, famílias e crianças.

A justificativa para a pesquisa surge da importância que esta forma artística adquiriu hoje em alguns centros urbanos de diferentes países, e sua configuração numa situação concreta (a apresentação e a fruição de um espetáculo de teatro especialmente feito para bebês) na qual é possível observar fenômenos de mediação cultural e de construção conjunta de significados, numa intensa relação que envolve bebês e adultos – artistas, mães, pais e outras/os acompanhantes do bebê aos espetáculos. Para tanto, foi realizado um estudo de inspiração etnográfica, que consistiu principalmente da participação da pesquisadora como público em espetáculos teatrais voltados especialmente para essa faixa etária. Ao mesmo tempo em que se assistia aos espetáculos, também se observava a dinâmica de interações que se estabelecia a partir das proposições cênicas das/dos artistas e da montagem, bem como da recepção e da participação da plateia, composta de adultos e crianças, especialmente bem pequenas, até 2 anos – embora, em muitos dos espetáculos, crianças maiores também fizessem parte do público. Foram assistidos, ao todo, doze espetáculos de teatro para bebês, entre os anos de 2015 e 2017, e cinco deles foram analisados. Além disso, a pesquisadora participou também de duas oficinas e de duas mesas redondas sobre teatro para bebês.

As análises tiveram como suporte teórico autores que tratam do desenvolvimento da criança (Vigotski, 1991, 1995, 2000, 2001, 2009, 2010; Wallon, 1995a, 1995b; Falk, 2004; Smolka, 2004) e do teatro, especialmente nas áreas dos estudos da recepção (Jauss, 1979; Iser, 1996; Desgranges, 2011, 2012), teoria do teatro (Fernandes, 2011; Fletcher-Watson, 2013;

¹ O teatro para bebês no Brasil, e especialmente nos espetáculos analisados, é voltado para crianças até 3 anos. Neste trabalho, utilizaremos o termo *bebês* quando nos referirmos às crianças até 2 anos de idade, já que esta faixa etária é a mais frequente no público do teatro para bebês. Quando houver necessidade, ao longo do texto, a faixa etária das crianças será explicitada com mais precisão. Alguns trabalhos publicados utilizam os termos *bebês* para referir-se a crianças até 1 ano de idade (12 meses) e *crianças pequenas* para se referir às crianças entre 13 e 24 meses de idade. Maranhão (1998, p.11) observa que “a diversidade de termos para designar crianças pequenas é decorrente da falta de uma palavra na língua portuguesa que expresse as diferentes características entre crianças no seu primeiro ano de vida e aquelas que, adquirindo a capacidade de locomoção e o desenvolvimento da linguagem, mudam seus meios de ação sobre o ambiente e demandam cuidados diferenciados”.

Guinsburg, 2017; Lehman, 2006, 2007, 2011; Machado, 2010, 2011) e pedagogia do teatro (Desgranges, 2008; Pupo, 1991, 2015)

A presente tese está organizada em cinco capítulos, conforme descrito a seguir.

O capítulo 1 traz um breve histórico do teatro infantil e do teatro para bebês no mundo e no Brasil, especialmente em São Paulo. O capítulo apresenta também uma reflexão sobre o lugar da primeira infância e da família contemporânea que frequenta o teatro para bebês em São Paulo, em termos culturais e econômicos; e sobre os contextos culturais especialmente preparados para bebês que florescem hoje na cidade, constituindo o marco cultural (Del Río, 2013) no qual se desenvolve o teatro para bebês. Finalmente, discute a relação do teatro para bebês com o teatro pós-dramático, refletindo sobre suas características e posicionando a cena para bebês a partir de operadores analíticos da cena contemporânea, como o real, a dissolução de limites entre palco e plateia, e a expansão do campo teatral que incorpora outras Artes e linguagens em sua expressão estética.

No capítulo 2 são apresentados os referenciais teóricos que sustentaram a pesquisa e que dão fundamento à análise das situações observadas. Para compreender a relevância cultural do teatro para bebês e a pertinência de um teatro voltado especialmente para eles, foram utilizados principalmente quatro referenciais teóricos: a tese de Vigotski (1995) de que as funções superiores são a cultura internalizada, atualizada no estudo proposto por Pino (2005) no que diz respeito à ideia de *humano*; o referencial teórico da Rede de Significações (*RedSig*) que apoiou grandemente as análises com seu conceito de *circunscrito*, ao qual se relaciona a situação do teatro para bebês e as intensas interações que ocorrem nele; a ideia de *dieta cultural* proposta por Del Río e Álvarez (2007); e a Estética da Recepção, a partir das ideias de Robert Jauss (1979) e Wolfgang Iser (1996).

O capítulo 3 traz as transcrições dos espetáculos analisados, bem como sua documentação em fotografias. São oferecidos o histórico da companhia, informações sobre os artistas e a contextualização do ambiente em que a apresentação foi realizada. Foram transcritas também as falas iniciais de recepção, feitas geralmente por um integrante da companhia antes do espetáculo começar. Em geral, as falas foram transcritas exatamente como foram ditas, mesmo que com eventuais erros de linguagem, pausas e repetições, com a intenção de aproximar o leitor o mais fielmente possível de seu contexto. As transcrições dos espetáculos são bastante minuciosas, com muitos detalhes, focando não apenas no que acontece em cena, mas especialmente nas interações entre artistas, mães e pais e bebês, também com a intenção de aproximar a/o leitora/or do contexto do teatro para bebês.

No capítulo 4 os espetáculos são analisados a partir dos referenciais teóricos que subsidiaram a presente pesquisa, apresentados no capítulo 2. Para a melhor compreensão das interações e das construções culturais em jogo durante os espetáculos, as análises foram realizadas considerando os três grupos participantes do triângulo relacional presente nas apresentações de teatro para bebês: bebês, seus acompanhantes (mães e pais) e os artistas.

O capítulo 5 fecha o trabalho com considerações sobre a importância e a validade do teatro para bebês na contemporaneidade e aponta também implicações a partir do estudo realizado.

Nos **Apêndices e Anexos** são disponibilizadas transcrições de conversas, entrevistas, participação em oficinas e outros materiais que compõem o corpo de dados que ofereceu subsídios para as análises apresentadas no estudo, bem como os termos de livre consentimento para uso do conteúdo dos depoimentos e entrevistas dos artistas e das fotos feitas pela pesquisadora que fazem parte deste trabalho.

1 TEATRO INFANTIL E TEATRO PARA BEBÊS

Teatro infantil não pode ser visto como um segmento isolado. Deve ser, antes de mais nada, Teatro. E, como tal, parte do processo cultural de todo um povo.

Ana Maria Machado

1.1 Breve panorama do teatro infantil

Entre os que fazem, estudam, ou que, por alguma razão, interessam-se pelo teatro para crianças, é conhecido o episódio em que alguém perguntou ao encenador russo Constantin Stanislavski como deveria ser um teatro dirigido ao público infantil. Consta que o grande mestre tenha respondido: “Igual ao teatro para adultos, só que melhor.”. A resposta de Stanislavski é encantadora para nós, porque revela uma provável preocupação sobre a qualidade das produções que tenham crianças como público, apontando para a necessidade de mais esmero e cuidado nos aspectos que estão envolvidos na montagem de um espetáculo: o texto, a preparação dos atores, a direção, a cenografia, os figurinos, a música, entre outros. Mas um teatro como gênero exclusivamente, ou especialmente, voltado para as crianças é fenômeno que só ocorrerá no século XX: mesmo em Moscou, onde Stanislavski viveu e dirigiu seu Teatro de Arte, um teatro para crianças só surgirá nos anos pós-revolução, mais precisamente em 1918, com a criação do Teatro da Criança, como uma das propostas soviéticas de resgate da infância e de formação do cidadão socialista (LOMARDO, 1994, p. 19).

Para compreender o surgimento do teatro para bebês e como ele pôde se constituir como gênero teatral na contemporaneidade, é preciso ir ainda mais longe, e fazer uma breve retrospectiva das origens do teatro infantil. Estas possivelmente estão ligadas às primeiras formas de teatro de sombras e de bonecos, como os da China, onde titiriteiros ambulantes encenavam peças nas casas das famílias ricas para crianças e senhoras da sociedade (LOMARDO, 1994, p. 11).

Crianças sempre estiveram presentes em eventos teatrais populares, como as apresentações da *commedia dell'Arte*², e não há registros, nessas situações, de que houvesse alguma preocupação em diferenciar crianças e adultos como público ou utilizar técnicas ou

² A *commedia dell'Arte*, que pode ser traduzida por “comédia do artesão” ou “teatro do profissional”, é uma modalidade teatral surgida na Itália entre os séculos XV e XVII D.C., tem como característica não ter um texto escrito, e sim roteiros que os atores utilizavam como base, possibilitando improvisações. Também é característico da *commedia dell'Arte* seu panteão de personagens fixos, que deram origem a personagens como Arlequim, Colombina, Pierrot, Pantaleão e Polichinelo, ainda hoje encontrados no teatro dirigido às crianças.

linguagem que se adequassem aos pequenos. É perturbadora a famosa declaração de Ariès (1981) que relaciona o fato das crianças não apenas assistirem aos enforcamentos em praça pública, mas serem responsáveis por retirar os corpos dos mortos, a um possível protagonismo e participação das crianças na vida social da Idade Média.

Sem precisar ir tão longe, a praça pública sempre foi local de manifestações culturais e artísticas de diferentes povos em diferentes épocas. Exemplos são o teatro de mamulengo, típico do Nordeste do Brasil, ou o *Punch and Judy* inglês, que, mesmo não sendo formas teatrais especialmente dedicadas às crianças, são fruídas por elas, que são bem-vindas para assistirem a enredos do qual fazem parte situações muitas vezes eróticas ou violentas.

De qualquer modo, a representação com bonecos ou figuras de sombra parece ter sido desde sempre especialmente encantadora para as crianças. Alguns autores também identificam os tipos fixos, a gestualidade específica, os jogos sempre repetidos entre os personagens da *commedia dell'Arte* a uma característica teatral particularmente atraente para as crianças. Ao longo da história do teatro é possível reconhecer outras situações semelhantes de apresentações artísticas que congregavam, em suas plateias, adultos e crianças.

Pereira (1998, p. 48) reitera a ideia de que o teatro infantil surge no século XX, relacionado à tradição das peças encenadas na noite de Natal, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos: “Foi como pantomima de Natal que surgiu, em 1904, a obra que viria a ser um dos clássicos das produções para crianças, *Peter Pan*, o menino que não queria crescer, de James Barrie”. Somente após a Segunda Guerra é que começam a surgir iniciativas teatrais voltadas para crianças, com uma dramaturgia especializada e profissionalização das companhias. A maioria das propostas, porém, possuía finalidade moralizadora e pedagógica.

No Brasil, o teatro infantil surge com preocupações didáticas, e diversos autores reconhecem em sua origem a marca do didatismo e do moralismo. Em suas origens tinha-se um teatro comprometido com mostrar o comportamento social e moral, bem como ensinar valores e o bom comportamento. O teatro escolar com função pedagógica está representado numa publicação de 1905, *Teatrinho*, de Coelho Netto e Olavo Bilac, que mais tarde publicariam, separadamente, *Teatro Infantil* e *Poesia Infantil*. Lomardo (1994, p.34) observa que

[...] compostos por vários pequenos diálogos e versos, os volumes pretendiam ser uma linha de frente contra o que os autores consideravam “desvios” na educação que as crianças então recebiam nas escolas – por exemplo, o destaque dado ao aprendizado do francês em detrimento da língua portuguesa – e também inculcar valores morais como a solidariedade, o respeito ao homem e à natureza, a coragem etc.

Este quadro só começa a mudar durante a década de 70, quando o teatro infantil passa a ser um gênero específico. No Brasil, a grande responsável pela quebra com esta característica moralista e didática do teatro para crianças é Maria Clara Machado, que na década de 50 fundou o Tablado, escola informal de teatro no Rio de Janeiro, que também contava com uma sala de espetáculos onde foram encenados textos importantes da autora, como *Pluft, o Fantasminha* e *O Cavalinho Azul*, entre tantos outros. Porém, apesar de sua importância, Michalski (1986, p.70) vê na trajetória do Tablado “uma certa conotação de espírito aristocrático e conservador, pouco atento às peculiaridades da realidade brasileira, à evolução do teatro mundial e à possibilidade de conquista de novas faixas de público, além daquelas que espontaneamente se identificavam com a linha do grupo desde a sua fundação”.

Vieira (2008) observa que, após a intensa efervescência cultural que caracterizou os anos 60, o teatro feito para crianças começa a sofrer uma desintegração. A má qualidade, o didatismo e o punitivismo, presentes em muitas das peças encenadas para crianças nesta época, foram observados também por Abramovich (1983) e Pupo (1991) em seus importantes trabalhos sobre o teatro infantil na década de 1970. De acordo com Vieira, o novo “sentimento do mundo” que caracterizou as produções dos anos 70 para adultos, revolucionando a cena e a dramaturgia, por razões obscuras “não contaminou aqueles que estavam preparando tanto novas plateias, quanto novos talentos no teatro infantil” (2008, p.20). A dissociação entre o teatro que a década de 70 produziu para adultos e crianças pode ser percebida no próprio Tablado, que, conforme Michalski (1986), não conseguiu disfarçar seu próprio isolamento numa “torre de marfim”, alheia ao fluxo extremamente dinâmico do movimento teatral da época.

É no panorama dos anos 70 que surge Ilo Krugli, fundador do Teatro Vento Forte, em São Paulo. A grande contribuição de Krugli reside na renovação proposta para o teatro infanto-juvenil, trazendo a possibilidade de incorporar dispositivos e procedimentos oriundos do teatro épico e de outras manifestações teatrais mais avançadas em termos dramatúrgicos. Vieira (2008, p. 37) observa que Krugli se diferencia dos demais autores infantis da época, que se encontravam alienados das proposições que o Teatro absorvera ao longo do século XX, priorizando o lúdico, a experimentação e o jogo, antes mesmo do texto pré-escrito: “Este aspecto é acentuado durante as encenações, devido, sobretudo, a uma interpretação que ganha tons de poesia declamada e, por consequência, a cena se distancia de quaisquer aspectos realistas tradicionais.” (VIEIRA, 2008, p.37).

Vieira enumera como dispositivos cênicos que se sobressaíam no teatro de Krugli: a improvisação e o jogo; o teatro de objetos (objetos do cotidiano assumindo a função de outros

objetos, simbolizando outras coisas); a simplicidade; a possibilidade de ser apresentado em espaços não convencionais; os elementos cenográficos maleáveis, escapando do figurativismo e do realismo e convocando o público a imaginar.

A partir dos anos 80 e 90, no eixo São Paulo – Rio, assiste-se a um crescente amadurecimento do teatro para crianças. O teatro infantil se consolida, especialmente em termos de encenação e aprimoramento de linguagens. Acerca desta qualificação, em catálogo do Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto, em 2007, a diretora Johana Albuquerque observa que

[...] investe-se mais em pesquisa, existe mais interesse na linguagem e na interpretação dos atores, mais rigor estético e mais apuro na direção. Há mais trilhas sonoras originais, compostas especialmente para os espetáculos. Há menos casos em que a cenografia de teatro infantil tenha de espremer-se na boca de cena, por causa da cenografia da peça adulta, que ocupa o horário noturno, mas permanece no palco no período matutino. Acompanhando a tendência do teatro para adultos, muitos profissionais competentes nesta área estão desenhando para espetáculos de teatro infantil, transformando a iluminação em “desenho de luz” (ALBUQUERQUE, 2007, p. 86).

Algumas companhias surgidas entre os anos 1980 e 2000 baseiam sua pesquisa e produção no teatro de bonecos e de animação, como a Cia. Truks (1990), o Grupo Furunfunfum (1992), a Cia. Circo de Bonecos (2000), a Cia. Pia Fraus (1984), e o Grupo Sobrevento (1987). Estas duas últimas companhias, no início de suas carreiras, não produziam exclusivamente para crianças, mas passaram a criar espetáculos infantis e, no caso do Grupo Sobrevento, associar sua pesquisa com o teatro de objetos e animação ao teatro para bebês, produzindo, na última década, três espetáculos especialmente voltados para eles.

Coincidentemente, nas décadas de 80 e 90 observa-se também o crescimento, no Rio de Janeiro e em São Paulo, principalmente, de escolas de orientação construtivista que, inspiradas por autores ligados à tradição da Psicologia Genética, como Piaget (1975a; 1975b; 1975c) e Vigotski (1991; 1995; 2000; 2001; 2009), desenvolvem projetos pedagógicos que reconhecem a importância da brincadeira no desenvolvimento infantil e privilegiam a ludicidade e o protagonismo das crianças. São escritos novos documentos curriculares nacionais, especialmente os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN, 1997) e o Referencial Nacional Curricular para a Educação Infantil (RCNEI, 1998), com uma visão de ensino da Arte que a apresenta não mais como um instrumento de domínio de poucos, mas como forma de conhecimento, direito de todos e instrumento de resistência à dominação e de afirmação da identidade. O PCN contou com a assessoria de importantes pesquisadoras da Arte e também

do teatro em sua equipe de elaboradores. Sua proposta de ensino da Arte está fundamentada na metodologia triangular, criada por Ana Mae Barbosa, que propõe integrar as experiências de fazer, apreciar e contextualizar a Arte na formação do estudante do Ensino Básico. A metodologia triangular embasa até hoje as propostas educativas do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo e o Projeto Arte na Escola da Fundação Iochpe. No que diz respeito ao teatro, a participação de Ingrid Dormien Koudela, uma das figuras centrais no estudo da didática do teatro e principal desenvolvedora do sistema de jogos teatrais e do pensamento de Viola Spolin no Brasil, como assessora no documento, qualificou não apenas sua proposta didática para o Teatro na Educação, mas igualmente programas de formação de público por todo o país.

1.2 Teatro para Bebês

1.2.1 Origens e expoentes do Teatro para Bebês no mundo

O teatro para bebês surge num momento histórico caracterizado pela valorização dos bebês e da educação na primeira infância. Sua matriz está na Europa, especialmente na Inglaterra, França, Espanha e Itália, mas também na Dinamarca, nos Estados Unidos, no Canadá e Austrália.

Uma das principais figuras do movimento de criação dedicado à primeira infância é Anne-Françoise Cabanis, atualmente diretora da Escola Superior Nacional das Artes da Marionete (ESNAM), em Charleville-Mezières, na França. Em 1992, como curadora do *Festival des Arts de la Rue Les Ricochets*, em Fontenay-le-Comte, Cabanis foi responsável pela arregimentação de artistas que, à época, estavam descobrindo a força e o interesse de trabalhar com crianças pequenas.

Acerca dos primórdios do teatro para bebês, Cabanis (2004) observa:

Sim, é principalmente na França que surge o movimento que hoje interessa a toda a Europa. Os primeiros espetáculos fizeram parte de um movimento maior, bem representado pelo programa de televisão "O bebê é uma pessoa", de Daniel Martineau, uma transmissão popular emocionante de 1985 que disseminava pesquisas sobre o recém-nascido. Devemos a primeira criação para bebês de 0 a 3 anos à atriz e diretora Joëlle Rouland. Chamava-se "O Pássaro Sereno", e foi apresentada em 1987 na Scène Nationale de la Ferme Du Buisson³. Esta é a primeira vez que podemos constatar que a criança

³ A Ferme du Buisson é uma fazenda do final do século XIX, localizada em Marne-la-Vallée, na região de Paris, na França, hoje transformada num centro cultural com espaços ao ar livre, seis teatros, cinema e um centro de

pequena é um espectador por direito próprio. Joëlle criou dois outros espetáculos que têm excursionado muito, mas nem todas as pessoas receberam bem a iniciativa. Muitos programadores ou pais riram de nós. Havia mesmo uma torcida contra o projeto, porque a possibilidade dessas apresentações levantava inúmeras questões. Em outubro de 1992, com o apoio do governo de Jack Lang, criamos o "Ricochets", o primeiro Festival de Crianças em Ferme Du Buisson. Na época, faltava planejamento. Tudo ainda precisava ser inventado. Então chamamos muitos artistas como Agnès Desfosses, Laurent Dupont, Brigitte Lallier-Maisonnette ... Conhecia sua trajetória, seu trabalho e senti que sua sensibilidade combinaria bem com a de crianças pequenas. Nos anos que se seguiram, o movimento continuou a crescer, e outros assumiram o papel de Joel Simon no contexto do festival "Méli'môme" em Reims, ou do Teatro Atenuar em Saint- Nazaire.⁴

No Reino Unido, o teatro para bebês e crianças até três anos nasce ainda na década de 1970, especialmente com duas companhias londrinas, *Teatro Kit* e *Oily Cart* (FLETCHER-WATSON, 2013, p.15). Acerca dos motivos que o levaram a começar a produzir para bebês, Chris Speyer, então diretor do *Theatre Kit*, explica:

Comecei a escrever para crianças menores de cinco anos em 1978, quando minha esposa, Katherine Ukleja, e eu dirigíamos o *Theatre Kit* em Londres. A mudança para o teatro para os bem pequenos foi motivada por uma ocasião em que levamos a sobrinha de Katherine, Annie, então com três anos, para ver uma apresentação de um dos nossos espetáculos infantis. Ao descobrir que vários aspectos da peça assustaram Annie, Katherine decidiu que devíamos desenvolver uma forma de teatro adaptada às necessidades, interesses e possibilidades de concentração das crianças com menos de cinco anos.⁵

Barbosa e Fochi (2011) relacionam o teatro para bebês que passa a existir na Itália a partir de 1985 à experiência educativa das escolas de educação infantil da região da Emilia Romagna, e especialmente às proposições de Loris Malaguzzi, seu criador, que afirmam uma ideia de criança plena de potencialidades de criação e invenção. Seu poema “As cem linguagens”⁶, largamente conhecido, traduz esta “ideia de criança” tão característica da abordagem reggiana.

arte contemporânea, importante ponto de proliferação de formas artísticas em todas as áreas da criação contemporânea francesa e internacional: teatro, dança, música, circo, cinema, artes visuais.

⁴ Entrevista *Rencontre avec Anne-François Cabanis*, de 2004, para o site do Festival *Premières Rencontres – Art, Petite Enfance et spectacle vivant*, que reúne companhias de arte para a primeira infância de toda a Europa. Tradução nossa.

⁵ *Every child has a story to tell if we just listen*. Entrevista de Chris Speyer para o **The Newcastle Journal** em 29 de junho de 2004. Tradução nossa.

⁶ Ao contrário, as cem existem / A criança / é feita de cem. / A criança tem / cem linguagens / cem mãos / cem pensamentos / cem modos de pensar / de jogar e de falar / cem sempre cem / modos de escutar / as maravilhas de amar / cem alegrias / para cantar e compreender / cem mundos / para descobrir / cem mundos / para inventar / cem

Um dos princípios característicos do projeto educativo de Reggio Emilia é substituir as salas de aula tradicionais por ateliês, nos quais as crianças podem explorar e combinar diferentes linguagens, provocando relações complexas entre estas linguagens e oferecendo intencionalmente às crianças um amplo repertório de ferramentas para o pensamento. Porém, se na cidade de Reggio Emilia os ateliês assumem uma dimensão de problematização, especialmente das artes visuais, o teatro para bebês italiano nasce relacionado ao conceito de arte como possibilidade de ver o mundo por diversos ângulos e por meio de diferentes linguagens.

É em Bolonha que se verifica o surgimento de uma pesquisa teatral envolvendo diferentes linguagens artísticas. Esta possibilidade ocorre especialmente a partir da descoberta dos bebês como público das apresentações teatrais. Os irmãos Roberto e Valeria Frabetti, fundadores do Teatro Testoni Ragazzi, em Bolonha, contam da surpresa de descobrir crianças tão pequenas como sujeitos interessados no teatro: “Eu gostava de observá-los acomodando-se nas poltronas. Mas não esperava que pudessem ser tão pequenos assim. Tão pequenos que o melhor era sentar duas crianças em cada poltrona dobrável para evitar que virassem sanduíches”(FRABETTI; MANFERRARI, 2006, p. 91).

Desta forma, outro aspecto marcante da origem do teatro para bebês italiano está em sua relação com a escola. Foi nestas primeiras apresentações, em Bolonha, que Roberto e Valeria Frabetti conheceram Marina Manferrari, educadora da creche, que a partir daí se tornou sua parceira na criação de espetáculos para crianças bem pequenas:

Do primeiro encontro entre Roberto, Valéria e Marina, nasceu um desejo, cheio de perguntas com pouquíssimas respostas, de começar um projeto de produção de espetáculos culturais para bebês e, mais tarde, de laboratórios teatrais. O retrato desse importante encontro entre pedagogos e artistas para a pesquisa e a investigação da linguagem dos bebês para e com o teatro é a marca do projeto até hoje (BARBOSA; FOCHI, 2011, p. 33).

Buscar no cotidiano das creches a matéria-prima para a criação de espetáculos para bebês é uma prática comum na Itália, mas não apenas. Laurent Dupont, diretor, ator e palhaço

mundos / para sonhar. / A criança tem cem linguagens / (e depois cem cem cem) / mas roubaram-lhe noventa e nove. / A escola e a cultura / lhe separam a cabeça do corpo. / Dizem-lhe: / de pensar sem mãos / de fazer sem a cabeça / de escutar e de não falar / de compreender sem alegrias / de amar e maravilhar-se / só na Páscoa e no Natal. / Dizem-lhe: que descubra o mundo que já existe/ e de cem roubam-lhe noventa e nove. / Dizem-lhe:/ que o jogo e o trabalho / a realidade e a fantasia / a ciência e a imaginação / o céu e a terra / a razão e o sonho / são coisas que não estão juntas. / E lhes dizem / que as cem não existem. / A criança diz: / ao contrário, as cem existem. (MALAGUZZI, 1999, p. 61).

da Companhia francesa *Acta*, atua principalmente na periferia de Paris com refugiados, imigrantes recém-chegados e pessoas que não falam francês, num trabalho de integração bastante fundamentado em linguagens não verbais. Em depoimento recolhido para esta pesquisa, Luiz André Cherubini e Sandra Vargas, artistas do Grupo Sobrevento, de São Paulo, relatam a pesquisa desenvolvida por Dupont em creches parisienses:

[...] Laurent acompanhou a gente, viu o festival de Brasília, e esse cara é um palhaço. E ele resolveu então fazer palhaço para bebês. “Mas palhaço não pode! Palhaço assusta”. Aí ele foi ver se assusta. Ele virou pra uma creche e disse assim: “Será que eu posso vir aqui todo dia, na creche?” “Mas o que você quer? Você vai fazer o quê?” “Só sentar. Posso? Sou um artista.” Passou seis meses lá, assim. E aí ele foi construindo o espetáculo, e entendendo, como se relacionar, o que acontecia, diz que ele via coisas incríveis... e ele foi criando o espetáculo a partir dessas coisas, e foi criando um envolvimento com as crianças, coisas inacreditáveis, foram aparecendo coisas assim do arco da velha... por exemplo, chegou um dia uma criança de olhos fechados e deu a mão para ele, e levou ele para ver umas coisas que ela enterrava num lugar, essas coisas assim, sabe? E ela disse assim, e o pessoal da creche disse assim: “Quê? Mas não é possível! Ele não fez isso pra você!” Porque ele ficava lá sentado, calado, o tempo todo (APÊNDICE A).

Artistas “em residência” em creches descobrem características importantes que fazem parte do cotidiano dos bebês e que não passam despercebidas a seus educadores, que marcam a relação adulto-criança na primeiríssima infância, especialmente em ambientes coletivos de educação, sendo, inclusive, objeto frequente de sua formação continuada e especialização como professores de crianças de 0 a 3 anos. Sobre as formas de comunicação entre bebês e entre bebês e adultos, Frabetti (2010) observa:

Assim, na medida em que o tempo foi passando, percebeu-se que os bebês se comunicam com os atores de outra forma, ou seja, com os olhos e o corpo; então, para tê-los por perto, descobriram a necessidade de aprender a fazer as narrativas com os olhos, pois eles falam com seu corpo e você precisa ser capaz de decifrar a linguagem do corpo, ouvir sua respiração, interpretar o movimento de uma mão, um começo de uma risada, que você não planeja dentro do ritmo de seu tempo teatral. As crianças, por vezes, podem perturbar o conceito de tempo do teatro, ou, melhor dizendo, o conceito de tempo e do fim do tempo (FRABETTI, 2010, p. 33).

Vê-se como, no texto acima, uma diretora de teatro se interessa pelas crianças pequenas com o mesmo *élan* que se espera desenvolver em educadoras/es da mesma faixa etária, nas creches: fala de bebês que “se comunicam com os atores de outra forma, ou seja, com os olhos e o corpo; e que, para tê-los por perto, descobriram a necessidade de aprender a fazer as narrativas com os olhos”. “Beber na fonte” das escolas e das relações que nelas se estabelecem como material para o teatro para bebês será um dos aspectos analisados adiante, nesta pesquisa, já que é prática mencionada e mesmo realizada por algumas companhias que produzem para bebês no Brasil.

Ao redor do mundo, os tipos de espetáculos para bebês são bastante diversificados. É possível encontrar encenações em que mães, pais e adultos recebem a orientação de que fiquem com os bebês em seus colos ou perto deles, contemplando a cena. Em outras propostas, os adultos são orientados a acomodar os bebês sozinhos nas primeiras fileiras da plateia, enquanto que mães e pais se colocam mais atrás. Há também proposições em que os bebês são convidados a estar na área cênica desde o início, com os artistas, participando da performance. É o caso de espetáculos como *How High the Sky*, da companhia australiana Polyglot Theatre, de Melbourne, definido como “um evento de teatro imersivo para bebês que ainda não andam e seus adultos”. No espetáculo, bebês e adultos entram num espaço branco com um piso branco e macio, levemente iluminado, que os artistas percorrem criando formas fantásticas utilizando balões de gás: moléculas, galáxias, constelações, sempre se movimentando no meio do público. Ao final, todos os adultos são convidados a sair do espaço, deixando os bebês sozinhos e observando-os sem que sejam vistos pelas crianças. O ator inglês Guy Dartnell relata que em sua produção *Oogly Boogly* (2003) é permitida a total agência aos participantes de 12 meses de idade, em que artistas profissionais são instruídos para simplesmente copiar todos os movimentos e vocalizações (DARTNELL, 2009, p. 2-3).

Acerca dos tipos de espetáculos para bebês, Ben Fletcher-Watson, pesquisador do teatro para a primeira infância do Reino Unido, observa:

Tal como acontece com produções recentes de espetáculos contemporâneos para adultos, alguns espetáculos para a primeira infância podem assemelhar-se mais a sessões de brincadeiras do que a produções dramáticas, por conta da falta de narrativa, de texto e de fala, da ausência ocasional de artistas profissionais e por serem altamente participativos. Por exemplo, *Multicolored Blocks from Space* (2012) coloca os bebês e seus cuidadores dentro de um mundo *pixelado* que se assemelha a um videogame dos anos 80. Uma trilha sonora eletrônica feita de *beeps* é o único marcador de tempo. Não há *script* nem atores como intermediários entre a criança, apenas vários estímulos táteis, auditivos ou visuais (FLETCHER-WATSON, 2013, p. 17).

Considerando os bebês e sua possível compreensão e fruição do evento teatral, “contemplar” e “participar” tornam-se questões importantes e mesmo inquietantes para os artistas entrevistados nesta pesquisa. Elenira Peixoto, da Cia. Zin, colocou-se a esse respeito em conversa com a pesquisadora e com Mário de Ballentti, diretor da Cia. Caixa do Elefante, quando este esteve em São Paulo apresentando o espetáculo *Cuco*:

E — ... na verdade o que eu estou tentando entender é a questão da contemplação; por que isso seria interessante para o bebê, contemplar alguma peça de teatro, por exemplo?

MB — Quando você fala contemplar...

E — Porque assim...

MB — Ele olha ... chama a atenção, curiosidade, e o impulso maior...

E — É de ir pegar!

MB — Faz de ir pegar.

E — Mas aí ele não vai, porque tem os primeiros 28 minutos (referindo-se ao fato de que aproximadamente na primeira meia hora de espetáculo, os bebês não devem entrar no espaço cênico).

MB — É, é...

E — Essa que é a minha questão, entendeu?

MB — Porque eu não, eu... aí é que está. Eu... tem espetáculos que, eu já escutei até, eu acho que ... o Sobrevento trabalha de uma maneira diferente, a gente já conversou sobre isso, e La Casa Incierta também. La Casa Incierta tem até uns artifícios pra manter as crianças fora da área, que eu discuto, assim... eu acho que pra essa faixa etária tem um momento que eles têm que entrar, eles têm que brincar, eles têm que interagir. Né? Pô, tu desperta uma curiosidade dessa e tu não dá vazão a ela, entendeu? Tu só vai assistir...

E — Mas essa é que é a minha questão, exatamente, tanto que a gente fez o Cara de Quintal, que é o segundo trabalho da Cia. Zin, exatamente pensando nisso, num espaço em que eles possam entrar numa instalação, se chama instalação performática, (e a ideia é) montar uma instalação para que eles possam experimentar os materiais. E eu concordo totalmente com essa sua discussão com La casa Incierta, porque eu acho que existe uma coisa muito rigorosa de não (deixar) entrar mesmo em nenhum momento. Mas a minha grande questão é essa, porque tem um grupo, por exemplo, agora eu esqueci o nome, um grupo de dança que montou um espetáculo chamado In Quanta. E o primeiro espetáculo, que era o Quanta, era uma instalação, ficavam os atores, no espaço, cada ator num canto, e tinha lá, uma torneira

que saía água, não sei quê, os atores ficavam o tempo inteiro - e chamavam isso de performance - interagindo com as crianças. Não tinha esse momento da contemplação. E uma das responsáveis por esse trabalho falava muito isso, "não, o bebê não tem que contemplar". Tem uma outra teórica que é a Marina Marcondes Machado... e a gente discutiu muito quando a gente fez a Mostra, lá no Conversas Poéticas, exatamente esse assunto. Tipo "não, o bebê já é performático, não tem por que fazer teatro pra bebê" (APÊNDICE A).

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.

Finalmente, é importante dizer que, além dos muitos Festivais especialmente organizados para a primeira infância, o desenvolvimento, a participação na sociedade, a arte e o teatro voltados especificamente para os bebês são hoje fartamente discutidos em artigos acadêmicos e publicações especializadas na Europa, Canadá e Estados Unidos. Exemplos são a revista francesa *Spirale*, a americana *Youth Theatre Journal* e a britânica *Research in Drama Education*.

1.2.2 Um olhar para o bebê nos grandes centros urbanos do Brasil contemporâneo

Para compreender a emergência e o crescente interesse que o teatro para bebês tem despertado no Brasil, especialmente nos grandes centros urbanos, talvez seja preciso refletir, primeiramente, sobre o lugar que a gravidez, o parto e os bebês ocupam, hoje, na cultura das grandes cidades. Não é precipitado dizer que, em São Paulo, por exemplo, o olhar para os bebês tem mudado, bem como a representação da primeira infância, principalmente no contexto das famílias de classe média e classe média alta que habitam regiões mais centrais e bairros onde se localizam escolas e uma oferta cultural mais diversificada para as crianças, como a Vila Madalena, Pinheiros, Vila Leopoldina e Butantã, na Zona Oeste; e também a Vila Nova Conceição e a Vila Mariana, onde recentemente foram inauguradas algumas

escolas particulares bastante afinadas com metodologias e projetos pedagógicos de vanguarda de Educação Infantil.

A oferta de atividades culturais voltadas especificamente para bebês também está presente na agenda cultural pública, acontecendo em equipamentos abertos, sem cobrança de ingresso e em diferentes bairros da capital. Em 2015, por exemplo, a programação das bibliotecas públicas da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo apresentava, em sua agenda, pelo menos dois eventos abertos ao público voltados especialmente para os bebês: *Bebês brincando de ler*, definido como “momento alegre e descontraído de mediação de leitura, entremeada com contações, parlendas e músicas tradicionais para bebês e crianças da primeira infância”; e *Os Bebês podem ler*.

Figura 1– Print screen do site da Secretaria Municipal de Cultura, mostrando as opções de atividades de Leitura e Literatura para bebês nas Bibliotecas do município

Fonte: Prefeitura de São Paulo – Cultura. Leitura e Literatura.

Em São Paulo, proliferam também espaços de convivência e interação que recebem bebês e seus acompanhantes, e que contam com uma equipe de educadoras/es que organizam e acompanham as brincadeiras das crianças. Exemplos destes espaços são o *Cadê Bebê*, no Itaim Bibi, o *Steps Baby Lounge*, na Vila Olímpia, e o *Espaço de Brincar Mamusca*, em Pinheiros. Os mesmos espaços oferecem eventualmente apresentações culturais e artísticas, como a *Oficina de Sensações* e a atividade *Dançando com os Clássicos*, na qual, “através da música clássica, dançar com o bebê para lhe fazer sentir a segurança do pulso constante de uma música”, ambas no *Mamusca*.

Para ampliar esse contexto, vale a pena mencionar, ainda que brevemente, iniciativas como o *DançaMaterna* e o *CineMaterna*. O *DançaMaterna* foi criado em 2008 pela bailarina Tatiana Tardioli, também diretora do *Bloco Bebê*. O site do projeto, que hoje acontece em diversas cidades brasileiras, informa que sua origem se deve à inspiração que a gestação e o parto da primeira filha trouxe à Tatiana, que pôde assim rever sua vida, referências e influências. Diz o site que “depois de mais de uma década de estudos, investigações e práticas em danças contemporâneas, populares, estudos de educação somática, fisioterapia e transdisciplinaridade, Tatiana criou o método, atualmente presente em todas as regiões do país, em mais de 40 cidades”. Continua, explicando que “a *DançaMaterna* propicia momentos de cumplicidade muito preciosos na construção de um vínculo sadio e contribui para a saúde e o equilíbrio espiritual, emocional e físico da mãe e do bebê”. O *DançaMaterna* oferece modalidades de aulas, para mães e bebês “desde a barriga até os três anos”, compreendendo aulas para gestantes; aulas para mães e bebês de colo; aulas para mães e bebês andantes; e dança materna na água. O site é rico em imagens, sempre poéticas, de gestantes dançando juntas e bebês em interação. Nas aulas pode haver a mediação de objetos, como tecidos – com os quais mães e crianças podem se movimentar e até serem carregadas pelas companheiras. Nos registros das aulas “para mães e bebês de colo”, os *slings*⁷ surgem soberanos, possibilitando que os bebês estejam junto das mães enquanto estas se movimentam.

Já o projeto *CineMaterna* funciona de outra forma. Dirige-se às “mães recém-nascidas” – mais às mães que aos bebês. A página de abertura do site informa:

Somos especialistas em mães recém-nascidas. Para a mãe recém-nascida, não importa se este é o primeiro ou o quarto filho. O pós-parto é um momento especial, porém de muita vulnerabilidade. É quando ela se desconecta do mundo para servir e estabelecer um vínculo intenso com o seu bebê. O *CineMaterna* conhece profundamente este universo tão rico, amplo e ainda desconhecido. E aposta que, cuidando da mãe com carinho, pode ajudá-la a percorrer o caminho de volta.

O Projeto surgiu em 2008, dentro de grupo de discussão sobre parto humanizado e maternidade ativa pela internet, quando uma das mães participantes contou da saudade que sentia de ir ao cinema após o nascimento do primeiro filho. As mães se organizam e dez delas – com seus bebês – “invadem” uma sala de cinema. “O sucesso da primeira empreitada dá

⁷ *Sling* é um **carregador de bebê**, não estruturado, normalmente um grande tecido que permite formar uma espécie de saco ou rede, onde se carrega o bebê próximo ao corpo em várias posições. Trata-se de uma versão moderna dos antigos carregadores de bebês utilizados há séculos por diversas culturas (indígenas, africanas, asiáticas e indo-americanas). Fonte: *blog* Barriga de Pano.

início a encontros semanais no cinema, seguidos de bate-papo num café, em meio à amamentação e trocas de fraldas. As mães retomam sua vida cultural e trocam experiências sobre a maternidade.” Após alguns meses, uma rede de cinemas da cidade acolheu a iniciativa das “sessões amigáveis” e assim nasceu o Projeto, que hoje acontece em várias cidades do Brasil. O site também esclarece que “os filmes exibidos em geral são de temática adulta - portanto, entretenimento para mães e pais, mas em ambiente especialmente preparado para os bebês”. O volume do som das salas é reduzido, o ar condicionado suave, o ambiente permanece levemente iluminado e o ar-condicionado é regulado em temperatura sempre amena. Na sala de cinema são disponibilizados trocadores de fralda e um tapete diante da primeira fila, em que mães/pais e bebês também podem se acomodar para assistir ao filme.

Vê-se, assim, a abertura de espaços em que, se não especialmente organizados para os bebês, podem ser frequentados por suas mães e pais *com* eles. Estes espaços nos mostram que os bebês não são invisíveis e que têm sido reconhecidos, pelo menos em alguns círculos, como sujeitos, embora no caso do *CineMaterna* a atividade não seja *para* os bebês. De qualquer forma, reconhece-se o direito das mães de, mesmo nos primeiros meses de vida de seus bebês, continuarem a ter acesso a atividades culturais. Um dos *slogans* divulgados no site do projeto é: “O *CineMaterna* é feito de gente que sabe o que é ir dormir mulher e acordar mãe”. Curiosamente, chama a atenção esta afirmação, que parece ir contra outras iniciativas que acolhem e assumem como positivas as transformações trazidas pela maternidade e, especialmente, são inclusivas dos bebês na vida social e nas atividades culturais das comunidades, incentivando a relação entre mães de bebês e seus próprios bebês – embora esta relação não esteja excluída do *CineMaterna*.

Este breve levantamento de atividades e situações organizadas para bebês nos leva a alguns indicadores histórico-sociais importantes. O primeiro deles é o contexto de acolhimento aos bebês e às crianças pequenas encontrado na atualidade, uma abertura para que estas/es frequentem não apenas espaços especialmente organizados para elas/es, mas quaisquer espaços. O outro é realmente a ampliação de um contexto *cultural* em que atividades, espetáculos, rodas de leitura, bailes, exibição de filmes e outras situações sejam de fato pensadas e planejadas especialmente para a faixa etária, levando em consideração características das crianças pequenas e, certamente, uma concepção de criança. Nesses contextos, é possível que o teatro para bebês, ao qual grupos de teatro consagrados se filiaram e dentro do qual desenvolvem suas pesquisas e criação de espetáculos atualmente, seja um locus privilegiado não apenas para a inserção das crianças na cultura e para o alimento de sua

imaginação e sensibilidade, mas para que famílias e escolas possam entender e olhar para suas crianças como sujeitos.

Verifica-se, portanto, um movimento na direção do bebê quando se organizam apresentações de teatro em espaços especialmente tratados para eles. Raramente as apresentações se realizam em palcos convencionais. A mais simples das intervenções é organizar o ambiente de modo que os bebês se coloquem em torno do espaço cênico, situado no mesmo nível que a plateia, mesmo que limitado por um linóleo ou outro demarcador. Não raras vezes o próprio palco do teatro é utilizado como espaço cênico, acomodando também a plateia, o que pode causar em quem irrompe nele uma sensação de surpresa e uma excitação como a de quem “está fazendo algo proibido” – pisar no palco – o que, neste caso, provoca também um efeito sobre a disposição da plateia para com a cena.

Finalmente, é importante mencionar o aparecimento, em São Paulo, de iniciativas que têm como objetivo “desacelerar” as crianças, como alternativa a uma rotina possivelmente hiperestimulante, ao hiperconsumo e à grande quantidade de informação à qual estão expostas atualmente. Como exemplo, o movimento *Slow Kids*, criado em São Paulo por duas mães e inspirado pela tendência *Slow*, que incentiva atitudes de “desaceleração” em todo o mundo⁸. Seu objetivo é proporcionar que as crianças se desenvolvam “sem pressa”, que tenham maior contato com a Natureza e que estejam atentas à sustentabilidade do planeta. Hoje o movimento organiza encontros de famílias e crianças em parques públicos e museus de São Paulo, e já ocorre em outras cidades, como em Uberlândia – MG. A programação dos encontros conta com piqueniques, apresentações musicais, atividades artísticas e brincadeiras.

1.2.3 Teatro para bebês no Brasil

O teatro para bebês no Brasil é fenômeno ainda localizado nos grandes centros urbanos, especialmente em São Paulo. Apesar de crescer a cada dia, ainda é pouco documentado e investigado no contexto acadêmico brasileiro. Sobre ele foram localizadas três dissertações de mestrado – a de Luiz Miguel Pereira, desenvolvida em 2005 na Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense; a de Fernanda Alvarenga Cabral, de 2016, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Brasília; e a de Adriele Nunes da Silva, resultado de uma pesquisa realizada na Faculdade de

⁸ Exemplos são o conceito de “slow food”, em oposição à “fast food”, em que se busca promover a volta a práticas alimentares em que a preparação da comida e a calma para a degustação são valorizadas; e “slow sex”, em que se estimula o sexo mais consciente, o sexo vagaroso ou mesmo menos sexo.

Educação da Universidade de São Paulo, em 2017. São relevantes também os trabalhos de Fochi (2013, 2011, 2017) sobre teatro para bebês.

A maior parte das informações sobre o teatro para bebês desta pesquisa foi conseguida por meio das entrevistas com os artistas, especialmente com Carlos Laredo, do Grupo *La Casa Incierta*, considerado um dos expoentes desta forma teatral tão contemporânea; e com Luiz André Cherubini e Sandra Vargas, do Grupo Sobrevento, por serem artistas em contato com festivais e iniciativas que envolvem o Teatro para Bebês em outros países, e principalmente por serem eles os organizadores, há sete anos, do Festival Primeiro Olhar de Teatro para a Primeira Infância, que ocorre anualmente. Informações sobre o histórico do teatro para bebês no Brasil – e, mais notadamente, em São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul, cidades em que atuam os grupos cujos espetáculos são analisados na presente tese – foram obtidas por meio das entrevistas, das conversas informais estabelecidas, da análise das publicações dos grupos e da participação nas oficinas de formação oferecidas no V e no VI Festivais “Primeiro Olhar”, organizados pelo Grupo Sobrevento em 2016 e 2017.

Em entrevista realizada com Luiz André Cherubini e Sandra Vargas, do Grupo Sobrevento (APÊNDICE J), foi possível recuperar alguns fatos importantes relacionados ao desenvolvimento do teatro para bebês no Brasil, especialmente em São Paulo e no Rio de Janeiro. Após aprofundar os laços com a Cia. *La Casa Incierta* e conhecer o trabalho para bebês realizado por Carlos Laredo e Clarice Cardell, na Espanha, o Grupo Sobrevento reconheceu a importância e passou a lutar pelo fomento e pela divulgação da arte voltada para a primeira infância no Brasil. Cherubini aponta que mesmo sendo ainda difícil a aceitação do teatro para bebês por alguns curadores e programadores culturais, parece haver mudanças e maior interesse por ele em editais públicos ou mesmo nas pautas de equipamentos culturais.

LA - Nós não contamos com nenhuma estrutura, nenhum apoio, nenhuma simpatia. Agora, passados dez doze anos, é óbvio que isso acaba se firmando; recentemente ficamos sabendo que houve um número de inscrições incrível de projetos de teatro para bebês num edital público. Coisa que nunca tinha havido, e eu sei que isso é fruto, obviamente, de uma iniciativa que a gente tomou há doze anos e que foi fomentando. (APÊNDICE J).

Sobre seu pioneirismo no teatro para bebês brasileiro, Cherubini e Vargas lembram que, antes mesmo do Grupo Sobrevento passar a produzir espetáculos para bebês, já havia

iniciativas e uma atriz, no Rio de Janeiro⁹, já fazia espetáculos voltados para a primeira infância. Vargas pondera, porém, que a proposta estética das duas companhias foi, desde a origem, bastante diferente, já que o trabalho do Sobrevento é marcado pela busca de uma poética própria e que se distancia deliberadamente daquilo que é facilmente identificável pelo senso comum como “infantil” ou “do gosto dos bebês”. Para Cherubini e Vargas, o teatro para bebês deve ser visceral e verdadeiro, sem receio de causar emoção e medo:

[...] Os bebês se assustam, e têm medo, e a gente promove esse medo. É ótimo. Porque o medo é o que faz o teatro. A professora que não tem medo fica tecendo no celular, mas as crianças estão assistindo àquilo como se fosse um grande acontecimento. E é um grande acontecimento. E o que acontece é que num certo momento eles ganham confiança. E eles vão sendo atraídos para o teatro. (APÊNDICE J).

Acerca da desconfiança dos programadores culturais sobre o teatro para bebês, Cherubini observa:

[...] Esse foi o problema que a gente sempre enfrentou no teatro para bebês, a desconfiança de que isso fosse uma iniciativa para preencher um espaço de mercado, encontrar um espaço de mercado, uma mina de ouro no mercado. Essa era a desconfiança. [...] Mesmo o SESC tinha essa grande desconfiança: “eu respeito o trabalho de vocês, sei da qualidade do trabalho de vocês, mas não podemos criar e não queremos criar um espaço de teatro para bebês que depois não será possível preencher. Se for criada uma demanda, eu vou preencher com o quê?” – era o que o SESC dizia. (APÊNDICE J).

Estas considerações coincidem com o que Elenira Peixoto, atriz da Cia. Zin, também relatou em entrevista à pesquisadora:

A gente ouviu muito de programadores culturais tentando entender, então se por um lado eles queriam entender o que era isso, porque não é pra bebê - e até ouvimos isso, porque “não, isso aí é mercado, é uma coisa mercadológica”...

MP - Pode ser também, né?

⁹ Trata-se de Liliana Rosa, atriz portuguesa, que atua no Teatro para Bebês Liliana Rosa, bastante ativa no Rio de Janeiro, onde a companhia é sediada.

E - É... (mas eles diziam), "A gente não quer ser responsável por uma coisa mercadológica". OK, eu entendo. Porque se a gente incentiva... não tô dizendo que foi só o Centro Cultural, não foi isso. Foi de muitos programadores. Se a gente incentiva, vai estar incentivando o quê?

O depoimento de Peixoto corrobora a ideia de que existe uma interpretação bastante comum, por parte dos programadores culturais, de que o teatro para bebês esteja identificado ao “mercado”, a algo talvez ligado à esfera do “simples entretenimento”. Isso traz para estas/es artistas o não apenas o desafio de produzir, mas divulgar e tentar colocar seus espetáculos em cartaz. A atriz relata que, além de oferecer seus projetos, tem sido necessário preparar um trabalho de informação e convencimento dos programadores culturais do porquê vale a pena programar estes espetáculos.

Conforme comentado anteriormente, mesmo neste panorama, o teatro para bebês é, sem dúvida, fenômeno que cresce. Em São Paulo, além da Cia. Zin e do Grupo Sobrevento, cujos espetáculos são discutidos na presente pesquisa, existe a Companhia Pés Pequenos, que estreou seu repertório para bebês com o espetáculo *O Jardim de Caicara* (2012), e a recém-formada companhia Mão na Luva, que estreou em 2017 o espetáculo *Ser você e ainda ser eu*. O Distrito Federal parece também concentrar um movimento consistente de arte e teatro para a primeira infância, não apenas por abrigar a sede brasileira da companhia espanhola La Casa Incierta, mas por ser a casa dos grupos Celeiro das Antas, Studio Sereia e do Coletivo formado pelas atrizes Caísa Tibúrcio e Nara Faria, que, com o diretor José Regino, criaram o espetáculo *Achadouros* (2015). No Sul do país, além da Cia. Caixa do Elefante, que criou *Cuco*, destaca-se também o Grupo Papo Corpóreo, que desde 2012 organiza a Mostra de Artes desde Bebês *Engatinhando*, em Londrina – PR.

1.2.4 O teatro para bebês como teatro pós-dramático

O teatro é uma arte muito particular, porque ela *é* no tempo e no espaço reais e do aqui e agora, e também porque, no teatro, o corpo do artista, bem como o do espectador, está implicado de forma visível. Artaud (1896 – 1948) já dizia que o teatro, antes de ser representação, é vida, que se movimenta novamente a cada apresentação. Mesmo no teatro dramático, em que a separação entre plateia e público é requerida e acordada, esta característica de imediatidade é observada. Conforme Rosenfeld (1985, p. 31),

A ação dramática acontece agora e não aconteceu no passado, mesmo quando se trata de um drama histórico. Lessing, na sua *Dramaturgia de Hamburgo* (11º capítulo), diz com acerto que o dramaturgo não é um historiador; ele não relata o que se acredita haver acontecido, “mas faz com que aconteça novamente perante nossos olhos”. Mesmo o “novamente” é demais. Pois a ação dramática, na sua expressão mais pura, se apresenta sempre “pela primeira vez”. Não é a representação secundária de algo primário. Origina-se, cada vez, em cada representação, “pela primeira vez”; não acontece “novamente” o que já aconteceu, mas, o que acontece, acontece agora, tem a sua origem agora; a ação é “original”, cada réplica nasce agora, não é citação ou variação de algo dito há muito tempo.

Porém, características de alguns espetáculos voltados especialmente para a primeira infância como a ausência do texto, o não estabelecimento de personagens e a falta de diálogos poderiam indicar sua aproximação a formas teatrais contemporâneas e pós-dramáticas. No Brasil, esta relação já foi apontada em estudos anteriores (Pereira, 2014; Silva, 2017). O teatro para bebês estaria assim alinhado a experiências cênicas que, conforme Fernandes (2011), trazem a marca de uma crise de identidade e de estatuto epistemológico partilhados com a dança, as artes plásticas e o cinema e apresentam “demarcações fluidas de território, em que o embaralhamento dos modos espetaculares e a perda de fronteiras entre os diferentes domínios artísticos são uma constante” (FERNANDES, 2011, pág.11). Estas experiências caracterizam-se por rejeitar a ascendência do aspecto dramático na constituição de sua teatralidade e de seu sentido. O modelo de teatro dramático, que contempla a ideia da totalidade, a ilusão e a representação do mundo, deixa de ser suficiente, principalmente a partir do final do século XX, quando emerge um novo teatro caracterizado pela desaparecimento do triângulo drama, ação e imitação. Lehmann (2002) observa que este universo pós-dramático situa-se em territórios híbridos em que as artes plásticas, a música, a dança, o cinema, o vídeo e a performance se misturam, numa *pletora* de linguagens (FERNANDES, 2011,p.18).

Sobre essa hibridez de linguagens, Machado (2010, p.118) concorda que

[...] o teatro nomeado pós-dramático tem raiz em um tipo de teatro cuja dramaturgia apresenta uma frágil fronteira entre teatro, dança, poesia, literatura e a arte da contação de histórias. Trata-se de um modo de pensar o teatro, de escrever para o teatro e de atuar em teatro muito diferente do teatro tradicional, o teatro dramático. Hoje a cena contemporânea não faz distinção entre teatro e dança, entre encenações teatrais e contações de histórias e leituras dramáticas, entre teatro e *performance*.

Mas a característica pós-dramática no teatro para bebês não se justificaria apenas *a partir* da cena, por proposição dos artistas, mas principalmente *em respeito* a seu público.

Afinal, o bebê, a criança bem pequena, mais do que perante, está *com* o teatro. Ela está ali totalmente, imbricada no fenômeno teatral. Não há nem mesmo algo como “à sua frente”, algo “a que ela assista”. No momento teatral, a criança e o espetáculo são videntes e visíveis, num todo em movimento. No teatro para bebês, se verifica, assim, uma condição especialíssima no que diz respeito ao diálogo entre o real e o ficcional. MENDES (2012, p. 19) observa que

[...] É, sobretudo, a partir dos anos 60 que a *performance art* – originalmente explorada pelas artes plásticas – ganha apropriações no teatro por meio de grupos como o Living Theatre, o que contribui para estabelecer novos significados ao diálogo entre o real e o ficcional nas artes cênicas. Tal corrente artística busca ressaltar a dimensão de “acontecimento” do espetáculo cênico, ao valorizar uma experiência imediata na relação entre ator e público, ou o que Lehmann chama de “experiência do real (tempo, espaço, corpo)”.

Nesse sentido, para o bebê não haveria distinção entre uma situação teatral ou não-teatral. De acordo com a visão fenomenológica, inspirada por Merleau-Ponty, esta separação não existe, pois “no mundo, mergulhada nele, a criança está no mundo tanto quanto o mundo está nela. Ela é ser-no-mundo, e não há, nesta leitura, divisões nem distinções entre ‘indivíduo’ e ‘ambiente’” (MACHADO, 2011).

Esta situação propõe um *paradoxo* que volta e meia se apresenta quando se busca aprofundar alguns aspectos relacionados ao teatro para bebês. Por exemplo: haveria outra alternativa para o teatro para bebês a não ser a pós-dramaticidade? Este teatro só pode assumir determinada forma estética porque seu público *são os bebês*, que influenciariam de forma inescapável sua teatralidade e performatividade. Assim, o teatro para bebês seria pós-dramático compulsoriamente, mesmo sem querer sê-lo.

O “paradoxo” também se apresenta quando, ao conversar ou ler escritos de alguns dramaturgos e pedagogos do teatro, bem como de críticos de teatro infantil, encontra-se surpresa e até resistência, em alguns momentos bastante assertiva, a que o teatro para bebês seja, de fato, *teatro*. Sobre *Scaratuja*, um dos espetáculos analisados nesta pesquisa, o crítico Dib Carneiro Neto observa que

[...] os limites entre o que é dramaturgia e o que vira apenas recreação ainda são muito tênues e têm sido o principal motivo de debate no mundo todo entre os que praticam teatro para bebês. Mas *Scaratuja*, me pareceu, é mais do que mera brincadeira. Tem teatro ali, sim. Fragmentos, nuances, conceitos, estímulos – tudo passa pela magia do teatro, que um dia, se tudo correr bem, será parte integrante da vida desses futuros adultos. (CARNEIRO NETO, 2016).

Embora não deixe claro o que seria a “magia do teatro”, o crítico avalia que em *Scaratuja há teatro*. Também defende a ideia de que “se tudo correr bem, o teatro poderá fazer parte da vida – não do bebê, mas dos futuros adultos que serão”. A questão que se coloca é: que *teatro* é este? Já não estaria o teatro fazendo parte da vida das crianças? Ou melhor, estando os bebês participando de um espetáculo para bebês, por que ele ainda não seria *teatro*?

Parece que a definição do que é teatro - de acordo com os referenciais do teatro dramático – reside na existência de uma dramaturgia, o que distinguiria o “teatro” de “mera brincadeira”. Acertadamente, Carneiro Neto reconhece que esta é uma questão importante no debate sobre o teatro para bebês em todo o mundo.

De fato, o jogo está presente na maioria das experiências artísticas de teatro para bebês. Em todos os espetáculos assistidos no desenvolvimento desta pesquisa há um momento determinado pelos atores em que os bebês podem entrar no espaço cênico para interagir, brincar e explorar objetos juntos. Mas isto pode ir além: algumas produções, especialmente no exterior, tornam o próprio jogo o centro do espetáculo, com alto grau de participação dos bebês durante todo o tempo, incorporando suas proposições à cena. Um exemplo é o espetáculo *This (Baby) Life*, da australiana Sally Chance (2011), que estimula que as crianças participem do espetáculo com os adultos – bailarinos profissionais – em sequências coreografadas com momentos de improvisação e imitação livres, desafiando a normatividade tradicional do comportamento do público e avançando para uma experiência definida por Lehmann (2006) como de presença pós-dramática e copresença igualitária de atores e espectadores.

Acerca da diferenciação entre “mera brincadeira” e “o teatro”, Fletcher-Watson (2013) reafirma a validade do teatro para bebês como *teatro*, na chave do pós-dramático. O autor reconhece, sem nenhuma dúvida, o teatro para bebês como inerentemente pós-dramático, identificando nele a característica lúdica definida por Roger Caillois (1990) como *paidia*. O jogo, no teatro para bebês, não seria *ludus* – o jogo organizado ou formalizado, o aspecto lúdico tal como surge no teatro dramático – mas *paidia*: “diversão, turbulência, improvisação espontânea e alegria despreocupada (...) uma espécie de fantasia incontrolável”. Para Fletcher-Watson, *paidia* está relacionada ao estado natural dos bebês. Na verdade, além de identificar o teatro para bebês a um teatro pós-dramático, o autor o identifica à própria origem do teatro em

sua forma primeva de jogo cocriado¹⁰. Da mesma forma que o teatro original, o teatro para bebês envolveria crianças em colaboração com outras crianças e adultos, todos como “coautores” do evento.

Certa perplexidade ou dificuldade de compreensão do teatro para bebês talvez se deva não apenas a uma concepção de teatro, mas a uma concepção de criança pequena, que não poderia ser considerada *público de teatro*. A necessidade de um teatro para bebês é questionada por Machado (2011), que adverte para a “intelectualização da experiência”:

[...] Tudo dependerá de a qual teatro o bebê adentrou, como foi que isso aconteceu, quem eram as pessoas que encenavam e qual a dinâmica relacional disso tudo. Nesse sentido seria importante que “teatro para bebês” fosse o mais próximo possível da *performance*, do *happening*, dos *environments*! Acontecimento situacional, que inclusive não necessita acontecer entre as paredes da sala do teatro. Coisas interessantes acontecendo: tocáveis, tangíveis, audíveis, palatáveis... cheias de teatralidade, de criação de tempos e de espaços (MACHADO, 2011, p.58).

Machado reivindica a cenas do cotidiano uma teatralidade: “Pronto, o bebê fez teatro: fez parte da cena contemporânea” (MACHADO, 2011, p.63). Exorta a que o “teatro para bebês” não precise ser necessariamente um teatro *feito para* as crianças pequenas, mas uma oportunidade – percebida e providenciada por qualquer adulto responsivo – de aprender, mergulhado na experiência, a interpretar o mundo, de modo próprio, significativo e compartilhado. Um teatro para bebês, por essa razão,

[...] não deveria cobrar ingresso nem pressupor contenção na poltrona da sala de espetáculo. O teatro para bebês deverá ser fenômeno da vida pulsando, sinônimo de um adulto narrador das coisas do mundo por perto. [...] Ele é especialmente fruição e pesquisa do gesto espontâneo, algo que paradoxalmente depende de um ambiente propício, proporcionado por adultos cuidadores e cuidadosos, pessoas ordinárias e comuns – prescinde de produtores culturais, dramaturgos, atores e figurinistas “especialistas em”. Nesta perspectiva, a criança na tenra infância já encontra-se mergulhada em potencialidades estéticas, artísticas e criadoras; ela é ser-no-mundo (MACHADO, 2011, p.63).

Por mais que esta justificativa fenomenológica de que a criança é um ser em situação, um ser “no mundo”, seja bela e procedente – e mais, especialmente provocativa para aqueles que por alguma razão se interessam pelos bebês, sejam mães e pais, artistas ou professoras/es

¹⁰ A teoria mais comum sobre o surgimento do teatro ocidental o relaciona às festividades em homenagem ao deus Dioniso, na Grécia, em que os fiéis ao deus cantavam, dançavam e entravam em estado de euforia, da qual nasce o ator – um “outro” – e o teatro.

– há algo que parece um tanto contraditório quando se admite que aquilo que o bebê vê seja artificial por ser teatro. O que vê o bebê? É teatro? E este teatro, ao qual é levado por um adulto, não é tão “vida” quanto uma cena cotidiana vivida pelo bebê ao ser banhado ou embalado antes de dormir, no metrô, na casa dos avós, na companhia compartilhada de seus primos maiores, numa festa de aniversário ou no Shopping? Quem decide o que é mais ou menos artificial? E, o mais importante de tudo: o que *o bebê* acharia de tudo isso?

Sem dúvida, olhando criticamente para muitas produções voltadas para a criança bem pequena, somos realmente levados a pensar que a teatralidade e a performatividade do bebê – um possível teatro do bebê – prescindia de produtores culturais, dramaturgos, atores, figurinistas e tantos outros “especialistas em”. Mas talvez seja possível pensar que produtores culturais, dramaturgos, figurinistas possam ser – por que não? – além de “especialistas em”, também os adultos “cuidadores e cuidadosos, pessoas ordinárias e comuns” que, de fato, promovam experiências estéticas reais e válidas para as crianças.

Fletcher-Watson observa que atitudes como questionar a necessidade de um teatro para crianças menores de cinco anos, determinar que a menor idade em que as crianças podem desfrutar do teatro seja a de três anos ou considerar um teatro para bebês prejudicial por ser “estimulante demais” são fundamentadas em “suposições advindas de concepções adultas sobre a infância, ao invés de considerar uma base centrada na criança” (FLETCHER-WATSON 2013, p.15) para refletir sobre sua pertinência. Visto a partir desta perspectiva, o espetáculo para bebês não teria valor.

Em contrapartida, o autor também observa que o direito das crianças de participarem de atividades culturais e artísticas adequadas à sua idade está garantido por documentos oficiais, especialmente pelo artigo 31 da Convenção das Nações Unidas sobre os Direitos da Criança, que fundamenta, inclusive, muitas práticas artísticas contemporâneas para a primeira infância. Reafirma, assim, que os bebês devem ser considerados capazes de frequentar estes eventos em seu direito, por possuírem habilidades estéticas, comunicativas e imaginativas desde o nascimento. E questiona:

Se as crianças pequenas possuem tanto o direito de participar das artes quanto capacidade para se envolver com / em espetáculos que, em alguns casos, pode ultrapassar a dos adultos, então a legitimidade do teatro para a primeira infância pode ser postulada. No entanto, os críticos ainda perguntam: é teatro ou simplesmente brincadeira? (FLETCHER-WATSON, 2013, p.16).

E aí sobrevém novamente o paradoxo, já que alguns destes autores e estudiosos têm justamente contribuído para a qualificação da cena infantil contemporânea, valorizando o “sincretismo” de linguagens, o borramento de limites e demarcações fluidas entre os territórios da “cena” e do “público”. Esta resistência não vem, porém, do reconhecimento de que o bebê, por ser polimorfo e *estar-no-mundo*, conforme propõe a fenomenologia merleau-pontiana, estaria tão misturado ao mundo que o teatro não seria necessário. Ao contrário, algumas observações acerca do teatro para bebês são reveladoras de uma concepção de que o bebê é, ainda, um “vir a ser”.

2 REFERENCIAIS TEÓRICOS E METODOLOGIA

2.1 Referenciais Teóricos

Para compreender a relevância cultural do teatro para bebês e a pertinência de um teatro voltado principalmente para eles, foram utilizados principalmente quatro referenciais teóricos: a tese de Vigotski (1995) de que as funções superiores são a cultura internalizada, utilizada no estudo proposto por Pino (2005) no que diz respeito à ideia de *humano*; o referencial teórico da Rede de Significações, que nos oferece a possibilidade de olhar para o teatro para bebês como *circunscrito*; as ideias de *marco cultural* e *dieta cultural* propostas por Del Río e Álvarez (2007); e a Estética da Recepção, a partir das ideias de Robert Jauss (1979) e Wolfgang Iser (1996).

2.1.1 Marcas do humano: o teatro para bebês a partir das contribuições da psicologia histórico-cultural

A tese vigotskiana do desenvolvimento psíquico como desenvolvimento cultural identifica as funções mentais superiores com a cultura, criada, por sua vez, pelo próprio homem. É nesta tese que Pino (2005) inscreve o conceito de *humano* que, mais que simples característica definidora da nossa espécie, compreende a relação recíproca entre natureza e cultura que nos constitui:

Traduzida em outros termos, essa tese faz do Homem o criador daquilo que o constitui e que o define como um ser humano. Dessa forma, ela aponta um caminho fecundo para participar do debate da questão da “natureza humana”: o homem como criador da condição *humana* da sua natureza. (PINO, 2005, p.15).

Pino procura, porém, diferenciar o sentido de *humano* daquele que o termo adquire em contextos de exaltação da espécie humana com relação a sua grandeza ou superioridade, e, da mesma forma, distanciar-se de contextos em que o atributo *humano* esteja associado a aspectos sombrios, destrutivos e predatórios, tão presentes em discussões atuais sobre o mundo em que vivemos.

O conceito de *humano* apresentado por Pino define o homem como a única espécie que não apenas *olhou para* e descobriu a Natureza, reconhecendo que dela faz parte, mas que

descobriu igualmente que poderia transformá-la. Neste trabalho, é particularmente interessante a ideia de que

[...] a consciência surge, portanto, no distanciamento do homem da natureza que lhe permite fazer dela o objeto da sua ação. Isso quer dizer que a consciência é algo que acontece no próprio agir humano, sendo ao mesmo tempo causa e efeito dele. Ora, o próprio da atividade humana é que, por ser simbólica além de técnica, é de natureza reversível, ou seja, afeta tanto o objeto sobre o qual se exerce quanto o sujeito que a realiza. O resultado é que ambos – natureza e homem – adquirem uma nova forma de existência: a existência *simbólica*. (PINO, 2005, p. 16)

Vigotski sustenta que o ser humano é constituído por funções naturais, regidas por mecanismos biológicos, e culturais, regidas por leis históricas. Essas funções se relacionam e se interpenetram de forma complexa, de modo que é impossível separá-las: “De um lado, as funções biológicas transformam-se sob a ação das culturas, e, de outro, estas têm naquelas o suporte de que precisam para constituir-se, o que as torna, em parte, condicionadas pelo amadurecimento biológico daquelas.” (PINO, 2005, p. 31). Mas Vigotski complementa sua concepção de desenvolvimento cultural com a chamada “lei genética geral do desenvolvimento cultural”, estabelecendo que

[...] no desenvolvimento cultural da criança cada função aparece em cena duas vezes, em dois planos, primeiro o social, depois o psicológico, primeiro entre pessoas como uma categoria interpsicológica, depois no interior da criança como uma categoria intrapsicológica. (VIGOTSKI, 1991, p.73)

Assim, qualquer função psicológica foi primeiramente externa – o que significa que ela foi social. Antes de se tornar função, ela foi uma relação social entre pessoas. Para Vigotski, de forma geral, a relação entre as funções psicológicas superiores foi outrora uma relação real entre pessoas: “Eu me relaciono comigo tal como as pessoas se relacionaram comigo”, diz, no Manuscrito de 1929. Este raciocínio fascinante insere o ser humano numa perspectiva social, dialética e mesmo dramática. A personalidade, para Vigotski, é entendida como o conjunto das relações sociais. Esta “conversa” internalizada com o mundo, com as coisas, com as pessoas, com significados e sentidos construídos socialmente caracterizam a acepção *dramática* que Vigotski (2000b) confere ao desenvolvimento, justamente porque nossa constituição como seres humanos integra esta dialogia, crises e conflitos, como num autêntico drama.

Em seu estudo sobre a imaginação e a criação, Vigotski (2004) aponta para o fato de que também as criações artísticas são fruto de relações e experiências construídas ao longo da vida: “a atividade criadora da imaginação depende diretamente da riqueza e da diversidade da

experiência anterior da pessoa, porque essa experiência constitui o material com que se criam as construções da fantasia” (VIGOTSKI, 2004, p. 22). Nesse sentido, uma peça de teatro, da mesma forma que um texto literário ou uma obra de arte visual, traz em si experiências, relações, “outros” que estão presentes na maneira como um espetáculo é criado, toma forma e se desenvolve como “imaginação cristalizada” (VIGOTSKI, 2004, p.15). E esta trama não termina quando o espetáculo é concebido. *Diante e com* o público, ela prossegue sua vocação de afetar e ser afetada, de transformar e ser transformada: o teatro traz também em si as *marcas do humano* (Pino, 2005).

Um dos mais belos postulados de Vigotski sobre a relação entre a realidade e a fantasia é aquele em que ele reconhece que a imaginação pode tornar-se realidade. Assim se define o círculo da atividade criativa: a partir da minha experiência, imagino algo que pode ser diferente e crio algo (um invento, uma máquina, uma invenção científica, uma obra de arte, uma peça de teatro). E isto volta a poder transformar quem com ela tem contato. A lógica interna de uma obra de arte influencia os outros – por isso é tão perturbador e revolucionário ter contato ou participar de obras ou eventos artísticos de outras culturas, porque, na verdade, se estará tendo contato *com essas outras culturas*.

Welington Andrade¹¹ relaciona o teatro a um “grande projeto de imaginação pública”. O que se observa no teatro para bebês é uma situação singular, na qual crianças bem pequenas passam a desfrutar de uma possibilidade culturalmente reconhecida e valorizada, justamente quando iniciam aquilo que Pino (2005) identifica como seu nascimento cultural. Desta forma, o teatro para bebês consistiria uma “unidade” mínima bastante especial e oportuna para a observação de fenômenos culturais, nos quais há construções conjuntas de significados, envolvendo adultos e crianças.

2.1.2 A perspectiva da Rede de Significações (*RedSig*)

O segundo referencial teórico é a perspectiva metodológica da Rede de Significações (*RedSig*), desenvolvida pelo Cindedi, grupo de pesquisadores da Universidade de São Paulo – Ribeirão Preto, cujo objetivo tem sido estudar processos de desenvolvimento humano fundamentados em uma visão sócio-histórica (VYGOTSKY, 1991, 2000a; WALLON, 1995a, 1995b).

¹¹Apontamentos realizados na aula de 26/11/15, no CAC, com o Prof. Welington Andrade, dentro da disciplina “A Inversão da Olhadela”.

A perspectiva da *RedSig* tem sido utilizada especialmente em instituições de educação infantil, para analisar como determinada cultura entende a educação de seus membros e estrutura as práticas sociais cotidianas. São focadas, particularmente, as interações que se dão dentro das creches e as relações entre a família, educadoras/es e a própria creche ao compartilhar o cuidado e a educação das crianças. Uma das características mais importantes desta perspectiva de estudo é integrar pesquisadores com diferentes formações profissionais, vindas/os da Psicologia, Biologia, Medicina, Filosofia, Pedagogia, Terapia Ocupacional, Nutrição e Enfermagem. Segundo Rossetti-Ferreira, Amorim e Silva (2004), apesar dos principais pilares teóricos dessa perspectiva serem autores sócio-históricos ou histórico-culturais, como Vigotski (1991; 1993), Wallon (1995a, 1995b), Valsiner (1987, 1997) e Bakhtin (1981, 1997, 1999), a *RedSig* dá abertura também para outras abordagens, tanto da Psicologia do Desenvolvimento quanto da Social (BROCKMEIER; CARBAUGH, 2001; BRONFENBRENNER, 1977, 1996; BRUNER, 1997; GERGEN, 1994; HARRÉ; LANGENHOVE, 1999; SPINK, 1999).

Considerando a perspectiva da *RedSig*, desde as primeiras participações em espetáculos de teatro para bebês, observou-se a semelhança com situações de interação envolvendo bebês, famílias e escola. Também no teatro para bebês este triângulo relacional está presente. A ampliação cultural, proporcionada pela escola, e os conflitos dinamogênicos¹², provocados pela interação das crianças com outros adultos e pares em sua entrada na escola, um ambiente novo e estimulante, preparado para ela, encontra similitude na ida ao teatro. Como na escola, mas de forma "concentrada", o teatro para bebês oferece oportunidade de construção de significados conjuntos, da descoberta do outro, de disputa de atenção e de crescimento envolvendo, porém, não crianças, mães e pais e educadores na escola, mas crianças, mães e pais e artistas de uma peça de teatro. A situação da peça de teatro para bebês aproxima-se, assim, das *circunscrições* ou *circunscritores* sugeridos pela *RedSig* e inspirados, por sua vez, pelo conceito de *constraints* proposto por Waddington (1957) e utilizado por Valsiner (1987). Conforme Rossetti-Ferreira, Amorim e Silva (2004),

[...] no processo de contínua reorganização da *RedSig*, os circunscritores são propostos como configurações que tendem a emergir mais facilmente como figura, com exclusão de outras, demarcando assim certas possibilidades e limites aos processos de significação e aos papéis ou posições a serem

¹² A ideia do conflito como dinamogênico reside no referencial epistemológico de Henri Wallon, que entende a contradição como característica importante na constituição do sujeito, Wallon "vê os conflitos como propulsores do desenvolvimento, isto é, como fatores dinamogênicos." (Galvão, 1995, p. 42)

atribuídos ou assumidos pelas pessoas nas situações. Assim, elementos pessoais, histórico-culturais e contextuais, em sinérgica interação, circunscrevem certas possibilidades de configuração da rede de significações e não outras. As pessoas, tanto crianças como adultos, no entanto, não são passivamente submetidas a essas circunscrições, negociando a cada momento, de maneira pessoal e única, as posições ou os papéis a serem atribuídos ou assumidos nas várias situações. Dessa forma, propomos que as re-configurações da *RedSig* e, em última instância, os próprios processos de desenvolvimento sejam compreendidos como simultaneamente determinados e indeterminados.

Assim, a possibilidade de pesquisa aberta pela *RedSig*, que é integrar perspectivas diferentes para a compreensão das situações interacionais, torna-se pertinente no caso do teatro para bebês, situação que integra a perspectiva estética e a perspectiva psicológica.

Acerca da *RedSig*, observa Rossetti-Ferreira (2004, p. 16):

Ela se constitui de fato enquanto uma *perspectiva* de estudo para apreender o desenvolvimento humano enquanto fenômeno complexo, na teia entrelaçada de elementos. Em função disso, ela não firma as ferramentas com que se irá registrar situações e analisar o corpus empírico. Essas ferramentas devem ser escolhidas ou criadas/construídas a partir das pessoas em estudo; do foco e das perguntas de base; e, das hipóteses que estão sendo feitas pelo/a investigador/a, norteado/a pela visão epistemológica de complexidade proposta pela *RedSig*.

Não há uma receita ou uma proposta fechada de *como* estudar os processos. A perspectiva da *RedSig* contribui para guiar o olhar, provocar questões, a partir das quais os pesquisadores deverão buscar o modo de registrar – entrevista, vídeo, documento –, de identificar a unidade de análise, de discriminar e definir os conceitos em questão e de selecionar procedimentos de análise, dentre outros, que tenham tanto coerência teórico-conceitual com a proposta, como possam acompanhar os processos objeto de estudo.

A psicologia histórico-cultural entende que a experiência cultural dos povos influencia o curso e a forma da evolução genética e neurológica da humanidade, o que significa que, no caso de cada ser humano singular e concreto, o patrimônio genético herdado por ele dos seus antepassados já vem impregnado das *marcas da cultura*: “Isso significa que ele carrega um valor cultural agregado que faz dele um ser humano *em potencial*, ou seja, alguém capaz de tornar-se tal desde que esteja inserido num meio humano, com tudo o que este termo implica” (PINO, 2005, p.47). Ou seja: o próprio patrimônio genético dos seres humanos já viria marcado pela cultura, conferindo ao recém-nascido uma *aptidão para a cultura*, sem a qual nunca poderia adquirir a condição humana.

Com relação à definição de *humano* como o conjunto de características que distingue a nossa espécie e ao fato de que o bebê humano já nasce apto para a cultura, podemos pensar no

que significa o surgimento de uma forma teatral contemporânea voltada especialmente para os bebês, a partir desta concepção. Parece particularmente interessante a ideia de que, sendo o teatro um patrimônio da humanidade, com valor cultural reconhecido, e de que suas diferentes expressões ao longo da história da Arte fazem parte da nossa *memória de humanidade*, esta experiência marque aqueles que produzem e frequentam o teatro para bebês.

2.1.3 Estética da Recepção

Um terceiro referencial utilizado é a Estética da Recepção, movimento surgido em 1967 na Universidade de Constança, na Alemanha, e que tem como representantes Robert Jauss (1921-1997) e Wolfgang Iser (1926-2007).

O surgimento de uma forma específica de teatro para bebês em determinado momento histórico, bem como suas formas de produção e o interesse de um certo público por frequentar este teatro dialogam com os conceitos de *recepção estética* e *efeito estético*, apresentados por estes autores, cujas ideias, apesar de terem como foco a recepção de obras literárias, possibilitam várias analogias com o teatro.

O conceito de recepção estética parece conversar especialmente com os postulados da psicologia histórico-cultural, na medida em que se relaciona com o modo como uma determinada obra artística é recebida num determinado momento histórico. Sobre a possibilidade de interação e diálogo que se verifica entre autores e leitores de uma teoria a partir da perspectiva da psicologia histórico-cultural, Smolka e Magiolino (2010, p.32) observam:

O que faz uma elaboração teórica persistir é a relação daquilo que a teoria *explica* ou ajuda a compreender com o modo como os leitores respondem ou *replicam* a ela; mas é também o modo como os leitores participam das ideias, se apropriam delas e nelas se *implicam*.

Esta relação de recepção ativa se dá também na Arte, e no teatro, em especial, entre artistas e público. Fundamentado na estética da recepção, Desgranges (2012, p. 18) amplia a compreensão da recepção estética, originalmente de obras literárias, para o teatro, corroborando o postulado de Jauss de que a obra de arte só se efetiva na realização do leitor, ou daquele que dela frui:

O sentido de uma cena teatral, tal como a compreendemos a partir das produções artísticas recentes, não se constitui como um dado prévio, estabelecido antes da leitura, algo pronto, fixo, atribuído desde sempre pelo

autor, mas algo que se realiza na própria relação do espectador com o texto cênico. [...]A experiência estética não pode ser concebida como algo que se dê sem a efetiva atuação do leitor, e sem que este se disponibilize para uma produção de sentidos a priori inexistentes. (DESGRANGES, 2012, p.19).

A partir do estudo da recepção estética de uma obra ou de um movimento estético é possível compreender um contexto histórico do passado, ou mesmo do presente – como é o caso do teatro para bebês. Assim, conversar com artistas que produzem para bebês, conhecer concepções de infância relacionadas a essa forma teatral, mas também estar a par das propostas e da legislação que regulamentam a educação infantil hoje, saber sobre as tensões do momento político atual e entender outras obras, localizadas em outros campos artísticos, com os quais o teatro para bebês pode dialogar, podem ampliar nossa compreensão sobre o teatro para bebês como fenômeno estético.

Outro conceito instigante advindo das teorias da recepção e que também dialoga com a psicologia cultural e as possibilidades de compreender o teatro para bebês é o de *horizonte de expectativa*. O horizonte de expectativa relaciona-se àquilo que o público de determinado período histórico espera de uma manifestação artística ou obra de arte: no caso do teatro para bebês, quando o público, no momento histórico atual, vai ao teatro, o que espera encontrar? Para o horizonte de expectativa contribuem o contexto estético do período e aquilo que o público conhece a respeito do teatro - mas não apenas: conformam a sua expectativa todas as manifestações estéticas que formam a sua percepção e contribuem para seu olhar.

Jauss (1979) propõe a ideia de horizonte de expectativa na perspectiva da ruptura, tentando compreender em que medida determinada obra pode romper com a expectativa do período. Para ele, o teor artístico de uma obra pode ser medido pela distância entre o horizonte de expectativa do seu tempo e aquilo que a obra propõe. Nesse sentido, por ser o teatro para bebês uma atividade cultural radicalmente nova e experimental, o conceito de Jauss pode ser especialmente interessante para que se estime em que medida os espetáculos rompem com o horizonte de expectativa de seu público.

2.1.4 Marcos culturais e dieta cultural

Finalmente, considerando as transformações na oferta cultural da cidade de São Paulo, que inclui hoje atividades para crianças bem pequenas e, especialmente, o teatro para bebês, trataremos agora de sua relação com os conceitos de *marco cultural* e *dieta cultural* desenvolvidos por Álvarez e Del Río (2007). Sua abordagem da educação torna-se bastante

importante para nossa realidade, pois, além de envolver problemas que nos afligem na atualidade – por exemplo, aqueles relacionados à atenção e aos maus usos dos meios de comunicação (e.g. DEL RÍO, 2000; DEL RÍO; DEL RÍO, 2008; DEL RÍO, 2010) –, discute temas essenciais como a validade das teorias psicológicas da educação para todas as culturas e a possibilidade de explicar o particular e o universal (DEL RÍO, 2007a, 2007b). Del Río preocupa-se em fazer uma análise mais funcional da cultura em que se desenvolve a criança, entendendo-a como submersa não apenas em um contexto ou outro, mas numa rede *extracortical* de funções e significados compartilhados e inseridos na cultura. Nesse sentido, o autor reflete sobre a possibilidade de outro *desenho cultural* para as novas gerações, o que implica um novo currículo, um novo programa educativo para os homens que desejamos formar e, consequentemente, um novo cérebro.

Em sintonia com as ideias de Vigotski, Del Río nos apresenta a noção de *marco cultural*:

Desenvolvi essa noção com Amelia Álvarez (1996). Embora tenhamos conhecido e trabalhado com Urie Bronfenbrenner, a ideia corresponde apenas parcialmente aos sistemas postulados por ele. O conceito de marco é um pouco mais ligado, por um lado, aos modelos tradicionais do ecofuncionalismo e, por outro, ao estudo vigotskiano dos mecanismos de mediação inseridos nas culturas. Acredito que Bronfenbrenner buscou fazer uma descrição ordenada, categorial dos contextos de desenvolvimento, o que em parte satisfaz os esforços atuais da psicologia evolutiva, considerando-se o que a palavra contexto – a mais usada – implica como condicionante do desenvolvimento infantil. Além disso, a expressão contextos de desenvolvimento denota um enfoque demasiado circunstancial, pois secundário. Nossa preocupação está dirigida a uma análise mais funcional da cultura em que se desenvolve a criança, pois a entendemos como submersa não apenas em um contexto ou outro, mas numa rede extracortical de funções compartilhadas e inseridas na cultura (REGO; BRAGA, 2013, p.527).

A ideia de marco cultural nos leva a outro conceito importante para esta pesquisa, também desenvolvido por Del Río e Alvarez, que é o de *dieta cultural*.

A dieta cultural consiste no conjunto de elementos culturais disponíveis para um indivíduo, grupo ou sociedade ao longo do desenvolvimento de gerações (relacionando-se, assim, à ontogênese). A dieta recebida está, por sua vez, determinada pela dieta oferecida (que se constitui do total de produtos culturais produzidos e distribuídos ou postos no espaço cultural, quer o definamos num nível virtual ou localizado). Em um estudo chamado “Projeto Pigmalião” (2004), Del Río focou especialmente a dieta cultural audiovisual de crianças espanholas: a dieta audiovisual oferecida e a dieta audiovisual recebida são subconjuntos da dieta cultural.

Faz parte da ideia de *dieta cultural* evitar ou privilegiar determinados programas, da mesma forma que numa dieta alimentar deve-se conhecer, privilegiar ou evitar determinados alimentos. Porém, evitar programas ruins não basta, se existir um vácuo de bons programas que possam constituir a base da dieta cultural em cada estágio do desenvolvimento.

O estudo de Del Río aponta aspectos importantes como o papel da dieta audiovisual na construção da realidade e do imaginário infantis; a importância dos contextos de desenvolvimento e das atividades infantis para a construção da atenção; os efeitos da dieta televisiva sobre o desenvolvimento infantil e juvenil, especialmente em relação a problemas de atenção; e a relação entre os meios de comunicação e a construção de identidades culturais.

Uma das conclusões do estudo realizado por Del Río indica a necessidade de que as ferramentas de análise dos conteúdos televisivos sejam realizadas por um *Observatório*, cujo objetivo não seja tanto detectar o que há de mau na TV, mas fazer um inventário e elaborar uma orientação para pais e crianças na direção daquilo que há de bom, bem como determinar os fatores que constroem esses conteúdos como bons e educativos. Del Río aponta para o perigo de sobrecarregar os pais com a obrigação de evitar dietas nocivas, se não existirem alternativas reais que possam ser oferecidas no lugar dos programas existentes. Somente com a presença de materiais suficientes é viável uma política de orientação para os pais sobre a dieta cultural conveniente. Desse modo, famílias e educadoras/es poderiam utilizá-los de maneira mais consciente e explorar mais seu potencial. Na dieta cultural televisiva analisada (a mais consumida pelas crianças espanholas na época em que o estudo foi realizado), Del Río comprovou que existem materiais com qualidade evolutiva, porém escassos, mal equilibrados por idade, e cuja oferta, em geral, não está bem organizada e claramente orientada. Os pais necessitam saber, para cada idade, além daquilo que devem evitar de modo prioritário, o que podem ou devem oferecer a seus filhos que convivem com a TV. E os educadores, conhecer com quais programas podem estabelecer algum diálogo didático para unificar o sentido e oferecer às crianças um currículo global, que não oponha ferozmente a cultura escolar com a midiática.

Na pesquisa, comprovou-se a importância de certos indicadores para dotar de conteúdo as elaborações teóricas ou filosóficas sobre a “mente pós-moderna” (a mente audiovisual ou de oralidade visual das novas gerações). Empregaram assim variáveis (para a pesquisa) como a relação *peso da palavra X imagem* (o peso do “contar” – dar conta verbalmente das coisas – X “mostrar” – dar conta visualmente de mostrá-las).

O problema da qualidade dos conteúdos televisivos e seu impacto na infância está emergindo nos últimos anos como um dos fatores centrais para compreender os ganhos e os

déficits mais preocupantes que afetam o empenho educativo e para responder à questão de como educar num universo simbólico com muitas linguagens e conteúdos. Com relação a isso, se detectam dois problemas na maioria dos países afetados pela cultura pós-moderna audiovisual: o analfabetismo funcional e o analfabetismo do imaginário.

Com relação ao primeiro problema, este se refere ao fato de que, para além da aprendizagem instrumental da leitura e da escrita e da utilização dessa aprendizagem às tarefas da escolaridade formal, a escrita e a leitura penetram pouco na vida cotidiana real dos sujeitos. Corroborando este fato, um dado trazido pelas estatísticas da UNESCO para quase todos os países, os educadores e especialistas concordam que cada vez mais, na escola, se exige um uso superficialmente instrumental e mimético da linguagem escrita nas quais ler e escrever não chega a protagonizar a gestão mental das atividades executivas principais, nem tampouco da vida interior ou de projetos vitais, ou seja, ler e escrever não se constitui num instrumento para a concentração, a reflexão ou as operações de consciência e reflexão.

Para isso há duas causas prováveis: uma alfabetização excessivamente “escolar”, carente de significado para se constituir em mediador suficiente das atividades significativas da vida cotidiana (que provocaria o analfabetismo funcional); e uma alfabetização instrumentalista despojada de coração narrativo, poético e retórico (que provocaria o analfabetismo do imaginário e a falta de construção de um marco retórico).

O segundo problema, chamado por Del Río de analfabetismo do imaginário (DEL RIO, P.; DEL RIO, M., 2008 p.100), decorreria não apenas da precariedade das leituras que dão forma ao imaginário infantil, mas principalmente da incapacidade do repertório total de narrativas e de representações (literárias e audiovisuais) para proporcionar um modelo estruturado e positivo para situar a criança no mundo da realidade presente e do futuro desejável.

Estas ideias permitem operacionalizar os processos de influência cultural e chegar, assim, à investigação objetiva do impacto da televisão no desenvolvimento infantil. Considerando os conteúdos da dieta televisiva como um *currículo informal*, a análise de conteúdos propostos pretendeu levantar um mapa atualizado deste currículo na dieta espanhola, realizando um inventário das temáticas presentes e ausentes e permitindo assim orientar as políticas culturais de produção e programação audiovisual, especialmente as públicas, para que possam cumprir seus objetivos culturais com um conhecimento fiel da situação, com maior eficácia. Interessa estabelecer qual é a influência global dos meios no desenvolvimento das novas gerações.

2.2 Metodologia

Para analisar o teatro para bebês como situação de intensas construções de significados conjuntos, envolvendo adultos e crianças, e na qual se verificam, de forma particularmente importante, fenômenos de inscrição cultural e modificação da cultura pelas próprias crianças, a partir dos referenciais teóricos apresentados anteriormente, foi realizado um estudo de inspiração etnográfica, que consistiu principalmente da participação da pesquisadora como público em espetáculos teatrais voltados especialmente para essa faixa etária. Ao mesmo tempo em que se assistia aos espetáculos, também se observava a dinâmica de interações que se estabelecia a partir das proposições cênicas das/dos artistas e da montagem, bem como da recepção e da participação da plateia, composta de adultos e crianças bem pequenas.

Foram assistidos, ao todo, doze espetáculos de teatro para bebês, entre os anos de 2015 e 2017:

- *Fevereiro de 2015: O que eu sonhei?*, da Cia. Zin - SP;
- *Agosto e Setembro de 2016*: os espetáculos participantes do V Festival Internacional de Teatro Para Bebês, organizado pelo Grupo Sobrevento – SP em 2016: *Crianceiras Bebê*, show musical do ator-cantor Márcio de Camillo – MS; *Terra*, do Grupo Sobrevento- SP; *Vagalumes*, da Cia. Manada - Chile; *Bailarina*, do Grupo Sobrevento – SP; *Achadouros*, da Cia. Criação Coletiva – Brasília; *Meu Jardim*, do Grupo Sobrevento – SP; *Quem era eu antes de ser eu* – Cia. *La Casa Incierta* – Brasília/Madrid;
- Os espetáculos participantes do VI Festival Internacional de Teatro Para Bebês, organizado pelo Grupo Sobrevento – SP em 2017: *A Gruta da Garganta* – Cia. *La Casa Incierta* – Brasília/Madrid; e *Caminhos* – Cia. Títeres de María Parrato – Espanha;
- *Scaratuja*, da Catarsis Produções, em 2017;
- *Cuco*, da Cia. A Caixa do Elefante – Porto Alegre – RS, em 2016 e 2017.

Destes doze espetáculos, cinco foram escolhidos para serem analisados neste estudo: *O que eu sonhei?*; *Bailarina*; *A Gruta da Garganta*; *Scaratuja*; e *Cuco*. Com exceção de *O que eu sonhei?*, da Cia. Zin, espetáculo assistido antes de se decidir definitivamente sobre o teatro para bebês como objeto desta pesquisa, todos os outros espetáculos foram por mim assistidos já na condição de pesquisadora, que era informada aos artistas ou aos produtores

das companhias na ocasião da minha ida ao teatro. Em todas as ocasiões, as companhias me receberam com um convite gratuito.

Durante os espetáculos, foram feitas anotações por escrito de aspectos importantes das encenações e, eventualmente, gravações em áudio e pequenos trechos em vídeo. É importante lembrar que, para o desenvolvimento desta pesquisa, estas observações não tinham como foco apenas o espetáculo apresentado, mas igualmente a plateia, as reações de bebês e as diferentes interações que ocorriam entre as pessoas, crianças e adultos, que participavam dos contextos observados.

A transcrição dos espetáculos era feita imediatamente após a ida ao teatro, quando a experiência de espectadora e observadora ainda estava recente. Em alguns casos, foram utilizadas também as gravações em vídeo oficiais dos espetáculos, disponibilizadas nas páginas das companhias, ou pelos artistas, diante do meu pedido, principalmente com o intuito de confirmar alguma informação ou fato relacionado ao espetáculo.

Com a permissão das companhias, foram feitas também muitas fotografias, que complementam os registros das peças. Essas fotografias, bem como as gravações em áudio ou mesmo em vídeo, foram feitas sempre com um aparelho de telefone celular, deixado em modo silencioso e com a menor luz possível para não incomodar ou chamar a atenção de bebês e adultos que compartilhavam comigo o lugar de público.

Além das transcrições dos espetáculos, nas quais se procurou registrar o maior número possível de detalhes, também fazem parte do corpo de dados da pesquisa entrevistas com Luiz André Cherubini e Sandra Vargas, do Grupo Sobrevento; com o diretor Mário de Ballentti, da Cia. A Caixa do Elefante; com Elenira Peixoto, atriz da Cia. Zin; e com Aline Volpi, Ana Paula Castro e Vladimir Carvalho, da Catarsis Produções. Estas entrevistas foram realizadas em diferentes momentos da pesquisa, tanto no início quanto na fase final. Igualmente importante foi a minha participação em algumas mesas redondas e em duas oficinas de teatro para bebês, organizadas pelo Grupo Sobrevento – SP, nas edições de 2015, 2016 e 2017 de seu Festival Primeiro Olhar, a saber:

- Oficina *Brincando com o Invisível*, com Carlos Laredo, diretor da Cia. *La Casa Incierta* (Brasília/Madrid), em 7, 8 e 9 de agosto de 2015, no Espaço Sobrevento – SP;
- Oficina *Teatro para Bebês*, com Sandra Vargas (Grupo Sobrevento – SP), realizada para professoras/es da rede de educação infantil de São Bernardo do Campo, nos dias 30 e 31 de agosto e 1 de setembro de 2016;

- Mesa Redonda *Arte na Primeira Infância*, com a Cia. *La Casa Incierta*, Grupo Sobrevento e Elaine Lindolfo, da Secretaria de Educação de São Bernardo do Campo, em São Bernardo do Campo, no dia 2 de setembro de 2016;
- Mesa redonda *O Ator diante do Bebê*, com a Cia. De Títeres María Parrato (Espanha) e Grupo Sobrevento, no dia 14 de julho de 2017, em São Paulo.

Complementam o corpo de dados os textos de apresentação dos programas dos Festivais de Teatro para Bebês do Grupo Sobrevento e uma entrevista dada por Clarice Cardell, da Cia. *La Casa Incierta*, para o Canal Universitário de Brasília (UnBTV) em 2016. Por fim, não menos importantes, as falas de recepção de bebês e suas/seus acompanhantes, realizadas por todas as companhias antes do início de seus espetáculos, nos saguões e antessalas dos teatros ou espaços nos quais as apresentações se realizaram.

Feitas as transcrições, estas foram complementadas com as fotos, integrando o corpo de dados para análise.

Finalmente, à luz dos referenciais teóricos apresentados, os dados foram analisados considerando os três grupos participantes do triângulo relacional presente nas apresentações de teatro para bebês: bebês, seus acompanhantes e os artistas. Foram observados eventos que ocorrem antes da apresentação, como a organização e as relações no espaço receptivo e as falas dos artistas na recepção do espetáculo; durante o espetáculo, como as manifestações corporais, a presença e a relação com os objetos, o olhar, a voz, as manifestações vocais e a música. Por fim, observou-se também a dinâmica ocorrida no momento em que é permitida a entrada dos bebês e seus acompanhantes no espaço cênico, após a primeira parte dos espetáculos.

3 ESPETÁCULOS E DEPOIMENTOS

3.1 *O que eu sonhei?* – Cia Zin – São Paulo, SP.

28/2/2015 – 11 h

Teatro da Universidade Mogi das Cruzes (UMC) – Vila Leopoldina – São Paulo - SP.

Informações sobre a companhia e seu trabalho

A Cia. Zin existe desde 2010 e foi fundada pelas atrizes Elenira Peixoto, de 38 anos, e Fabiana Prado, de 48. Atualmente Fabiana Prado não faz mais parte da companhia. Elenira Peixoto prossegue com uma nova atriz e um ator, além de um músico: os espetáculos da companhia têm sempre música ao vivo.

De acordo com as informações do blog da companhia, bem como as fornecidas por Elenira Peixoto em entrevista (APÊNDICE E), a Cia. Zin “surgiu da vontade de fazer teatro especialmente para bebês (ou desde bebês), tomando como ponto de partida um olhar sensível para a primeira infância e buscando criar um delicado contato com esse público”.

A ideia principal é trazer para a cena temas ligados ao dia a dia e à cultura, recontados de forma poética, proporcionando uma experiência estética para os bebês e possibilitando um espaço de trocas entre crianças pequenas e cuidadores.

A parceria nasceu do encontro entre as atrizes Elenira e Fabiana, que, na época, tendo se tornado mães pela primeira vez, juntaram suas bagagens como atrizes e arte-educadoras para dar início a um inusitado projeto que relacionasse arte e primeira infância. Desde então, a pesquisa do grupo vem sendo influenciada por diversas linguagens, como a contação de histórias, a *performance art*, as artes visuais, além de estudos sobre cognição e percepção infantil e suas relações com a criação artística.

Além da proposta teatral, o grupo vem experimentando diversas oficinas de arte voltadas também para a primeira infância, como forma de ampliar sua pesquisa artística. Além de *O que eu sonhei?*, o grupo possui atualmente em seu repertório uma instalação performática, *Cara de Quintal*. Em 2011, a companhia organizou, no Centro Cultural São Paulo, uma mostra sobre arte para a primeira infância chamada *Conversas Poéticas entre Arte e Bebês*, com a presença da artista e arte-educadora dinamarquesa Anna Marie Holm, pioneira da chamada *baby-art*.

A Cia. Zin acredita que a reflexão e a prática criativa são indissociáveis, tal como a vida e a arte: tudo é matéria de criação, tanto aspectos corriqueiros observados na rica relação entre pais e filhos como elementos da teoria da arte.

Fala de recepção

Momentos antes de começar a apresentação, foram as próprias atrizes que receberam o público e explicaram aos pais como deviam se distribuir no teatro e o que deviam esperar do espetáculo. Avisaram que o espetáculo aconteceria sobre palco, e que, na plateia, ficaria montado um trocador (Figura 3) para as crianças que porventura precisassem ter a fralda trocada, e que, assim, não precisariam sair do espaço cênico.

Numa entrevista concedida à pesquisadora em 2018, Elenira Peixoto, atriz do espetáculo, relembrou o conteúdo da fala de recepção dita no saguão, antes de adultos e crianças adentrarem o teatro:

P - Vocês é que recebiam o público no teatro UMC, não? Eram você e a Fafi?

E - No UMC éramos nós duas, porque a gente... fez uma gravação. No Centro Cultural, a gente achou que a gravação era suficiente, quando a gente estreou a peça. Uma gravação que fala que o bebê pode chorar, que (o espetáculo) é pensado pra ele, pra pessoa ficar tranquila e tal. No UMC tinha ali a questão do palco ser um pouco alto e a gente ficava preocupada e as pessoas não entenderem, as pessoas iam pra plateia. Elas não subiam no palco.

P - O que vocês falavam?

E - A gente adotou isso como prática... a gente fala em todo lugar que a gente vai. Então... essa fala... a gente se apresenta, fala que é a Cia. Zin, e tal... fala que o espetáculo é pensado para os bebês e que as pessoas podem ficar à vontade; que tenham confiança... não com essas palavras... de que a gente sabe o público que a gente escolheu, né? Já cheguei a falar isso. Fazer, trabalhar... e que é pensado pra eles. Que o espetáculo não é pensado pro bebê entrar durante. Mas que, se caso algum bebê, principalmente os andantes... quiser entrar, isso não é um problema. Pode. Vê o que está acontecendo em cena, mas que é isso, de uma forma delicada... a gente sempre tá construindo essa forma... que atrás do cenário ele é de ferro, então, que não é pro bebê ir pra trás do cenário, que tem que tomar atenção, e que a gente em cena não consegue cuidar do bebê, então, que também fique tranquilo pro pai e pra mãe que o bebê vai explorar, pegar o bebê, voltar pro colo, e ir acompanhando essa maneira que ele vai explorando. Mas não é assim: "não pode". A gente... é uma fala difícil, porque é

um espetáculo para ser contemplado, só que o bebê não sabe disso, ele não tem a obrigação de saber que o espetáculo não é pra ele entrar, se ele se interessa por algo ele quer ir, com o corpo, ainda mais se ele é andante, ele vai querer. A gente não quer que seja uma coisa agressiva. Então até uma coisa que a Lizette¹³ reparou, e que foi fortalecendo a gente também, porque a gente vai aprendendo fazendo, né? Os bebês, logo nas primeiras sessões, entraram. Um ou outro, nunca teve uma avalanche, poucas foram as sessões que tiveram, eu acho que o espetáculo de alguma maneira deixa claro que... não sei como, acho que o próprio espetáculo em si mostra que não tem tantos objetos, coisas, que eles vão querer mexer... não sei, acho que fica claro para o bebê.

Ambiente e contexto

Ao entrar na sala de espetáculo, de fato tem-se um impacto. A organização do espaço, para os adultos – e talvez também para crianças maiores, acostumadas a frequentar “o teatro” –, modifica a relação palco-plateia. É sobre o palco, já organizado como espaço cênico, que o público é convidado a se acomodar. O espaço de cena é reduzido e ocupa o centro do palco (Figura 2). O público se agrupa em torno dele, em almofadas e bancos coletivos, numa pequena meia arena.

Essa (des)organização espacial condiciona pais e outros adultos, desestabilizando experiências teatrais que já possam ter tido anteriormente. São convidados a sentar-se no chão, e há os que sentam nos bancos, mais separados de seus filhos. Outra consequência dessa (des)organização é que a maioria das mães fica junto a seus filhos, no chão, e os pais (homens), afastados destes e agrupados, nos bancos, na periferia da pequena plateia organizada sobre o palco.

Figura 2 - Espaço cênico sobre o palco – Espetáculo *O que eu sonhei?*

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2015).

¹³ Lizette Negreiros, atriz e curadora da pauta infantil do Centro Cultural São Paulo – SP.

Figura 3 - Trocador na plateia - Espetáculo *O que eu sonhei?*

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2015).

A visão das cadeiras vazias da plateia, a partir do palco, também é (des)organizadora, e, para os adultos, de certa forma subversiva e transgressora. Percebe-se certa excitação em estar no palco, lugar tradicionalmente reservado apenas aos atores e àquilo que se vai assistir. De fato, causa uma sensação estranha observar as cadeiras vazias, na plateia, cujo espaço é bem maior que o do palco.

O cenário é composto de elementos simples e que fazem parte do momento da “hora de dormir” – tema do espetáculo. O chão é coberto por um tapete de EVA azul, sobre o qual há um tapete felpudo e alguns elementos naturais espalhados (folhas, flores). Atrás, uma cortina de tule com luzinhas e folhas de plantas. Na cena, objetos como uma cama, um lustre, objetos macios, uma grande bola. As atrizes usam pijamas – ou, pelo menos, estão vestidas de uma forma que remete a “roupas de hora de dormir”.

O espetáculo *O que eu sonhei?*

O que eu sonhei? foi o espetáculo de teatro para bebês que inaugurou a relação de doze espetáculos assistidos para esta pesquisa. Infelizmente, é o espetáculo sobre o qual foram recolhidas menos informações *in loco*, já que, na ocasião em que foi visto, a decisão de focar a pesquisa especificamente no teatro para bebês ainda não estava tomada. Assim, o relato de acompanhamento do espetáculo *O que eu sonhei?* revela muito da surpresa e das descobertas iniciais da pesquisadora sobre o teatro para bebês.

O que eu sonhei? é voltado para o público infantil, mais especificamente para bebês e crianças até 4 anos. A resenha do espetáculo, escrita pela jornalista Mariana Oliveira (2014) na Revista Veja SP, oferece informações básicas sobre esta modalidade artística e a quem se dirige:

Antes de entrar na sala de espetáculos, bebês correm e brincam no saguão do teatro. Quando a porta se abre, o público é acomodado no palco, em pufes e almofadas. Nesse momento, o músico Fábio Freire, responsável pela trilha sonora tocada ao vivo, já está em cena. Em seguida, surgem as atrizes da Cia. Zin, Elenira Peixoto e Fafi Prado (em revezamento com Thais Ushirobira), também responsáveis pela criação da montagem. A peça O que eu sonhei? explora o universo onírico de maneira vagarosa e poética. Não há uma narrativa linear nem diálogos, apenas barulhos e imitações de animais. Atentos, os pequeninos espectadores ficam hipnotizados com a expressão corporal do elenco e com os sons vindos de instrumentos como acordeão e xilofone. Outros, mais participativos, interagem com o cenário simples da peça. O aparecimento de um grande balão branco e a brincadeira de acender e apagar as luzes com o dedo, como em um passe de mágica, são os pontos altos para a plateia. A diversão para os adultos está em acompanhar a reação das crianças, nessa que pode ser a primeira experiência teatral delas. Estreou em 09/11/2014.

Em entrevista sobre o espetáculo para o Portal NET Educação, as atrizes contam que o espetáculo partiu da pergunta “com o que sonham os bebês?”. Segundo elas, a encenação aposta na criação de um mundo de sensações: “Tomamos a decisão de *poetizar* uma pergunta que nunca tem resposta, pois nunca vamos saber o que os bebês sonham”.

O espetáculo começa e a primeira coisa a se observar é a atenção dos bebês. A luz se apaga. Ouve-se uma música. É no corpo das crianças que se manifesta a reação àquilo que estão vendo. Na maior parte dos bebês entre seis meses e dois anos há uma tensão corporal: veem o que está à sua frente e, com o olhar, buscam em redor, procurando perceber o que e como outros espectadores (parceiros naquela estranha aventura) estão significando aquele momento. A cada som, um esticar de pescoço, um arregalar de olhos e um olhar à volta, buscando outros olhares.

O que se vê é um momento intenso, quase denso (a impressão é que se poderia cortar o ar com uma faca), com a concentração de todas essas buscas simultâneas da construção de significado para aquilo que está acontecendo: o que é isso? O que se passa? O que me passa?

Para o bebê, a separação entre a “vida” e o “teatro” não existe. É preciso pensar, portanto, que o “teatro para bebês” é experiência real, experiência de *aqui e agora*, e que

aquilo que lhes passa não lhes passa como experiência de representação ou recorte, mas como *experiência real*.

Anotações feitas durante o espetáculo

Foco na ação. Sons de “meeeee” (cabritinho). Os pais conversam com os bebês, apontam, tentam construir significados, nomeando as coisas, explicando fatos. A falta de linguagem parece incomodar alguns pais e crianças maiores. Uma criança de aparentemente três anos começa a se movimentar e sua acompanhante adulta, que a observa, comenta com outro adulto: “ela já começou a ficar desesperada.”. Um menininho de aproximadamente 1 ano e 6 meses observa as cenas, muito atento, e, em todas as vezes que se emociona (que não são poucas), procura a mãe com o olhar, dizendo “Mamãe!” em entonações diferentes. Somente uma vez, surpreendentemente, ele busca o pai, que está afastado, e diz: “Papai!”. Uma das atrizes reproduz o barulho de um avião, fazendo “brrr”, e uma criança a imita imediatamente. As cenas são como transcrições literais da realidade, quase sem representação. A ausência de história parece incomodar alguns pais. Algumas mães também começam a usar o corpo para se comunicar, ou para reiterar a movimentação das crianças.

Uma canção de ninar.

Uma palavra: cadê?

O espetáculo vai chegando ao final. As atrizes constroem uma cama em cena, onde uma delas se deita... vai dormir. Ao final do espetáculo, ouve-se, em off, depoimentos gravados de crianças sobre a hora de dormir, sobre o que é sonhar. No final do espetáculo, todos são convidados a entrar no espaço cênico (Figuras 4 e 5).

Figura 4 - Final do espetáculo *O que eu sonhei?* - público no espaço de cena

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2015).

Figura 5 - Final do espetáculo *O que eu sonhei?* - atrizes recebem pais e crianças no espaço de cena e se deixam fotografar com eles

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2015).

Depois da peça, Marcelo Abud, o jornalista do Portal NET Educação, recolhe depoimentos dos pais. Alguns deles:

“É sua primeira peça, criança pequena não foca muito tempo.”.

“Fiquei curioso sobre como elas bolaram a peça, qual processo tentaram imaginar?”.

“Fiquei pensando se dá pra interagir mais com os bebês, se dá pra pegar os bebês...”.

Manuela, de 6 anos, diz: “a peça é meio de bebês”.

3.2 Balarina – Grupo Sobrevento – SP.

Primeira vez: 27/8/2016, às 11 h

Centro Livre de Artes Cênicas (CLAC) – São Bernardo do Campo, SP.

Segunda vez: 29/8/2017, às 10 h

Teatro do Centro Educativo Integrado (CEU) São Mateus – 10 h

Informações sobre a companhia e seu trabalho

O Grupo Sobrevento foi fundado em 1986, no Rio de Janeiro, por Sandra Vargas, Luiz André Cherubini e Miguel Vellinho, então estudantes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Profissionaliza-se em 1991. Desde a primeira montagem, marca a sua produção a pesquisa da linguagem do teatro de bonecos e do teatro de animação. Além da apresentação de espetáculos, realizam e fazem a curadoria de Festivais e eventos, além de diferentes atividades de formação e difusão do teatro de bonecos no Brasil e internacionalmente. Desde

2005, a partir do nascimento dos filhos de Luiz André Cherubini e Sandra Vargas, e do contato com a companhia espanhola *La Casa Incierta*, o Sobrevento tem se dedicado ao estudo e à encenação de espetáculos de teatro para bebês e crianças até 3 anos. Organizam, já há alguns anos, um Festival de Teatro para a Primeira Infância, do qual sempre participam grupos de teatro para bebês; brasileiros e de outros países. Têm, atualmente, três espetáculos para bebês em seu repertório – *Bailarina*, *Meu Jardim* e *Terra*, e atualmente preparam uma nova produção.

O espetáculo *Bailarina*

Ambiente e contexto

As anotações sobre *Bailarina* se referem à segunda vez em que assisti ao espetáculo, no palco do teatro do CEU São Mateus, como evento de abertura do Seminário comemorativo dos 15 anos dos CEI na Educação Infantil Paulistana, realizado pela Diretoria Regional de Educação (DRE) de São Mateus, em 29 de agosto de 2017.

Pelo fato de eu ter sido uma das assessoras da frente de formação de gestoras e gestores do programa *A Rede em Rede* da Secretaria Municipal de Educação entre 2006 e 2012, e por conhecer bem o trabalho desenvolvido em seus CEI e EMEI, bem como as profissionais das Diretorias Regionais, fui convidada para comentar dois relatos de prática de CEI da DRE São Mateus no mesmo evento. Mas foi a própria Sandra Vargas, atriz do espetáculo, quem me contou que *Bailarina* seria apresentada no Seminário de São Mateus. Foi uma coincidência agradável saber sobre a apresentação de *Bailarina*, e, após informar a equipe da DRE sobre o desenvolvimento de minha pesquisa sobre teatro para bebês, pedi para acompanhar a apresentação. A programação do Seminário, com a apresentação do Grupo Sobrevento e minha participação como mediadora no evento, consta no convite para o evento (Anexo 1).

Ainda em julho, Sandra havia conversado comigo sobre sua preocupação em apresentar *Bailarina* para uma plateia composta apenas de adultas/os. Assim, foi combinado com as técnicas que a apresentação seria necessariamente assistida por alguns bebês, e que seria esta a situação – *Bailarina* apresentada para uma pequena plateia de bebês – que a plateia de adultos teria a oportunidade de assistir, por sua vez. Segundo Sandra, esta solução daria sentido maior à apresentação, inclusive para as/os adultas/os da plateia. Ficou combinado que os berçários 1 e 2 do CEI do CEU São Mateus seriam convidados para assistir ao espetáculo.

Pedi à Sandra para assistir e fotografar o espetáculo da coxia, no que fui prontamente atendida (Figuras 6, 7 e 8).

Figura 6 - Palco do CEU São Mateus com o cenário e a pequena plateia de *Bailarina*, antes da entrada dos bebês

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Figura 7 - Palco do CEU São Mateus com o cenário e a pequena plateia de *Bailarina*, antes da entrada dos bebês

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Figura 8 - A atriz Sandra Vargas, posicionada no cenário de *Bailarina*, antes da entrada dos bebês e antes do início do espetáculo

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

A pedido de Sandra, a fala inicial do espetáculo foi dita por Andréa Faria, uma das técnicas da DRE São Mateus, que assumiu o microfone e, com a cortina ainda fechada, explicou ao público adulto (composto de gestoras, coordenadoras e professoras/es de CEI da DRE) que elas/es assistiriam a um espetáculo de teatro para bebês, uma forma teatral dedicada às crianças bem pequenas. Andréa explicou que os bebês viriam do CEI para ocupar uma pequena plateia organizada sobre o palco. Enquanto ocupassem o palco, a cortina permaneceria fechada e somente seria aberta quando todas as crianças já estivessem acomodadas para assistir ao espetáculo.

Enquanto isso, atrás da cortina, eu acompanhava a chegada dos bebês e de suas professoras, que os ajudavam a acomodar-se nos bancos da plateia sobre o palco, sem que os adultos vissem o que estava acontecendo (Figuras 9, 10, 11 e 12).

Figura 9 - As crianças são trazidas e ajudadas a se acomodar pelas professoras

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Figura 10 - As crianças são trazidas e ajudadas a se acomodar pelas professoras

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Figura 11 - Crianças sendo trazidas para ocupar a plateia, sobre o palco, em *Bailarina*.

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Figura 12 - Crianças se acomodando sobre o palco, em *Bailarina*.

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

O espetáculo

A cortina se abre e a grande plateia tem uma visão do palco, onde Sandra já está sentada, no cenário, sob um foco de luz, segurando uma caixa e usando um vestido branco com saia de tule. Usa também um colar de pedrinhas brilhantes, como vidro.

A peça se inicia.

Sandra olha para a caixa e fala:

— Um presente! Um presente da minha filha. Um presente que a minha filhinha me deu.

Figura 13 - A atriz Sandra Vargas mostra a caixa para a plateia de bebês

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Manuseia a caixa com gestos grandes (Figura 13), marcadamente expressivos, intensificando seu significado, como tirar lentamente a fita vermelha que envolve a caixa e deixá-la cair; abrir a caixa (Figura 14) e tirar outra caixa de dentro da primeira; mostrá-la ao público; abri-la e dar corda na caixa, que se revela uma caixinha de música, onde uma pequena bailarina dança. A única intervenção musical, em *Bailarina*, é o som da caixinha de música, que pontuará vários momentos do espetáculo, com grande lirismo.

Figura 14 - Sandra abre a caixinha de música

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Com surpresa e emoção, Sandra diz:

— Uma bailarina! Pequenina!

A música para.

— Parou! Eu ainda escuto. Eu escuto!

Sandra dança.

O tempo todo, muito atentas, as crianças observam os movimentos de Sandra, que dança com gestos característicos de uma bailarina, vestida como uma. Ainda dançando, ela diz:

— Bate. O meu coração bate. Eu sinto. Sinto que posso ser uma bailarina!

Então, num gesto surpreendente e dramático, ela cai ao chão.

— Mas eu caio! Eu caio!

(Nesse momento, um dos bebês da plateia se levanta e diz: “Caiu!”).

Sandra continua:

— É melhor eu ficar quieta. Assim eu estou segura. Assim fico longe do perigo. Eu não escuto mais a música.

O bebê senta-se novamente, sem tirar os olhos da cena.

Sempre com gestos grandes e claros, Sandra tira o colar do pescoço e o mostra às crianças. Seu olhar é direto e ela realmente mostra o objeto às crianças.

— Assim eu estou segura. Assim eu fico longe do perigo. Tão longe do perigo que eu não escuto mais a música.

Sandra então se aproxima das crianças e, muito próxima delas, lhes mostra o colar, agitando-o dentro da mão.

— Consegue ouvir? Eu não consigo! Estou aprisionada. Assim eu não consigo mais sonhar.

O colar está escondido dentro de sua mão.

— Assim eu estou segura. Melhor assim.

Sandra coloca o colar dentro da caixa e a tampa.

— Melhor assim. Segura.

A música começa a tocar novamente. Sandra pega a pequena bailarina na mão.

— É a música. Consegue ouvir? Consegue ouvir? É a música! Uma bailarina... pequenina. É ela quem dança. É ela quem brinca. É ela quem sonha.

Joga a bailarina para cima com um grande gesto. Ela cai no chão.

Sandra tira o brinco.

— Uma lágrima! Uma lágrima da bailarina pequenina, que dança, que brinca, que sonha (joga a bailarina para o alto)... e que cai! E uma lágrima cai de seus olhos.

Sandra coloca o outro brinco.

— Continua a dançar, a brincar, a sonhar... mas ela cai. Porque cairá muitas vezes! (Cai várias vezes e, a cada queda, dança mais feliz e vai colocando vários colares coloridos, até ficar com vários, em volta do pescoço). Então eu me levanto, me levanto.... eu me levanto e danço! E agora que eu danço, e eu caio, e me levanto... quero ir para mais longe! Quero desenhar muitos caminhos e tomar muitos caminhos... nem que eu me confunda. Não me importa, porque eu danço... danço. Quero aprender a me perder. Quero aprender a ser frágil, porque já sou forte demais. Quero aprender a sentir medo. Quero ser como a bailarina pequenina. Sonho, sonho tudo de novo... tudo de novo. Brinco... me divirto... descubro, aprendo, esqueço. Me pergunto. Eu choro... Então eu encontro o seu olhar. E o seu. E o seu. E o seu (dirige o olhar a diferentes crianças da plateia). E me lembro que eu também sou pequenina... e que foi a minha bailarina, a minha filhinha, a minha pequenina, que me ensinou a querer brincar, a querer sonhar tudo de novo.

3.3 *Cuco* – A Caixa do Elefante – Porto Alegre – RS.

Primeira vez – 27/7/2016 – 15 h – Livraria Novesete – Vila Mariana – São Paulo, SP.

Segunda vez – 6/8/2017 – 12 h – Teatro do SESC Pompeia – Pompeia – São Paulo, SP.

Histórico da companhia e informações sobre seu trabalho

A *Caixa do Elefante Teatro de Bonecos* foi fundada em 1991 em Porto Alegre – RS, por Mário de Ballentti, Ben-Hur Dalla Porta e Paulo Balardim. De Ballentti destaca que o momento político da época e o projeto de “administração popular” da prefeitura de Porto Alegre permitiram à cidade várias conquistas sociais e um florescimento cultural que foi o pano de fundo para o nascimento da companhia, iniciada a partir de uma oficina de teatro de bonecos coordenada por De Ballentti. Suas premiadas montagens são direcionadas tanto para o público infantil quanto para o adulto, tendo percorrido diversos países. A *Caixa do Elefante* é hoje uma das companhias de teatro de bonecos mais atuante e destacada no Brasil.

Cuco nasceu em 2012, depois de De Ballentti dar-se conta daquilo que identificou como uma possível falta de atenção às crianças bem pequenas como público de um de seus espetáculos: “Percebia que a montagem não conversava com os bebês e me sentia traindo essa plateia que, não raras vezes, saía chorando do teatro por falta de conhecimento dos pais e insensibilidade da produção, sem observar as especificidades de cada faixa etária.” (DE BALLENTTI, 2016, p. 6). *Cuco* tem um diálogo com o campo da Educação, já que, em sua criação, contou com a parceria de Margarida Rache, arte-educadora, cenógrafa e adrecista do espetáculo, e do pedagogo e pesquisador Paulo Fochi, responsável por sua concepção pedagógica. Para realizar o espetáculo, De Ballentti e Fochi realizam viagem para a Itália e a Espanha “para assistir aos espetáculos voltados para bebês e visitar as escolas de educação infantil de Barcelona e Reggio Emilia, referenciais na Europa” (DE BALLENTTI, 2016, p.7). Atualmente, além das temporadas e viagens com *Cuco*, preparam um novo espetáculo para bebês, que terá como tema explorações com água, com o nome provisório de *Chuá*.

O site da companhia oferece as seguintes informações sobre o espetáculo *Cuco*:

O espetáculo nasceu assim como quando nasce um bebê: curioso para descobrir os mistérios do mundo. Motivado por aquela que parece ser uma das primeiras experiências lúdicas e estéticas dos bebês, o jogo entre o “esconder e o revelar”, conduz as personagens do espetáculo a percorrer um universo em que a surpresa do começo, da chegada, da primeira vez, garantidas através da manipulação dos objetos se transformem em uma poética de microcontos sobre o revelar e o ocultar.

Essa brincadeira ficcional, de criar e dar sentidos, toma forma num ninho, numa cama acolchoada, espaço que acolhe fantasias, surpresas e tudo o que é possível a uma criança colecionar. Bebês e crianças pequenas percorrem por esta experiência, no qual é lícito experimentar e viver a possibilidade de contemplar. Se para os bebês esta experiência pode representar uma forma de conhecer o mundo, para a Cia Caixa do Elefante – teatro de bonecos, configura-se como um meio de se aproximar da linguagem dos bebês, de reconhecer as suas ações e formas singulares que utilizam para participar e usar a cultura da qual fazem parte. O teatro que estamos realizando propõe um diálogo com a linguagem dos bebês, colocando-os como protagonistas e centro do processo de criação, mesmo quando na condição de espectadores junto a um adulto, atuam como foco desta experiência estética e cultural.

FAIXA ETÁRIA: *bebês e crianças pequenas de 0 a 3 anos.*

TÉCNICA: *teatro de objetos e formas animadas.*

DURAÇÃO: *45 min.*

O espetáculo *Cuco*

Ambiente em que a apresentação foi realizada e contexto da apresentação

Cuco foi um espetáculo assistido duas vezes, ambas quando a companhia *A Caixa do Elefante* esteve em São Paulo. A primeira vez ocorreu em 27 de julho de 2016, na Livraria Nove sete, na Vila Mariana, numa apresentação organizada pela Escola Ateliê Carambola. A segunda, no SESC Pompeia, na ocasião da realização de uma pequena temporada da companhia gaúcha em São Paulo. O relato a seguir se refere à segunda apresentação, mas incorpora impressões adquiridas quando o espetáculo foi visto pela primeira vez.

Ao chegar ao SESC Pompeia, foi possível perceber que a Unidade estava povoada de bebês. Estavam por todos os lugares, no grande corredor de entrada, e também no espaço de convivência, preparado especialmente para receber famílias.

Figura 15 - Famílias aguardando o início do espetáculo *Cuco* no espaço externo no SESC Pompeia

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Figura 16 - Bebês explorando o espaço externo do SESC Pompeia, antes do início do espetáculo *Cuco*

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Entro no espaço de convivência e sou advertida por um funcionário de que devo tirar os sapatos. Peço desculpas e explico que só entrei para atravessá-lo, pois queria tirar fotos.

Figura 17 - Placa de orientação para o uso do Espaço de Brincar, no SESC Pompeia

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Figura 18 - Famílias no Espaço de Brincar do SESC Pompeia

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Figura 19 - Famílias no Espaço de Brincar do SESC Pompeia

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Figura 20 - Famílias esperando o início do espetáculo *Cuco*, no saguão do teatro

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Já no saguão do teatro, chama minha atenção um “estacionamento” de carrinhos, improvisado junto a uma parede (Figura 21).

Figura 21 - Carrinhos estacionados no saguão do teatro do SESC Pompeia, antes do início do espetáculo *Cuco*

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Entro no teatro, que está lotado de famílias e bebês. Há algumas crianças maiores também. As pessoas ocupam os bancos de madeira e há bastante ruído, muito barulho, risos, choro, conversa.

Figura 22 - Plateia do espetáculo *Cuco* no teatro SESC Pompeia

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

As atrizes, Ana Luiza e Bruna, já estão posicionadas, deitadas sobre dois edredons brancos e macios numa grande área de cena, delimitada por um linóleo branco (Figura 23). Em torno do linóleo, já estão dispostas pequenas almofadas pretas redondas que em breve

acomodarão o público de adultos e bebês. O figurino das atrizes é uma espécie de macacão cinzento e meias listradas $\frac{3}{4}$, coloridas. Ao fundo, alguns objetos que a princípio não se consegue distinguir bem e que depois se descobre serem duas cadeirinhas para receber massagem (do tipo triangular, de pano).

Figura 23 - Mário de Ballentti, diretor do espetáculo *Cuco*, prepara-se para subir ao palco antes do espetáculo. Sobre o palco pode-se ver as pequenas almofadas pretas onde o público vai se acomodar

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

O teatro do SESC Pompeia, um dos mais importantes e bem-equipados de São Paulo, foi projetado pelos arquitetos Lina Bo Bardi e Marcelo Ferraz. Ele possui um palco central com duas plateias, com capacidade para 800 pessoas (figura 24). No caso do *Cuco*, uma das plateias foi neutralizada e apenas uma utilizada, sendo o palco limitado por uma rotunda¹⁴.

¹⁴ Rotunda: cortina, geralmente de cor preta, que cobre todo o fundo do palco. Conjugada a três ou quatro rompimentos, forma um espaço cênico que é a imagem mais próxima possível da neutralidade.

Figura 24 -Teatro do SESC Pompeia com as duas plateias visíveis.

Fonte: VAINER, A. E FERRAZ, M. Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o SESC Pompeia. São Paulo: Edições SESC, 2013, p.103

Fala de recepção e preparação do público

A plateia do teatro do SESC estava cheia e ruidosa. Eu me sentei na terceira fila, ao lado da atriz Elenira Peixoto (da Cia. Zin e do espetáculo *O que eu sonhei?*), que veio com sua filha de 5 anos. Após o espetáculo, Elenira também participou da conversa que tive com o diretor da Cia. Caixa do Elefante, Mário de Ballentti, no próprio teatro.

Tanto na Livraria Nove sete quanto no SESC Pompeia, quem recebeu o público foi o próprio Mário (Figura 25).

Figura 25 - Mário de Ballentti se dirige à plateia, antes do início do espetáculo, para as recomendações

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Subindo ao palco, esperou que a plateia percebesse sua presença e se aquietasse, o que demorou alguns minutos. Então, disse o seguinte:

Bom dia! Meu nome é Mário de Ballentti, sou o diretor da Cia. Caixa do Elefante e do espetáculo Cuco, que vocês vão assistir agora. Vou dar algumas orientações antes do início do espetáculo, tá? Bom, o espetáculo tem dois momentos: o primeiro momento tem 25 minutos; a gente pede que vocês mantenham os bebês no colo. Algumas coisas vão chamar a atenção deles na pista, mas aí é um trabalho das atrizes. Quando elas colocarem umas bolas transparentes e coloridas, aí vocês podem deixar os bebês entrarem (na pista), que aí é o momento também de vocês interagirem com os brinquedos.

Se alguma criança manifestar alguma indisposição, saiam, a gente sabe que pode ter vários significados, mas se vocês virem que o bebê está muito assustado, ou não frequenta a creche ainda, ou tá achando que esse ambiente está estranho pra ele, a gente pede pra não insistir, podem se aproximar da porta ou voltar pra plateia [...] e se alguma coisa voltar a chamar a atenção, depois você volta pra cá; agora se ele bater pé, chorar, abrir o berreiro, não quer

ficar, a gente pede pra não insisitir. Tá? A primeira experiência tem que ser legal, não pode ser coisa forçada.

A gente pede pra não fotografar, eu sei que o celular dá uma coceira desesperadora, mas pra ninguém sair frustrado, quando deu assim, ó, cinco pra uma, vocês podem fazer alguma foto, mas não paralisem o bebê numa descoberta que ele está fazendo pra fazer selfie.

Bom, o nosso combinado aqui no SESC vai ser assim, um adulto com um bebê sobe. Depois se sobrar algum espaço os outros pais também podem sentar juntos. Mas vamos colocar um adulto por bebê. Muito obrigado.

*(Mário mostra a revista **Cuco**, publicação da companhia que traz muitas informações e artigos sobre o espetáculo e sobre a primeira infância). Essa revista aqui vocês podem baixar no site da Caixa do Elefante, é pros professores que vieram, a gente tem algumas ali pra distribuir. Muito obrigada por terem vindo. Bom espetáculo.*

O espetáculo

Começa a música. A plateia está lotada e continua barulhenta.

Enquanto mães, pais e bebês começam a ocupar o palco, Elenira, que está a meu lado, comenta sobre a presença de pais (homens), que são muitos. Digo a ela que tenho visto muitos pais de *sling*¹⁵ nos espetáculos de teatro para bebês aos quais tenho assistido. Observamos, porém, que há apenas um ou dois pais sozinhos com seus bebês. A maior parte dos bebês está acompanhado por um casal – mãe e pai. Conto a Elenira que fui assistir ao espetáculo delas quando estavam no UMC.

¹⁵ Ver nota de rodapé nº 7.

Figura 26 - Adultos e bebês começam a ocupar o palco no espetáculo *Cuco*

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Figura 27 - Bebês entram no espaço cênico antes do início do espetáculo *Cuco*

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Figura 28 - Com as atrizes já no palco, mães tiram os bebês que entraram no espaço cênico antes do início do espetáculo *Cuco*.

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Em *Cuco*, percebe-se logo no início a importância da música. A trilha sonora é totalmente casada com as ações das atrizes. Um primeiro e alegre acorde de um instrumento de cordas é o “sinal” para que as atrizes, até então deitadas, cada uma em seu edredom, “despertem” e se sentem uma de frente para a outra. Sentadas, começam a se mexer. Espreguiçam-se, viram cambalhotas, em movimentos simétricos, como num *ballet*: quando uma levanta uma perna, a outra levanta a oposta, num efeito de espelho. “Descobrem” as mãos. Viram e desviram cambalhotas. Olham-se e movimentam-se sempre simetricamente, descobrindo partes do corpo. Os mais familiarizados com a abordagem Pikler-Lóczy¹⁶ logo reconhecem a evolução dos movimentos das atrizes como a sequência evolutiva dos movimentos do bebê segundo Emmi Pikler. Agarram um dos pés e o trazem sobre si. Rolam no espaço segurando ambos os pés. Nesse momento, mais uma vez seus movimentos são simétricos. Ficam de cócoras de frente uma para a outra, simulando falta de equilíbrio. Caem, rolam, viram cambalhotas. A música acompanha as ações. Há um sentido de descoberta e de espelho entre as duas atrizes.

¹⁶Abordagem Pikler para crianças de 0 a 3 anos foi desenvolvida pela médica húngara Emmi Pikler, que somou a sua experiência de dez anos como médica de família ao trabalho realizado na instituição de acolhimento situada na Rua Lóczy, em Budapeste, e a observação e o registro minucioso do desenvolvimento de bebês para desenvolver um trabalho profissional de excelência. Esta abordagem está embasada no cuidado com a saúde física e no respeito pela individualidade de cada criança e tem como princípios fundamentais a relação privilegiada entre mãe/educadora e bebê e o desenvolvimento da autonomia através do chamado brincar livre.

Uma criança levanta e fica algum tempo olhando a cena, aproximando-se “perigosamente” das atrizes. Finalmente, invade o espaço. Outra criança faz o mesmo. São retirados do espaço, um pelo pai, a outra, pela mãe.

Nesse momento, o jogo de descoberta de movimentos e rolamentos simétricos é acompanhado por uma música cuja sonoridade lembra a capoeira. Então inicia-se um jogo entre as atrizes: a música muda, e enquanto uma rola e se movimenta, a outra assiste. Então começam a arregaçar as mangas e as pernas das calças, revelando que sob o figurino cinza há outra roupa, colorida. Braços e pernas de cores diferentes. Até esse momento, os bebês estão basicamente sentados nos colos dos adultos que os acompanham, bastante interessados na cena e nos movimentos.

As atrizes caminham de bumbum até que uma “bate” nas costas das outras. Novamente rolam, viram cambalhotas de forma especular (uma para um lado, a outra para o outro), num bonito e dinâmico jogo cênico, como num espelho. Finalmente, levantam-se e, juntas, constroem uma figura em que, de costas coladas, seguram as mãos.

Figura 29 - Atrizes em cena em *Cuco*

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

A música mais uma vez anuncia, com um acorde de guitarra, o começo de uma caminhada em que, coladas uma a outra e de mãos dadas, ambas evoluem juntas, caminhando passo a passo de forma engraçada, erguendo exageradamente as pernas. A música é alegre e ritmada, lembrando o estilo *country* e dando bastante apoio à ação das atrizes. As atrizes se

separam e dançam ao som de uma melodia que parece inspirada em “A dona aranha”. Caminham de quatro (“andar do urso”, como se diz na abordagem Pikler-Lóczy). Seu olhar encontra o das crianças, mas nunca de uma forma convidativa ou direta: é sempre neutro. O olhar das atrizes não evita o olhar das crianças, mas não é um olhar que, nesse momento, convida à interação, nem que se demora no contato.

Mais uma vez acompanhado por uma mudança significativa na música (que ralenta, expressiva), inicia-se o que seja talvez o jogo mais importante do espetáculo: o cadê-achou (conhecido como “Cuco”, termo que dá nome ao espetáculo). Uma das atrizes se esconde, puxando sobre si o edredom sobre o qual está deitada, revelando uma outra face dele, colorida. A outra atriz caminha como urso sobre o seu edredom, deita-se e enrola-se nele, revelando que este também tem uma face colorida, que até então estava oculta, em contato com o chão. Ela rola, escondida dentro do edredom, até perto da outra atriz. Nesse momento há certo frisson na plateia, que ri e solta “oohs” e “aahs” de surpresa e prazer. A primeira atriz a se esconder é a primeira a reaparecer, afastando a aba do edredom que tem sobre si e sentando-se sobre ele, de pernas abertas, como os bebês. Nesse momento, percebe-se que os adultos estão encantados. É algo reconhecível para eles. Os bebês continuam concentrados e interessados na cena, mas não mais que antes.

A música cessa.

Então a atriz pronuncia pela primeira vez uma palavra, olhando para o “rolo” colorido à sua frente:

— Cuco!

— Aaah! – o “rolo” responde, sentando-se.

Algumas mães, na plateia, apontam para o rolo, mostrando-o a seus filhos. Mas o movimento do “rolo” colorido é suficientemente interessante para que os bebês não tirem os olhos do que se passa na cena.

A atriz continua a chamar:

— Cuco! – e a cada chamada, a atriz enrolada responde com um “Aaah” e com um movimento.

Nesse momento, contagiados pelas risadas dos adultos, alguns bebês também começam a rir a cada “Aaaah!”.

Agora, a atriz que está fora do edredom alterna as palavras “Cuco” e “Aaah!”, buscando, a cada pronúncia, a cumplicidade dos bebês da plateia, olhando para eles. Finalmente, ainda caminhando como um urso, ela vai até o rolo e o desenrola, surpreendendo-

se quando, ao final da ação de desenrolar, a companheira ressurgue e as duas se descobrem e se reconhecem.

Volta a música, bastante ritmada, com tambores ao fundo e um violão solando. Uma música que lembra alguns ritmos africanos. Agora, ao mesmo tempo, ambas erguem um braço, deitam-se em seus edredons e enrolam-se, revelando simultânea e simetricamente seu lado colorido.

Começam um *ballet* de movimentos simétricos, em que ora pernas, ora troncos erguem-se e desabam novamente, até que, das extremidades dos edredons-rolos, as duas atrizes surgem novamente, ao mesmo tempo. Abrem os braços e continuam sua dança e seu relacionamento: ao abrir os braços, tomam impulso, deitam-se, erguem as pernas, rolam, enrolam-se como casulos, até que uma delas se desenrola e se liberta. Vai até a outra, ainda enrolada no edredom-casulo e, pegando a companheira pelas pernas (ocultas no casulo), passa a movimentá-la, arrastando-a pelo espaço. Na sequência, a outra atriz também se liberta do invólucro e a brincadeira passa a ser arrastar os respectivos edredons por uma de suas pontas, sempre simetricamente (uma vai para um lado, outra para o outro). A música continua, o atabaque ao fundo lembrando um ponto de umbanda, sempre com o violão fazendo a melodia.

O próximo jogo é cobrirem-se completamente com os edredons, como com uma grande capa da qual apenas o rosto fica à mostra, e caminhar assim pelo espaço cênico, deslizando com passos pequenos. A imagem lembra um pouco a de duas *matrioskas*¹⁷ russas. Vão evoluindo, dançando, até que uma delas larga o seu edredom e ambas entram sob um único edredom. O edredom fica cobrindo a parte de baixo do corpo de uma e a parte de cima do corpo de outra, que assim, deitadas, parecem um único corpo com pernas bem longas. Elas se mexem assim, explorando a imagem e a ilusão de que são um único e comprido corpo. Ana Luiza, a atriz que ficou com a cabeça para fora, busca o olhar dos bebês na plateia, sempre de forma interessada, porém breve, neutra. Alguns bebês se agitam e querem levantar. São contidos pelas mães.

As atrizes saem de sob o edredom e, separadas por ele, sentam-se sobre os joelhos, cada uma numa extremidade, e fitam-se.

A música para.

É um momento de grande densidade dramática. No silêncio, alguns bebês se agitam. Alguns, maiorzinhos, olham para suas mães. Um deles olha e recebe da mãe um olhar de aprovação e um incentivo, também por meio do olhar, para que continue prestando atenção à

¹⁷ Também conhecida como “**boneca russa**”, a matrioska reúne uma série de bonecas de tamanhos variados que são colocadas uma dentro das outras.

cena. Ninguém conversa, mas é como se a mãe dissesse: “Continue olhando, algo deve acontecer”.

Surge, então, do fundo do palco um enorme tecido azul que cobre o palco todo quando as atrizes, segurando por suas extremidades, o trazem para a frente. Esta cena exige a participação e a cooperação da plateia. As atrizes o agitam e as mães e pais, também segurando-o, fazem o mesmo. A música sugere o som do mar, na qual se destacam notas tocadas num xilofone, sinos e sopros.

Figura 30 - Atrizes e público agitam o tecido sob a luz azul

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Figura 31 - Atrizes e público agitam o tecido sob a luz azul

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Com o tecido, é possível “fazer ventinho” nas crianças e estas podem olhar por baixo dele. A cena é bastante impactante e visualmente muito bonita.

Finalmente, as atrizes e o público param de agitar o tecido, que permanece cobrindo o chão, como um enorme tapete azul sobre o qual as atrizes se deitam para prosseguir no espetáculo. Agitam braços e pernas, num bonito diálogo corporal, bem ensaiado, que realmente parece uma dança moderna ou contemporânea. Param lado a lado, encostadas uma à outra, com as pernas para cima que alternam, ora uma, ora outra. O movimento e a forma produzidos são interessantes e bebês e adultos acompanham tudo com atenção. Observo que não há nenhuma/nenhum adulta/o desatenta/o. Todas/os têm os olhos fixos nas atrizes e em sua movimentação.

Figura 32 - Atrizes em cena, movimentando-se em *Cuco*

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Figura 33 - Atrizes em cena, em *Cuco*

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Figura 34 - Atrizes recolhem o tecido, em *Cuco*

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

A música muda: desta vez há uma voz feminina solando uma música fluida, um tanto misteriosa, épica, acompanhada por instrumentos, inclusive um pau de chuva, instrumento de percussão que lembra o som de água corrente. As atrizes passam a brincar com seus macacões

cinza no próprio corpo, trazendo-os por sobre a cabeça, ora fazendo-a sumir dentro da roupa, ora fazendo-a aparecer.

Ao som da música, vão para o fundo da cena, de onde trazem duas formas triangulares de lona (ao vê-las mais de perto, nota-se que são cadeirinhas usadas pelos massagistas, em formato de pirâmide vazada). Entram dentro das “cadeirinhas” triangulares e percorrem o espaço dentro delas, cada uma em sua própria: o movimento lembra intencionalmente o de barcos navegando. A música é delicada, lírica, há som de água. Encostando a lateral de um “barco” no outro, param, e, no lugar, agitam fluidamente os braços, lembrando movimentos de natação. “Nadam” para um lado da plateia, viram os “barcos”, “nadam” para o outro. Separam-se novamente e ficam uma diante da outra.

Figura 35 - Atriz se movimentando em cena, em *Cuco*

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Figura 36 - Atrizes se movimentando, em *Cuco*

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Figura 37 - Atrizes em cena, em *Cuco*

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Figura 38 - Atrizes em cena em *Cuco*

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Novamente, numa relação de espelho, as duas “mergulham” dentro de seus triângulos. Durante alguns segundos, as duas permanecem escondidas, a plateia não consegue vê-las.

Logo entra uma nova música: um tema alegre, solar, solado por um violoncelo. Isso chama a atenção dos bebês, que são “premiados” por uma nova coreografia em que partes do corpo das atrizes vão surgindo e desaparecendo: um pé e uma perna envolvidos por uma meia listrada. A música muda mais uma vez e as atrizes, num impulso, sentam-se no palco, deixando os triângulos como barraquinhas de camping. Mais uma vez elas aproximam os objetos um do outro, encostando uma de suas faces e nova brincadeira se inicia: sempre segurando os dois objetos juntos, entram e saem deles, num jogo de esconder, um novo “cadê-achou” – mote do espetáculo. Finalmente, elas se “encontram”, simulando certa surpresa.

O tecido azul é levado pelas atrizes para o fundo do palco e, engatinhando, elas voltam arrastando pelo chão alguns objetos coloridos, que a princípio parecem círculos chatos. Nesse momento três bebês escapam do colo das mães e começam a engatinhar próximos delas. As três mães não permitem que os bebês se afastem muito – seguram-nos junto de si.

É então que os objetos revelam-se como “tubos” de tecido que, quando soltos pelas atrizes, começam a “crescer”. Isso chama a atenção de todos: é um momento interessante do espetáculo, em que o encantamento dos bebês diante do fenômeno que é os tubos crescerem a partir do chão é complementado pelas manifestações vocais (aahs e oohs dos adultos) e alguns

gestos – algumas mães apontam para a cena, chamam os bebês, fazem uma expressão de surpresa em que os olhos têm um papel importante, e dizem: “olha!”.

Figura 39 - Plateia acompanhando o espetáculo, em *Cuco*

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

As atrizes também buscam o olhar da plateia, comunicando sua surpresa aos bebês, e iniciam novo jogo: achatam novamente os “tubos”, deitam-se sobre eles; uma delas entra dentro do seu e faz expressão surpresa quando ele “cresce” e chega à altura de seus joelhos. A outra o coloca por cima de si, a partir da cabeça; a outra logo faz o mesmo, e assim, como “seres” com os tubos coloridos na parte superior do corpo, começam a caminhar erguendo as pernas de forma exagerada, até pararem uma diante da outra.

Figura 40 - Atrizes em cena com os “tubos”, em *Cuco*

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Figura 41 - Atrizes interagindo com os "tubos", em *Cuco*

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Nova música se inicia quando elas se passam a fazer movimentos amplos e a dançar com os objetos. Bruna vai buscar outros dois “tubos” no fundo do palco, enquanto Ana Luiza continua com a manipulação e as evoluções coreográficas com os dois primeiros. Em alguns momentos, sua relação com a plateia, enquanto mostra e manipula dos objetos, lembra a de um mágico quando apresenta objetos ao público em seus números.

As atrizes interagem com os objetos. Juntam dois “tubos” na horizontal. Diante da plateia, dois tubos se transformam em um trem (Figura 42). A música muda – ouve-se um som que parece o apito de um trem. É como um “sinal” para as atrizes: uma delas senta-se na frente da composição dos dois objetos e começa a fazer movimentos com os braços ao mesmo tempo que caminha “de bumbum” para a frente. A música se intensifica, mas o ritmo ainda lembra um trem em movimento.

Figura 42– Atrizes compõem o “trem”, em Cuco

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

A outra atriz se posiciona atrás da composição, empurrando-a e ajudando o trem a evoluir pelo espaço, empurrando-o. Mas a composição logo é desmontada e cada uma delas fica novamente com um “tubo”. Caminhando na direção da plateia, entram e saem novamente dos tubos, ressurgindo com os braços abertos, olhando para os bebês, que também se agitam. Algumas mães batem palmas, acompanhando a música ou segurando os bebês que dançam. As atrizes exploram novas possibilidades de movimentos com os objetos, colocando-os em partes diferentes do corpo, o que causa efeitos diferentes. Exploram novamente o jogo de achatar o túnel – soltá-lo – surpreender-se com seu “crescimento” súbito. Quando isso acontece, o gesto de surpresa é “estancado” e compartilhado, por meio do olhar, com a plateia. Finalmente, uma das atrizes traz um novo “tubo”, mas este, desta vez, está cheio de bolinhas coloridas que ela despeja sobre a companhia.

As bolinhas coloridas são a “deixa” para que os bebês possam, finalmente, entrar no espaço cênico. Do fundo do palco, as atrizes buscam e apresentam outros objetos: tecidos coloridos, bolas maiores, transparentes e coloridas, câmeras de pneu encapadas com tecido colorido. Nesse momento, há muita interação entre as atrizes e as crianças, mesmo sem

palavras. Chegam a ser constituídos pequenos grupos ou mesmo duplas em que uma das atrizes e as crianças “brincam” de dar e tirar as bolinhas, entrar e sair dos tubos, brincar de cadê – achou etc. Mães e pais também entram no espaço e fazem o mesmo com seus filhos, e, eventualmente, com outras mães e pais e seus bebês.

Figura 43 - Crianças entram no espaço cênico, ao final de *Cuco*

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Figura 44 - Crianças interagindo no espaço cênico, ao final de *Cuco*

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

As relações entre as crianças são variadas: há crianças que brincam sozinhas de encher os “tubos” com o máximo possível de bolinhas, há crianças que disputam brinquedos sob o olhar das mães, que precisam intervir. Nesta apresentação, chamou a atenção que os adultos

também adentraram o espaço cênico, junto com as crianças, imediatamente: não houve um tempo dado primeiramente para que crianças explorassem o espaço e começassem a brincar.

Figura 45 - Crianças e adultos interagindo ao final de *Cuco*

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Figura 46 - Crianças e adultos interagindo ao final de *Cuco*

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Figura 47 - Crianças e adultos interagindo ao final de *Cuco*

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Figura 48 - Calçados e bolsas em torno do palco, em *Cuco*

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Figura 49 - Público começa a deixar o palco, em *Cuco*

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

3.4 *Scaratuja* – Cia. Catarsis – SP.

Teatro Folha – Shopping Higienópolis – São Paulo, SP.

Primeira vez – 20/8/2017 – 11 h

Segunda vez – 15/9/2017 – 11 h

Histórico da companhia e informações sobre seu trabalho

A Catarsis Produções foi criada em 2012 por duas atrizes e dois atores que trabalhavam na Cia. Paulista de Artes, de Jundiaí, e decidiram formar uma produtora. Após uma viagem à Itália, em que empreenderam uma residência teatral para acompanhar uma companhia de teatro infantil através do país, conheceram o importante Festival de teatro infantil *Visioni di Futuro, Visioni de do Teatro*, organizado anualmente pelo Teatro Testoni Ragazzi, em Bolonha, e se apaixonaram pelo teatro para bebês, concebendo então *Scaratuja*. Conforme o diretor do espetáculo, Marcelo Peroni, o nome é uma mistura da palavra “garatuja”, em Português, e *scarabocchio*, que significa o mesmo em italiano.

Ambiente e contexto

Primeira vez – 20/08/2017 –

Scaratuja esteve em cartaz no segundo semestre de 2017 no Teatro Folha, localizado no último andar do Shopping Pátio Higienópolis, denominado Terraço. O teatro compartilha sua localização com os restaurantes da Praça de Alimentação do Shopping e com os cinemas.

A fachada do Teatro Folha é relativamente pequena e não revela que ele é um grande teatro, com um palco espaçoso e uma plateia de 400 lugares. Normalmente, a Praça está lotada, a circulação de pessoas é grande, há sempre muito movimento e ruído. O teatro não tem um *foyer* grande ou sala de espera e é comum que o público espere para entrar do lado de fora, eventualmente consumindo algo ou simplesmente sentando-se nas muitas mesas dispostas na frente do teatro.

É um domingo pela manhã (20/08/2017), por volta das 10h30. Quando chego à Praça de Alimentação do Shopping Pátio Higienópolis, onde se localiza o Teatro Folha, o Terraço (como é denominado o andar) está praticamente vazio. A maioria dos restaurantes ainda não abriu e está com as janelas fechadas. Ao me aproximar da bilheteria para buscar meu convite (oferecido pelo produtor cultural da Conteúdo Teatral, amigo responsável pela curadoria do Teatro), encontro um casal, com um bebê de aproximadamente um ano. A mãe, uma jovem que aparenta ter menos de 30 anos, estava bastante decepcionada, pois os ingressos haviam se esgotado.¹⁸ A moça comenta em voz alta, um pouco para si mesma, um pouco para a moça da bilheteria e para mim, que estou próxima: “Puxa! Ele (o bebê) estava tão ansioso! Está desde ontem falando sobre ‘o teatro’. Eu não imaginava que precisava comprar com antecedência.”. O pai está por perto, com o bebê no carrinho, aparentemente também decepcionado. A moça da bilheteria informa, então, que a temporada foi prolongada. Aquele dia (domingo 20/8) seria o último dia, mas a peça ficaria em cartaz até o dia 24/9. Poucos minutos depois, porém, a moça da bilheteria avisa que vai conseguir o ingresso para a família. A mãe fica muito animada e, após pegar o ingresso, vai informar o bebê: “Oba! Conseguimos! Você vai assistir o teatro!”. O menino repete: “Teatro! Cadê o teatro?”. A mãe ri e diz: “Calma! Começa daqui a pouco!”

Pouco a pouco, o Terraço vai se enchendo de casais com bebês em seus carrinhos (Figuras 50 e 51). É uma visão curiosa: as lanchonetes e restaurantes fechados, e o Terraço – normalmente lotado – povoado de carrinhos, bebês, crianças maiores e famílias que vão ocupando a área em frente ao teatro. As crianças se olham, há um certo reconhecimento entre

¹⁸ No site da Conteúdo Teatral / Teatro Folha encontrava-se a informação de que o ingresso para *Scaratuja* custava R\$ 120,00 (para uma criança acompanhada por um adulto); e R\$ 150,00 (para duas crianças acompanhadas por um adulto), com venda de meia-entrada quando o responsável pelos bebês fosse estudante ou com idade superior a 60 anos.

as famílias, público de um acontecimento bastante exclusivo que é este “teatro para bebês”, em que, também segundo as informações sobre a companhia e o espetáculo disponibilizadas no site do teatro, “cada sessão acontece com o público de apenas 35 pessoas”.

Figura 50 – Bebês e famílias esperam na Praça de Alimentação do Shopping Pátio Higienópolis pela abertura do Teatro Folha, onde *Scaratuja* será apresentado.

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Figura 51 - Bebês e famílias esperam na Praça de Alimentação do Shopping Pátio Higienópolis pela abertura do Teatro Folha, onde *Scaratuja* será apresentado.

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Fala de recepção e preparação do público

Um pouco antes das 11 h o público começa a entrar. O roteirista e diretor do espetáculo, Marcelo Peroni, recebe o público e orienta as pessoas a se acomodarem e aguardarem na plateia, enquanto assistem a vários vídeos que mostram os outros espetáculos em cartaz no Teatro Folha e a anúncios dos parceiros e patrocinadores do teatro. Olho em volta e constato que há bebês bem pequenos, aparentando 5 ou 6 meses, e crianças maiores, de 3 ou 4 anos, provavelmente acompanhando suas irmãs e irmãos bebês.

Por trás do telão de vídeo, já se vislumbra o cenário: um tapete todo branco cobre boa parte do chão.

Quando a exibição dos vídeos é encerrada, o diretor, Marcelo Peroni, sobe ao palco para as orientações à plateia.

Bom dia a todos. Scaratuja é uma experiência de teatro, uma pesquisa, para crianças de 0 a 3 anos. Por ser um espetáculo para crianças de 0 a 3, tem algumas orientações diferenciadas que a gente dá, porque é uma experiência nova, tanto pra nós quanto para o público. A primeira delas é: nós vamos trazer ao palco um adulto acompanhado de um bebê, tá? Eu vou pedir pros demais adultos que se acomodem na plateia, aí se vocês quiserem se redistribuir, tudo bem. Vocês vão sentar com o bebê no entorno do tapete, aqui no palco. O espetáculo é dividido em duas partes. A primeira parte que a gente trabalha o bebê como espectador, e é muito importante que o bebê fique com vocês, não fique solto, porque os atores fazem uma grande movimentação nesse tapete e inclusive isso é importante para a segurança dos bebês, certo? Não se desesperem, tudo dará certo (risos de todos). É só a gente ficar calmo, né? A gente pede pra que não subam, então, com sapatos, nós temos aqui uma sapatilha pra quem precisar... então a gente pede pra que tanto os bebês quanto os adultos tirem os seus sapatos, aqueles que vão subir ao palco. Que não venham com comida, nenhum tipo de alimento, porque vocês vão ver tudo branco e higienizado antes de começar o espetáculo. A segunda parte do espetáculo tem um convite para que o bebê interaja nesse tapete. O bebê e o adulto que estiver acompanhando e que tiver interesse. Esse segundo momento vocês vão entender porque o bebê vai receber um giz branco, de cera, ele é atóxico, mas mesmo assim a gente pede que vocês fiquem atentos, porque eles levam rapidamente à boca. A partir deste momento, está liberado pra que eles entrem no tapete junto com os atores. Que mais? Outra coisa importante: medo. A gente quer que essa seja uma experiência positiva, o primeiro contato com a arte, que isso seja legal pro bebê. O que a gente orienta é que se ele estiver chorando, com medo, que você se afaste um pouco da área do tapete, se ainda continuar, se

afaste um pouquinho mais, normalmente se ele for se acostumando com a ideia, aos poucos você pode se reaproximando do tapete, pra que seja uma experiência positiva pra ele. Outra coisa legal é que não precisamos contar o que está acontecendo pra eles. A gente propõe que vocês deixem que eles tenham uma experiência criativa, imaginativa livre. E a gente convida que os adultos também possam experimentar isso. Fotos, celulares, a gente pede pra ficarem desligados nesses primeiros 25 minutos. Depois que os bebês estiverem interagindo no tapete, aí tá liberado pra que quem quiser tirar foto, tal. Os primeiros 25 minutos a gente pede que tudo fique da maneira mais silenciosa possível, sem grandes movimentações porque o espetáculo é bastante intimista e a ideia é que a gente esteja com a atenção dos bebês no espetáculo. Nós queremos agradecer os nossos apoiadores aqui do Teatro Folha, que são a Papelaria La Papelle aqui do Shopping e os restaurantes Mudi e Lambe-Lambe. Dizer que a nossa temporada foi prorrogada até o final de setembro, todos os domingos às 11 h da manhã. Então, quem tiver interesse, divulgue e nos avisem, será um grande prazer recebê-los. Então agora nós vamos subir o telão e eu vou pedir pra que um adulto e um bebê venham para o palco com a gente.

A plateia se prepara para subir: é a grande maioria de mães que tira os sapatos e sobe ao palco com seus bebês. Os pais permanecem na plateia, rearranjando-se para ocupar as primeiras fileiras. Simultaneamente o telão sobe, revelando que, de fato, o chão é coberto por um “tapete tátil” branco, conforme informado no *site* do teatro. Ao fundo, uma parede acolchoada, também branca, com um quadrado em tecido diferenciado na área central baixa, cuja diferenciação será justificada ao final do espetáculo.

Quando todos os bebês e acompanhantes adultos/os se acomodaram em torno do tapete, sobre o palco, Marcelo me faz um sinal para subir também: eu, como pesquisadora, poderei acompanhar o espetáculo do palco, mesmo sozinha, sem bebê.

O espetáculo

De dentro de uma espécie de bolha de tecido, surgem uma atriz e um ator, vestidos de branco. Iniciam uma sequência de movimentos que lembram, ou são inspirados, pela movimentação de um bebê pequeno: cambalhotas e rolamentos. Os atores interagem simetricamente: as mesmas ações realizadas por um são realizadas pela/o outra/o, ocupando dois lados do tapete.

Alguns bebês se agitam, murmuram, gritam.

Os atores passam então a explorar a sensorialidade do tapete, batendo nele com a palma das mãos, encantando-se com os sons e olhando-se. Parecem reproduzir gestos e sons culturalmente característicos dos bebês: pronunciam e repetem sílabas como “pa pa”, “ta ta”, “du du”, “ma ma”. Exploram o espaço. Riem. Descobrem-se, olhando-se à medida que se movimentam e balbuciam. Descobrem gestos e sons. Na exploração das mãos, descobrem as palmas. Nesse momento, alguns bebês também começam a bater palmas. A maior parte dos bebês parece muito interessada ao que se passa na área cênica. Alguns inclusive se levantam e seu corpo se dirige intencionalmente para a área, para os atores: querem entrar. Uma menina, de tão entusiasmada, precisa que a mãe a segure pela roupa para que não invada o espaço cênico (Figuras 52 e 53).

Figura 52 - Menina "segurada" pela roupa

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Figura 53 - Menina "segurada" pela roupa

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Segunda vez – 17/09/2017

Ambiente e contexto

Ao contrário do dia em que assisti *Scaratuja* pela primeira vez, a manhã estava muito quente e ensolarada. Novamente cheguei ao Terraço do Shopping Pátio Higienópolis por volta das 10h30, mas desta vez não havia ninguém do lado de fora do teatro. Ao retirar meu convite na bilheteria, a funcionária comentou que havia apenas 12 ingressos vendidos e 3 convites (o meu, incluído). Definitivamente, o sol e o calor são os piores inimigos do teatro para crianças...

Após retirar meu ingresso, decido tomar um café numa das poucas lanchonetes que estão abertas na Praça nesse horário. É então que encontro com Carla e Gleidson, um casal amigo, que trouxe Laura, a filha mais nova de Carla, de 5 anos, para assistir ao espetáculo. Carla me conta que conhece Aline, atriz do espetáculo, há muitos anos e que é muito amiga da irmã da atriz. Eu conheço Laura desde a barriga da mãe e sempre que a vejo, gosto muito de conversar com ela. Laura é muito expressiva, observadora e inteligente. Muito falante, me conta sobre a escola, sobre o que está estudando, e comentamos também sobre os espetáculos do Furunfunfum, meu grupo de teatro, que ela conhece e de quem já viu quase todos os espetáculos. Conto à Carla por que estou ali e que esta será a segunda vez que assistirei à *Scaratuja*.

Chega a hora do espetáculo e nós quatro entramos. Já dentro dele, as famílias acomodam-se nas cadeiras da plateia e aguardam o início do espetáculo. Eu me sento um pouco afastada de Carla, Gleidson e Laura, pois quero observar a plateia nesse momento.

Observo que não há nenhuma interação entre as famílias e nem entre as crianças. Todos basicamente aguardam. Apenas um menininho de aproximadamente 1 ano e meio, mais curioso, aventura-se com a babá pelas laterais do teatro, enquanto a mãe aguarda, sentada na plateia, o início do espetáculo. O menino para diante de um casal que acaba de chegar com uma menininha e que se sentou na extremidade da quarta fileira da plateia, perto do corredor de acesso. O menino tenta tocar a bebê, tocar seus cabelos. O pai da menina, que parece ser um pouco mais velho que a maioria dos pais, sorri para o menino, mas a babá, aflita, ri nervosa enquanto afasta a mão do menino do rosto da pequena, dizendo: “Ah, nessa idade, eles mexem, sabe como é...” e interrompe a interação, caminhando com o menino pela lateral até as fileiras mais altas do teatro.

Fala de recepção e preparação do público

Um pouco depois de se acomodarem, Marcelo inicia o discurso de abertura da apresentação, o mesmo já transcrito anteriormente. Não há mudanças significativas. O diretor convida a todos para subirem ao palco, pedindo que, como há pouca gente, primeiramente suba um adulto com o bebê, e, na sequência, os outros adultos.

Pouco a pouco, todos conseguem se acomodar confortavelmente em torno do tapete de texturas que compõe o cenário de *Scaratuja*.

O espetáculo

Reparo que, desta vez, o som está mais distante, sendo distribuído somente a partir das caixas da plateia, e não do palco, como em agosto. O som, desta forma, confere um caráter diferente à cena: o movimento parece mais independente da música.

Surgem as duas bolhas de tecido branco de dentro do painel, que ocupam o tapete e começam a evoluir. Dentro delas, os atores se esticam, se mexem, fazendo movimentos. Logo suas mãos e pés “irrompem” do tecido e as bolhas são abandonadas. Já fora delas, os atores, inteiramente vestidos de branco, continuam a se movimentar, explorando movimentos dos pés e das mãos. Todos os bebês, acomodados nos colos de suas mães – os pais estão por perto, acompanhando-os, mas são principalmente as mães que os mantêm junto a si – estão extremamente atentos. Seu olhar está interessado e fixo nos movimentos dos atores, um olhar denso, como se estivesse preso ao que acontece na cena.

Figura 54 - O olhar do público, em *Scaratuja*

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Os atores continuam a se movimentar simetricamente, até que, ao engatinharem para trás, seus bumbuns se tocam ao mesmo tempo em que os atores dizem TUM!. Aline começa a gargalhar: o primeiro som pronunciado pelos atores, mais especificamente por Aline, é, portanto, uma gargalhada em que ela procura reproduzir o tom e a maneira de gargalhar dos bebês.

As crianças continuam de olhos fixos no que acontece à sua frente. A famosa frase “nem piscam” se aplica totalmente a esta situação (Figuras 55,56 e 57).

Figura 55 – O olhar do público, em *Scaratuja*

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Figura 56 – O olhar do público, em *Scaratuja*

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Figura 57 - O olhar do público, em *Scaratuja*

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Os atores continuam em sua pesquisa de sons: *da da, pa pa*, e outros que podemos atribuir aos bebês, enquanto se movimentam. Há algo de cultural aqui. São sons que os adultos certamente reconhecem como “sons de bebê” – mas o que ouvem os bebês? Neste momento, em que os atores realmente passam a utilizar a voz, há uma mudança na interação das mães e de suas filhinhas e filhinhos: elas passam a olhar para as crianças como para saber o que elas estarão vendo. É um olhar interessado. *Olham o olhar dos bebês*.

O jogo entre os atores se intensifica, tornando-se uma exploração não apenas dos próprios movimentos, mas também do movimento da/do outra/o. Exploram. Brincam. É como um balé que evolui no chão – rolam, deitam-se e levantam-se, juntos, os braços entrelaçados. Pegam-se pelos narizes. Neste momento, vindas de algum ponto escondido em suas roupas, surgem bolinhas macias vermelhas, o primeiro elemento colorido que traz um contraponto nítido e intenso à brancura do cenário, que saltam surpreendentemente. Da plateia, não vem nenhum som. Apenas os olhares como longos focos fixos naquilo que se desenrola diante deles.

Os atores continuam sua pesquisa, batendo em seus próprios corpos e deles tirando vários sons. Alguns movimentos são acompanhados por balbucios produzidos com diferentes entonações: “Aaaah!” diz um; o outro responde: “Uoou!”, e assim continuam, descobrindo, brincando e marcando seus movimentos nessa vocalização melodiosa.

Subitamente, um deles diz uma palavra que, no contexto de *Scaratuja*, iniciará um diálogo que será repetido muitas vezes: “Ah!” “Quê?”. Este diálogo primitivo se repetirá muitas vezes ao longo do espetáculo, sempre que Aline ou Vladimir descobrem ou querem mostrar algo um para o outro e para os bebês.

A mãe ao meu lado ri. É um riso baixinho, mas cúmplice: ela parece saber “do que se trata” esse jogo que vê representado diante de si.

Seu bebê, uma menininha, começa a resmungar e choramingar. A mãe lhe diz, baixinho: “Shhhh! Não pode! Não pode agora”, ao mesmo tempo em que começa a agitá-la em seu colo, talvez para distraí-la para que pare de chorar.

Na cena, surge um novo elemento: dois emaranhados de arame coberto de tecido amarelo, como se fosse um novelo desorganizado ou uma garatuja típica dos desenhos infantis. Nesse momento, entra música. Os atores exploram a linha amarela, conferindo, a cada movimento, um som ou sonoridade diferente. Finalmente, Aline modela uma das pontas do seu “novelo” amarelo como um gancho ou cabide, pendurando-o no canto esquerdo na cena. O objeto permanecerá ali até o final do espetáculo.

“Ah!”

“Quê?”

Desta vez, Aline e Vladimir “descobrem” e retiram de pontos estratégicos do cenário, especialmente do tapete (que é cheio de reentrâncias e saliências), fitas azuis elásticas, que vão esticando e traçando por todo o espaço e prendendo em pequenos ganchos também dispostos estrategicamente pelas bordas do tapete. Em poucos minutos, o espaço está tomado pelas linhas, como se “desenhado” com materialidade¹⁹.

A menininha a meu lado começa a chorar com mais força. Um outro bebê olha para ela e volta a olhar para a cena. A mãe da menina se levanta e a pega no colo, ficando de pé no canto esquerdo frontal do palco, assistindo à continuação do espetáculo desta forma.

Os atores agora brincam de “Cadê? Achou” fazendo as bolinhas vermelhas (que são muito macias e facilmente “amassáveis”) aparecerem e desaparecerem em suas mãos.

Nesse momento, acontece algo importante: uma das bolinhas “escapa” do espaço branco e vai cair perto de Laura, a menina de cinco anos, que, apesar de não ser tão pequena, veio assistir ao espetáculo com seus pais porque Carla, sua mãe, foi convidada pela irmã da

¹⁹ O desenho com a linha matéria é uma proposta artística de desenhar no espaço, com materiais que não sejam lápis e papel, por exemplo com barbante ou fios de lã: “Um desenho e uma linha, pensados além da maneira tradicional de desenhar, rompem com a ideia de que a produção artística deve ser apenas observada. O desenho entra em contato com o corpo: corpo de quem produz, de quem vivencia o desenho. As linhas passam a existir também em outros espaços e criam novos ambientes”. (São Paulo (SP). SME / DOT, 2011. p. 14.

atriz, de quem é muito amiga: Laura pega a bolinha e a lança de volta para o cenário, cúmplice. É um gesto entre tímido e decidido: Laura sabe o que está acontecendo e quer ajudar, reintegrando o objeto à cena.

Os atores voltam a esconder as bolinhas no tapete.

No lado oposto, uma outra bebê começa a chorar. Seu pai se levanta com ela. Agora há uma mãe e um pai, com suas respectivas crianças em seus colos, segurando-as em cada ponta do palco.

Os atores agora brincam com as fitas azuis, fazendo muitos montes e jogando-os para cima. As crianças continuam olhando tudo com grande interesse, em grande e impressionante silêncio. O palco fica coberto de fitas azuis.

Sempre fazendo muitos ruídos e com a música da trilha sonora entrando em momentos estratégicos, Aline e Vladimir “desenterram” do cenário pequenas árvores, ou florezinhas, formadas por um cabo verde e um emaranhado de arame coberto de vermelho fazendo as vezes de pétalas ou copas – mais uma referência à garatuja infantil. Estas florezinhas são encaixadas em suportes que, como os ganchinhos no caso das fitas azuis, são distribuídos estrategicamente pelas bordas do tapete.

Um dos atores reproduz um som “de sapo”. É uma referência cultural importante para os adultos. O que será que ouvem os bebês?

Os atores escondem-se dentro do painel /rotunda que encerra o fundo do cenário, e que é vazado. Pelas laterais, começam a surgir partes diferentes de seus corpos: pés, pernas, mãos e braços.

Finalmente, Aline sai e vem para a frente do painel, iniciando um “desenho” com uma fita vermelha que vai sendo fixada, formando primeiramente um quadrado, que logo é completado com um triângulo, compondo o clássico desenho da “casinha”. O ato de esticar a fita para formar o quadrado é acompanhado pelo som “tec tec tec”. Em seguida, os atores desenharam duas figuras-palito dentro da casa, uma aparentemente feminina, outra aparentemente masculina. Pela primeira vez, ouve-se a voz de um dos bebês, que, olhando para a mãe, diz: “A moça!”, sucinta e significativamente. Completar a casa, bem como as pessoas (as figuras-palito) que nela moram, é o sinal para a entrada da música que encerrará a primeira parte do espetáculo.

A entrada da música final, *Casa*, tem grande impacto. É a primeira intervenção com palavras que irrompe o espaço cênico depois de tudo o que ocorreu nos primeiros vinte minutos. Sem dúvida, a letra da canção, bastante poética, apresenta uma concepção de

experiência infantil. Ao mesmo tempo, propõe uma ideia de crescimento acompanhado, bastante pertinente à proposição do espetáculo:

Fura, quebra a casca, rompe bolsa, morde, masca,

Mostra a cara que é pra vida começar.

Sopra pó no vento, mexe, gruda pensamento,

Cada ideia, pra parede levantar.

Vamos criando a nossa casa, nosso lugar,

Pensa no mundo, vem todo mundo, vamos brincar.

Tem porta, tem janela, sol, café, vaca amarela,

Pão quentinho se a fome apertar.

Lê livro, conta história, faz telhado na memória,

Mais um verso que é pra casa melhorar.

Vamos criando a nossa casa, nosso lugar,

Pensa no mundo, vem todo mundo, vamos brincar.

É uma casa sem tamanho, fiz na sala meu quintal,

Cabe bem pequenininho, meu casaco no varal,

Penduro as meias, abro a bandeira,

No meu tapete tem futebol.

Faço teatro, tenho um leão,

Neste navio, sou capitão.

Cai, rala o joelho, sobrevoa avião vermelho,

Espanta monstro que é pra casa resguardar.

Risca, corta, pinta, cola, tece, haja tinta,

Pinceladas, que é pra casa embelezar.

Vamos criando a nossa casa, nosso lugar,

Pensa no mundo, vem todo mundo, vamos brincar.

É uma casa sem tamanho, toca orquestra no porão,

Acompanho no piano, juntos mais uma canção,

Vou pra cozinha, encho a panela,

Bolo de terra, viro francês,

*Minha banheira, vou mergulhar,
Nas profundezas deste mar.*

Nesse momento, os atores começam a entregar gizes de cera brancos para os bebês. É um momento de grande densidade, na medida em que os atores distribuem o objeto sem falar, mas estabelecendo uma comunicação intensa com os bebês na relação olhar-oferecer-aceitar. É nítido que para muitos bebês há uma descoberta, uma relação inaugural com o objeto-riscante que é o giz. (As bordas externas do tapete são feitas de um material escuro que se parece com uma lousa). Nesse momento, a música continua a tocar e os bebês realmente entram no espaço para interagir com os atores, que não usam a palavra, não falam – apenas mostram, indicam, brincam de cadê-achou com as crianças.

Curiosamente, nesta sessão, os pais permaneceram fora da área do tapete, deixando que as crianças entrassem nela, apenas observando. As interações predominantes foram a das crianças com os atores e das crianças entre si. As crianças reproduziram gestos como apertar as bolinhas nas mãos. Exploraram ativamente as fitas azuis, jogando-as para cima, tornando a pegá-las e jogando novamente. Uma criança se admira com o espaço do palco, olha para cima e, encantada, corre de um lado para outro, indo da mãe – que está num dos cantos do palco – à avó – que está no outro. Felipe, de 1 ano e 8 meses, segundo a mãe um tagarela, proferiu apenas uma palavra até agora (aquele “A moça!”, quando Aline estava distribuindo os gizes brancos às crianças). Silencioso, porém ativo, descobriu a possibilidade de passar por dentro do “túnel” vazado no painel/rotunda ao fundo do palco e repete este percurso algumas vezes. Vem depois para perto da mãe e tenta “plantar” as florezinhas/árvores de cabo verde e copa vermelha em um dos encaixes. Olha para a mãe, que, vendo que o menino não consegue, o ajuda na empreitada.

Laura, de cinco anos, passa por uma metamorfose: falante que é, também não disse nem uma palavra durante todo o espetáculo, e nada diz ao explorar e interagir com Aline no espaço cênico. Coloca e recoloca as fitas azuis nos cabelos da atriz, enfeitando-a. Reproduz movimentos e “sonzinhos” de bebê, como que se adaptando àquela situação e revivendo as formas de conhecer o mundo características dos pequenos.

Deixo o teatro depois de ver aquele pai mais velho, já de cabelos brancos, deitado no tapete com sua menininha, ora divertindo-se com os objetos de cena, ora servindo de “colchão” para ela, que se movimenta aqui e ali, arrastando-se pelo tapete e também sobre seu corpo.

3.5 A Gruta da Garganta – Cia. *La casa Incierta* – Madrid/Brasília

2/7/2017 –14 h

Espaço Sobrevento – Bresser/Moooca – São Paulo – SP.

Histórico da companhia e informações sobre seu trabalho

O espetáculo *A Gruta da Garganta*, da Cia. *La Casa Incierta*, é o terceiro de uma trilogia dirigida pelo espanhol Carlos Laredo sobre a voz humana. Criada em Madrid em 2000, atualmente a companhia está estabelecida em Brasília. Da companhia faz parte também a atriz brasiliense Clarice Cardell. Compõem a trilogia *Quem era eu antes de ser eu?* e *A Caverna Sonora*, ambos de 2012.

Carlos Laredo é diretor teatral, dramaturgo e gestor cultural. É um dos fundadores do grupo *La Casa Incierta*, com o qual fundou em Madrid o *Centro de pesquisa de Arte para a Primeira Infância*. Realiza oficinas de arte para profissionais da educação infantil, artistas, pais e mães e para famílias com crianças diagnosticadas com transtorno de espectro autista. Sua companheira Clarice Cardell é atriz, pesquisadora e produtora. Formada em Artes Cênicas com pós-graduação em Interpretação Teatral pela Real Escuela Superior de Arte Dramática de Madrid, é também uma das fundadoras do grupo *La Casa Incierta*.

De acordo com Clarice Cardell (em entrevista para o Canal Universitário de Brasília (UnBTV), em 30/06/2016 – APÊNDICE C), a Arte específica para o público de 0 a 3 anos é algo muito novo no Brasil e no mundo. Nas décadas de 80-90, ainda em Madrid, Carlos Laredo era programador de um grande festival de teatro para crianças, o *Teatralia*. Foi com um espetáculo francês trazido para o festival que Clarice viu pela primeira vez “aquela experiência de 40 bebês em fraldas assistindo um espetáculo belíssimo de arte contemporânea com uma poética potente” (Entrevista com Clarice Cardell para o Canal Universitário de Brasília (UnBTV), APÊNDICE C). Assim, o desejo de fazer teatro para bebês surgiu do reconhecimento da possibilidade de criar para esta faixa etária e de seu potencial como público. O primeiro espetáculo para bebês da companhia foi *Pupila D’Água*. Durante oito anos, a companhia manteve em Madrid o Festival *Rompendo el Cascarón* (“Rompendo a casca do ovo”) de teatro para a primeira infância. A partir daí reconheceram a necessidade de atuar na divulgação e na consolidação do teatro para bebês no Brasil, iniciando a parceria com o Grupo Sobrevento.

A Gruta da Garganta foi apresentado como o espetáculo de abertura da sexta edição do Primeiro Olhar – Festival Internacional de Teatro para Bebês, organizado anualmente pelo

Grupo Sobrevento em sua sede, na Zona Leste de São Paulo, e no Centro Livre de Artes Cênicas (CLAC) de São Bernardo do Campo. Aos sábados, os espetáculos são apresentados no CLAC, e, aos domingos, no Espaço Sobrevento, sempre em dois horários.

No programa do VI Festival, o texto de apresentação do espetáculo informa:

A GRUTA DA GARGANTA – Espetáculo teatral lírico para crianças de 0 a 6 anos de idade. Baseado na pesquisa sobre a gênese da linguagem do ser humano, do balbucio ao canto lírico, o espetáculo investiga a relação íntima das pessoas com a sonoridade vocal e suas intenções comunicativas. As atrizes e cantoras partem para uma aventura por dentro do corpo, percorrendo o caminho poético do ser humano, quando começa a falar. A encenação conta com músicas especialmente compostas pelo ucraniano Mikhail Studyonov.

Ambiente e contexto

É um dia frio no início de julho. Chego um pouco antes das 14 h. O VI Festival iniciou no dia anterior, no CLAC, em São Bernardo do Campo, com o mesmo espetáculo. Esta é, portanto, sua terceira apresentação no Festival, em 2017.

No momento em que chego, ainda há poucas pessoas no teatro, entre adultos e crianças. Como de costume no Festival Primeiro Olhar, as crianças são recebidas no hall do Espaço Sobrevento, onde há um espaço aconchegante com um tapete, contornado por alguns bancos, com alguns pufes e brinquedos. Enquanto esperam, as crianças – na maioria bebês entre 10 meses a 3 anos – interagem com os brinquedos e também entre si (Figuras 58 e 59).

Figura 58 - Espaço de espera do Espaço Sobrevento, antes do início do espetáculo *A Gruta da Garganta*

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

O espaço vai se enchendo pouco a pouco.

Perto das 14 h, o saguão está muito cheio, quando subitamente ouve-se tocar um sininho. Surgem Carlos Laredo, o diretor da Cia. *La Casa Incierta* e do espetáculo *A Gruta da Garganta*, e Luiz André Cherubini, diretor do Grupo Sobrevento. Carlos pede então a atenção de todos.

Figura 59 - Bebês e famílias no espaço de recepção no saguão do Espaço Sobrevento

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Fala de recepção e preparação do público

CL — Boa tarde! Podem se aproximar, este grupo aqui, pra deixar um pouco as pessoas se aproximarem um pouquinho? Tem um espaço vazio e muitas pessoas lá atrás. (As pessoas se movimentam e se reorganizam pelo saguão.) Lá no fundo, vocês me escutam, lá? Se aproximem, que sou gringo... não sei falar (risos). (Fazendo uma voz fininha e fraca) Não tenho voz...

(Novamente ouve-se o som de um sininho, chamando a atenção.)

CL — Se aproximem, sobretudo aqueles que têm bebês, lá atrás, por favor. Vem cá, Luiz André, me ajuda aqui, que você é altão, assim todo mundo... você faz libras e eu... (ri) Eu vou falando assim... me ajuda aqui a apresentar. (Pausa). Eu queria agradecer ao Espaço Sobrevento, ao Grupo Sobrevento, porque está já é a sexta...

LA — Sexta edição!

CL — Sexta edição do Festival Internacional de Teatro para Bebês. E para os adultos que os acompanham em silêncio, também.

(Luiz André sorri, com um murmúrio de aprovação.)

CL — Nós apresentamos hoje a terceira peça de uma trilogia... sobre a fala, e sobre a linguagem. E eu me apresento como exemplo claro de um adulto que não sabe falar Português. Porque não escutei o Português na idade deles. Eu escutei o espanhol; então falo Português, "portunhol", não, se fala? Portunhol (risos). Eu só queria falar pra vocês que somos muitos, o espaço é reduzido e vamos ter que colocar as crianças que são autônomas na primeira fileira. Crianças no colo de adultos na seguinte fileira, nas duas seguintes fileiras; e atrás, na última fileira, os acompanhantes sem criança, e sobretudo os que estão mais perto das nuvens, está bom? A segunda coisa que eu queria pedir para vocês é, por favor, desligarem os telefones celulares, se vocês querem fazer fotografias pode ser no final do espetáculo, tá bom? E o espetáculo vai sobre... sobre todos esses barulhos (um bebê está balbuciando alto perto de Carlos, que tem a atenção atraída e comenta), "esse também". (alguns risos. Carlos interage com o bebê, imitando seus ruídos). Vamos imitar isso (para o público). É impossível, não? (Muitos risos). Então eles sabem muito mais que a gente sobre a origem da linguagem, e vamos permitir que eles se expressem, mas os adultos não precisam se expressar. (Risos). Se vocês depois precisarem de "fazer bebês", fazemos uma oficina, botamos todo mundo a engatinhar e pronto! Tá bom? Não precisa também explicar, porque o espetáculo não é para entender, e eu ainda não entendo muita coisa; então, é só para desfrutar com os sentidos. Uma obra estética. A última coisa que eu queria falar para vocês é que a gente acredita que a criança nasce poeta; e que é capaz de colocar coisas juntas. Tá? Como

colocar duas estrelas juntas e falar: "isso é uma Alfa-não-sei-o-quê". Ou... (pausa)

LA — O Cruzeiro do Sul.

CL — O Cruzeiro do Sul! (Risos).

LA (para o público, apontando Carlos) — A Ursa Maior é dele; o Cruzeiro é nosso. (Carlos ri).

CL — E eu queria desejar para vocês um bom espetáculo. Vou pedir para vocês paciência porque vamos ter que passar²⁰ aos poucos, tá? De cinco em cinco, entrando aos poucos, para que todos possam ver, sentir, olhar, escutar, da melhor forma possível.

As atrizes Clarice Cardell e Aída Kellen entram cantando um acalanto alegre, cujo ritmo acompanham com palmas:

Dão dão, siguin dão

Siguin dão dão, siguin dão

Singuin dão dão

Siguin siguin siguin dão

Dão dão, siguin dão

Siguin dão dão, siguin dão

Siguin dão dão

Suguin, siguin, siguin dão

Dão dão, siguin dão

Siguin dão dão, siguin dão

Siguin dão dão

Suguin, siguin, siguin dão

²⁰ Passar = entrar, em espanhol.

Figura 60 - Atrizes de *A Gruta da Garganta* cantam e interagem com o público enquanto este entra na sala de espetáculo

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Figura 61 - Atrizes e público de *A Gruta da Garganta* cantam e batem palmas enquanto entram na sala de espetáculo

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

O público começa a acompanhar com palmas também, à medida que vai entrando lentamente na sala de espetáculo.

O espetáculo

As atrizes passeiam pelo espaço, sempre sorrindo e cantando. Às vezes se detêm diante de uma ou outra criança e cantam, olhando para ela, deliberadamente estabelecendo um contato pessoal. Eventualmente, as tocam. Enquanto isso, o público vai adentrando o espaço do teatro e o ocupando, da forma recomendada por Laredo.

O espaço do Sobrevento é flexível e, dependendo do espetáculo, pode ser organizado de diferentes maneiras. Desta vez, uma plateia foi organizada com bancos dispostos diante da cena em diferentes alturas (Figura 62).

Figura 62 - Plateia de *A Gruta da Garganta*, organizada com bancos, no Espaço Sobrevento

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

A separação entre o espaço das atrizes e a plateia é marcada, nítida. Adultos e crianças se acomodam – a maioria das crianças no colo ou perto de um dos pais (mãe ou pai), enquanto o outro se acomoda mais atrás, conforme recomendado por Laredo à entrada.

As atrizes continuam cantando e ocupam o espaço cênico que, no início do espetáculo, está livre. Sobre elas, uma estrutura formada pelo que parecem ser canos de tubulação interligados em torno dos quais se enrolam tecidos.

Figura 63 - Canos de tubulação interligados em torno dos quais se enrolam tecidos na parte superior do cenário de *A Gruta da Garganta*

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Os bebês falam, fazem sons, choram e se manifestam.

As atrizes se posicionam no espaço cênico, uma de cada lado do cenário, como num espelho. Sobre um “X” de luz projetado no chão, as duas caminham até se encontrar no centro. Trocam de posição. Seus gestos são lentos e intencionalmente expressivos. As duas tocam seus ventres e fazem um gesto como se tirassem um fio de dentro deles. Uma delas se ajoelha, a outra fica em pé. Suas mãos se encontram, como se os fios invisíveis se encontrassem. Elas se levantam. Uma delas caminha até o fundo do palco, a outra senta sobre um pequeno cubo no centro do mesmo. A música instrumental, tocada por um piano, é delicada, porém dramática. As duas atrizes realizam movimentos de espelho com os braços. A atriz que está em pé, Clarice, parece puxar do teto alguns fios imaginários e diz:

— Silêncio. Silêncio. Dando valor da primeira à última respiração. Silêncio. Silêncio.

(As duas atrizes fazem os mesmos gestos, braços abertos, palmas das mãos abertas na direção do público). Clarice prossegue:

— O mesmo ar. O primeiro ar do recém-nascido é o último ar do recém-morto.

(A música silencia. Clarice leva as mãos ao rosto e o cobre. A outra atriz, Aída, olha para as próprias mãos como se segurasse um fio. Cantam juntas uma melodia diáfana).

Clarice parece angustiada e diz, afastando as mãos do rosto:

— Não, não, não, não me consumas com teu olhar, eu não tenho nada pra te oferecer, sou de alma e osso. Não, não me devora. (As atrizes fazem os mesmos gestos, braços e mãos

expressivos, lentamente, como num *ballet*). Não, não me fotografa. Nem me filma. Nunca lembrarás do cheiro da alma, da voz que ressoa, do palpitar trêmulo, da emoção que perfura o tempo singular, que olha por dentro delicadamente, que estamos feitos do mesmo ar ... (fazem gestos de “pegar” o ar e trazê-lo para si, simultaneamente) o primeiro ar do recém-nascido é o primeiro ar do recém-morto.

Aída começa a vocalizar num tom grave, gutural, que lembra os sons dos bebês que ainda não falam. Clarice prossegue:

Clarice – Canta comigo. Grita comigo.

Clarice está em pé atrás de Aída, que, sentada, reproduz sons e lalações pré-verbais: *brrr da dei dei, a brr de dei dei dei*.

Figura 64–Clarice, em pé, fala atrás de Aída, sentada, que reproduz sons característicos dos bebês

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Clarice – O primeiro grito. A primeira letra. A primeira dor. A tua câmera. O teu celular. É um cemitério. É uma caixa de silêncio, uma caixa de silêncio, e cada sílaba, cada sílaba, o mesmo ar, o mesmo ar... o primeiro ar do recém-nascido é o último ar do recém-morto. Caçador do século 21. Respeite o coro sagrado dos recém-nascidos. (Aída faz com as mãos um gesto que lembra o embalar de um bebê). Pessoas humanas e divinas, o mesmo ser. O bebê é o poeta originário de versos cantados no ar, de versos encantados no ar. O mesmo ar, o mesmo ar, o mesmo ar... O primeiro ar do recém-nascido é o último ar do recém-morto. (Repetem os gestos gêmeos de “pegar” o ar e trazê-lo para si).

Clarice sobe no cubo por trás de Aída, ficando mais alta atrás dela, e diz, mudando a expressão do rosto e adotando o mesmo tom que uma mãe adota ao repreender um bebê:

Clarice – Não! Não! Não! Por favor, não explica o que você não entende.

Aída continua vocalizando as lalações características dos bebês.

Clarice – Guarda silêncio. Alegremente. Silêncio de festa, silêncio de casamento, silêncio de enterro. Os bebês falam mil e uma línguas que você não entende... que eu não entendo. Que ela (apontando para Aída, que “laleia” usando diferentes grupos vocais em diferentes tons de voz) não entende. Mil tranças no ar e você não tem nem mapa, nem GPS, nem carta que te oriente na sombra da luz poética, porque somos feitos do mesmo ar... do mesmo ar... o primeiro ar do recém-nascido é o último ar do recém-morto (repetem o mesmo gesto). Por favor (desce do cubo), não explica, que a vida é aventura incerta.

Clarice dá a mão à Aída, ainda sentada. Aída se cala.

Clarice – Você nunca sabe quando ele decidiu nascer. Assume. Solta as rendas. Deixe-se levar alegremente. Que as cesáreas desnecessárias são censuras. Previsão seladora. Só agora, tomados pela estética do silêncio vivo (soltam lentamente as mãos e Aída recomeça a cantar, em *bocca chiusa*), só agora, que os adultos estão preparados para ser crianças... que os adultos estão preparados para ser gigantes. Que acompanham bebês em silêncio. Gigantes tão gigantes que sejam capazes de botar uma rosa na unha de um recém-nascido. Só agora... podemos começar juntos... e respirar (Clarice fala lentamente, o corpo acompanhando sua fala como se respirasse largamente)... o mesmo ar... o mesmo ar...

Aída executa um gesto delicado com as mãos, como se “bordasse” o ar, enquanto faz uma melodia muito aguda em *bocca chiusa*. Clarice abaixa-se num movimento sensual por detrás dela e apoia a cabeça em seu ombro. Começam novamente, agora as duas, a produzir sons pré-verbais, ricos, expressivos: *ba ba ba, a-brrrrr, a-brrrr, bah, bah, ai de de de*. É um jogo: quando uma faz, a outra imita. As vozes das atrizes são claras e poderosas. As duas têm bastante domínio vocal. Nesse momento, os sons feitos pelas atrizes são imediatamente respondidos ou imitados por vários bebês da plateia. É um espetáculo bastante sonoro. O tempo todo há sons, música, ruídos – ora feitos pelas atrizes, ora feitos pelos bebês.

Clarice senta-se de costas para Aída, no cubo. Agora é ela quem produz sons. Inicia-se um jogo: Aída, de frente para a plateia, faz gestos que correspondem aos sons produzidos por Clarice. A um som rouco e difuso, como um ronronar, Aída movimenta o pulso e a mão esquerda, num movimento sinuoso. Clarice produz um som mais abrupto e agudo (algo com *Pãé!Pãé!*), e ela abre a palma da outra mão a cada vez que a sílaba é produzida. Com os dedos das mãos nos lábios, Clarice produz o típico *a-brrrrrr, a-brrrrr* dos bebês, e a este som Aída

corresponde com um tamborilar dos dedos no ar, como se tocassem um piano. Clarice repete os sons, também assumindo os mesmos gestos, mas opostos, pois está sentada de costas para Aída. Novamente se instaura um *ballet* de sons e gestos. Clarice soluça e Aída reproduz o som com um movimento de seu corpo, que logo parece se transformar em soluços de um choro, inclusive na máscara. Levantam-se, as costas ainda unidas, e o choro se transforma em riso. De costas coladas, fazem um giro pelo centro do palco, gargalhando. Sentam-se novamente, sem desgrudar as costas, desta vez posicionando-se paralelamente à plateia. Cruzam os braços sobre o peito, balançam-se e choram. O choro se transforma numa canção de ninar, que cantam como se embalassem um bebê em seus braços:

Amigo besouro, padim já achei

Farta madrinha, onde encontrarei

Zum, é besouro

Zum, é besouro

Zum, é besouro

Levantam-se e repetem a sílaba “zum” diversas vezes pelo espaço, erguendo os braços. Num painel ao fundo do palco, começam a ser projetadas algumas figuras. São deusas da fertilidade da Antiguidade. Uma delas é uma estátua representando a maternidade, de formas redondas e seios enormes. Sempre brincando com a sílaba “Zum”, as atrizes fazem movimentos circulares com os braços.

De repente, para a surpresa do público, Aída vai a uma das extremidades do palco e puxa um tecido transparente que cai de um dos “tubos” nos quais está enrolado, na estrutura sobre elas. À queda do tecido, corresponde um arpejo vibrante do piano. Sempre pronunciando o som de Zzzzz, as atrizes buscam novos tecidos, que puxam sobre si, com acompanhamento musical, e com os quais brincam, como se fossem asas. As deusas antigas continuam sendo projetadas ao fundo e, em alguns momentos, é projetado também o teclado de um piano, sobre o qual veem-se as mãos de um pianista, tocando. Dessa forma, as atrizes fecham as laterais e o fundo do palco com os panôs transparentes, num efeito muito bonito de luzes e transparências, encantador para a plateia. Nesse momento, os tecidos são movimentados por elas, mas surgem projeções em todos os painéis, com formas circulares que lembram representações de labirintos. Nos painéis dos fundos, são projetadas duas rodas que giram e as atrizes se colocam à frente delas, criando a ilusão de que estão também girando.

Figura 65 - Projeções sobre o cenário e os corpos das atrizes em *A Gruta da Garganta*

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Com o mesmo ritual – dizer *Zzzz*, acompanhadas pelo arpejo do piano e puxando novos panôs que caem do teto e com os quais brincam, como asas, sempre interagindo uma com a outra – o palco vai sendo ocupado também em sua parte central. As atrizes fazem sombras com as mãos e braços, sob a luz que muda de cor. Produzem sons, que, da mesma forma que anteriormente, são “traduzidos” por gestos. Nesse momento, ouve-se muito a voz dos bebês da plateia. Alguns se agitam e estendem seus braços para a cena, mas são acalmados pelas mães ou pais que os seguram. Um dos gestos que produzem por meio das sombras é o de apontar, que elas sustentam por algum tempo, de ambos os lados do cenário, sob a luz.

Percebe-se que aos poucos os fonemas *G*, *Grrr*, *T* e *TÁ!* acabam predominando na brincadeira de produzi-los e traduzi-los em sombras e em movimentações correspondentes nos tecidos, até que ouvimos claramente a palavra GRUTA. As atrizes saem de trás dos painéis, vêm para o centro do palco e Aída sobe no cubo. Por trás dela, Clarice tapa seus olhos e Aída diz:

Aída – A Gruta da Garganta!

E canta:

A gruta da garganta

O céu da minha boca

A gruta da garganta

O céu da tua boca
Onde o cavalo desboca
Contorno as palavras
Abro a torneira das palavras
A baba da palavra
A boca da palavra
O abismo da palavra

Enquanto Aída canta, Clarice vai puxando mais painéis, e, assim, ocupando e transformando o espaço.

Aída é uma soprano potente e passa a cantar como uma ária de ópera, muito aguda:

Labirintos
Contornos
Labirintos além
Tropeçam consoantes
E palavras secas de sílabas
Causam ecos no silêncio
 Clarice ri, escondida atrás de um dos painéis.
 Aída – *Silêncios...*
Silêncio...
Cio...
Oooooo...

Clarice ressurgiu e diz em voz baixa:

Clarice – Silêncio!

Novamente as atrizes fazem o gesto do início do espetáculo, de “trazer” para o próprio ventre fios imaginários. Fazendo o som de Sssss, percorrem o espaço correndo e dançando como crianças que brincam atrás de lençóis postos em varais – os painéis se comportam como tais –, aparecendo e reaparecendo pelo espaço cênico. Novos painéis são baixados. Clarice “transforma” um deles num bebê, que segura nos braços.

Clarice (para Aída) – Ele sonhou. Ele falou assim: “Contorna-me”. Um segredo.

Aída estende os braços para pegar o bebê, mas, ao dá-lo para ela, Clarice solta o painel e o “bebê” desaparece.

Clarice (canta):

Desenha-me

Desenha com os teus atos

Com os teus partos

Com os nossos atos

Desenha-me

Onde eu sou você

E você é o abismo

De mármore e prata

(Falando) Letra minúscula de pranto e vento, de sopro e ar

Desenha-me, encaixa-me, sustenta-me

Abraça-me

(Falando) Esse vazio que me queima? Cadê o fim? E o princípio? Cadê você? Onde é o em você? Nua! Eu tô nua!

Desenha-me os contornos

Dentro dos teus contornos

Desenha as esquinas do teu riso

E das lágrimas sem fim

(Falando) Faz tranças no ar... que eu, eu sou oco... pleno

Desenha-me

Ossos com pedras

Desenha minha pele

O lápis que me escreve

Desenha-me por favor

Não vá embora

Não vá embora

Não, não

Não

Desenha-me

Me prega no couro

Com a tinta do teu cheiro

Inventa-me

No espelho de água e luz

Escuto o choro do recém-nascido

Desenha-me

Figura 66 - Clarice cobre Aída com o tecido de um dos painéis

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Desenha-me

Canta uma música

E me desenha

Fazendo novamente os sons de bebês, Clarice começa desenhar um labirinto com um dedo em um dos painéis (na verdade, ela acompanha a projeção do desenho de um labirinto

pré-gravado e cujo desenho vai sendo projetado). Aída, por sua vez, a acompanha com os mesmos gestos, na frente do cenário. O labirinto desenhado por Clarice começa a girar, se multiplica em quatro, permanece girando até se transformar numa esfera que gira até desaparecer.

As atrizes vêm para a boca de cena e retomam o mesmo gesto de “puxar” algo de cima para baixo, mas dessa vez levam a mão à boca, como se estivessem comendo algo. Dialogam com sons. Agitam os painéis, passam por detrás deles e finalmente agacham-se junto ao cubo no centro do palco, que viram para cima e no qual há uma luz interna, que se projeta para o alto.

Figura 67 - Atrizes e a caixa iluminada

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

As atrizes sentam-se no chão e olham para dentro do cubo, tendo seus rostos iluminados. Elas balançam o cubo levemente, como se fosse um berço. Nesse instante, novas formas redondas e lembrando labirintos são projetadas nos painéis. Cantam, enquanto fazem gestos espelhados com os braços e as mãos:

Xô, xô, pavão

Sai de cima do telhado

Deixa esse menino

Dormir sono sossegado

Esse menino não é meu

*Deram para eu criar
 Obrigação de quem cria
 É o menino acalantar
 Ôooo
 Ôooo*

Neste momento o piano toca algumas notas graves. As atrizes olham para dentro do “berço” e parecem assustadas. O clima da música é tenso. Clarice se levanta e começa a puxar mais painéis. Aída canta:

*Neste minuto e meio
 De silêncio eterno
 Sou oca no concreto
 Concreto sem conserto
 Neste minuto e meio de silêncio
 Nove meses juntos
 Sem te ver o rosto
 E de repente...*

(Aída puxa dois painéis que fecham lateralmente a área do berço).

*Um minuto e meio
 Gritas e não te escuto
 Grito e não me escutas*

(Clarice continua a puxar mais painéis, o espaço vai se fechando)

Nesse momento, vários painéis já foram puxados, encerrando Aída e a caixa luminosa no centro do palco. Só é possível vê-los através da transparência dos tecidos. O teclado e as mãos do pianista são projetados nos painéis.

Clarice sai de dentro dos tecidos e, sorrindo, vem para a frente da cena. Pouco a pouco as atrizes vão puxando e soltando mais e mais tecidos até que fica evidente para a plateia que diante de seus olhos se formou um labirinto. Aída continua no centro dele, cantando. Clarice caminha então em direção às crianças da plateia e dá a mão a um bebê. Clarice e a criança penetram no labirinto através dos tecidos. Clarice convida também a mãe da criança para que entre no labirinto, através dos tecidos (Figura 68).

Figura 68 - A mãe e o bebê adentram o labirinto, guiados por uma das atrizes

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

A plateia as vê através da transparência dos tecidos. No fundo do palco, a criança é colocada num balanço e embalada pela mãe e pelas atrizes.

Clarice vem um pouco à frente.

Clarice – Grávida. Sustentada pelo cordão que latejava na primeira e na última respiração. Tecida pelos fios invisíveis.

Simulando ter um bebê nos braços, canta:

Luz na sombra, som

Sombra, minha luz

Lua negra, sol

Ao me acordar

A lua azul

Clarice vai “bordando” o ar mais uma vez com uma “linha” imaginária que sai de seu ventre, e assim se movimentando até o fundo do palco. Aída se junta a ela na canção:

Luz na sombra, som

Sombra, minha luz

Cai nos ecos

Labirinto estou

Ah, com tu em mim

Me levando assim, labirinto

Me impulsa assim, labirinto

Olho e me olhas

Toco e me tocas

Teu cordão é meu

Meu é teu cordão

E umbilical

E umbilical, labirinto

Lua negra, sem tu a guiar

Sem tua saída

Sol de areia

No vazio

Serpente sem ar

Um projetor em tempo real reproduz as imagens da criança no balanço enquanto Aída e Clarice cantam.

Black-out.

Ao final, a mãe e o bebê são trazidos de volta para a plateia. O espetáculo termina com a projeção da palavra “FIM” no labirinto de tecidos, agora completo – a “caixa” cênica está fechada dos quatro lados, os panôs baixados formando as paredes de um labirinto, símbolo tão importante para Laredo (fig.69).

Figura 69 - Final do espetáculo *A Gruta da Garganta*

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Terminado o espetáculo, as atrizes convidam a todos que quiserem a adentrar o labirinto com os pais, ao som da música executada no piano, que continua a tocar (Figuras 69 e 70).

Figura 70 - Mães, pais e crianças adentram o labirinto

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

Figura 71 - Mães, pais e crianças adentram o labirinto

Fonte: Zurawski, M.P.V. (2017).

4 ANÁLISE DOS ESPETÁCULOS

Me deixa formular então a pergunta de outra forma. Não é o que você sente quando você olha o bebê.

É o que você sente quando você é olhado por um bebê.

Carlos Laredo

A partir dos referenciais teóricos anunciados anteriormente, procurou-se analisar os espetáculos considerando os três grupos participantes presentes nas apresentações de teatro para bebês: suas mães, pais e outros adultos acompanhantes; as/os artistas criadores, atrizes e atores dos espetáculos; e os próprios bebês. Entretanto, em vários momentos as considerações integram, inevitavelmente, os três grupos. É o que ocorre, por exemplo, quando analisamos as falas de recepção, que são dirigidas e afetam as mães e pais, mas são fruto da reflexão dos artistas e revelam suas concepções sobre as famílias e os bebês; ou quando nos detemos sobre o corpo e o olhar, elementos importantíssimos no teatro para bebês e que implicam, simultânea e dialeticamente, todos os participantes.

Conforme mencionado anteriormente, de acordo com a perspectiva da Rede de Significações, o desenvolvimento humano se dá dentro de processos complexos, que ocorrem dentro de uma malha de elementos de natureza semiótica:

Estes elementos são concebidos como se inter-relacionando dialeticamente, através de cuja articulação aspectos das pessoas em interação e dos contextos específicos constituem-se enquanto partes inseparáveis de um processo em mútua constituição. Desta forma, as pessoas encontram-se *imersas em, constituídas por e submetidas a* essa malha e, a um só tempo, ativamente a constituem, contribuindo para a circunscrição dos percursos possíveis a seu próprio desenvolvimento, ao desenvolvimento das outras pessoas em seu entorno e da situação em que se encontram participando (ROSSETTI-FERREIRA, 2004, p. 24-25).

Assim, pode-se considerar o teatro para bebês como um contexto em que ocorrem intensas construções de significados sociais e estéticos pelos sujeitos que o constituem: pais, artistas e bebês, que trazem diferentes contribuições para sua compreensão. Este contexto, como se verá, é constituído por certo ambiente físico e social marcado por certa estrutura organizacional e econômica, e guiado por funções, regras, rotinas e horários específicos:

Estes contextos definem e são definidos pelo número e características das pessoas que os frequentam, sendo ainda marcados pela articulação da

história geral e local, entrelaçadas com os objetivos atuais, com os sistemas de valores, as concepções e crenças prevalentes. São, também, definidos por e definem os papéis sociais e as formas de coordenação de papéis/posicionamentos, contribuindo para a construção das relações profissionais, pessoais, afetivas e de poder entre os seus participantes. Nesse sentido, o contexto desempenha um papel fundamental, na medida em que, inseridas nele, as pessoas passam a ocupar certos lugares e posições – e não outros –, contribuindo com a emergência de determinados aspectos pessoais – e não outros – delimitando o modo como as interações podem se estabelecer naquele contexto” (ROSSETTI-FERREIRA, 2004, p. 28-29).

Desde as primeiras participações em situações de teatro para bebês, observou-se a possibilidade de compreendê-las como *constraints* (circunscritos) dos quais fazem parte grupos de sujeitos com lugares e posições definidas. De certa forma, as relações e acontecimentos observados durante o espetáculo de teatro para bebês, desde o momento da chegada das famílias e bebês até a brincadeira coletiva estabelecida no espaço cênico, após a apresentação, lembravam as relações que envolvem bebês, famílias e educadores na escola, especialmente nos primeiros dias, no momento em que as crianças são levadas à escola pela primeira vez. Também no teatro para bebês este triângulo relacional está presente. A ampliação cultural, proporcionada pela escola, e os conflitos dinamogênicos, provocados pela interação das crianças com outros adultos e pares em sua entrada na escola – um ambiente novo e estimulante, preparado para ela – encontra similitude na ida ao teatro. Como na escola, mas de forma "concentrada", o teatro para bebês oferece oportunidade de construção de significados conjuntos, da descoberta do outro, de disputa de atenção e de crescimento envolvendo, porém, não crianças, mães e pais e educadores na escola, mas crianças, mães e pais e artistas de uma peça de teatro. Como na relação família – escola – criança, o teatro para bebês propõe um triângulo relacional, que envolve entrega, confiança e até mesmo competição. O interessante é que, no caso da breve e intensa relação que se estabelece no teatro para bebês, a cultura tem um papel importante. É a cultura (o teatro como expressão artística largamente reconhecida, a peça especificamente “pensada para os bebês”) que medeia as possibilidades de significação das coisas e de compreensão que possivelmente farão diferença na forma como os bebês poderão viver a partir de então.

4.1 Mães, pais e acompanhantes

No espaço receptivo

Antes de tudo, é importante caracterizar as famílias participantes dos espetáculos de teatro para bebês analisados nesta pesquisa. Com exceção de *Bailarina*, apresentado para

crianças que frequentavam o CEI na ocasião, e acompanhados de suas professoras, os outros espetáculos foram apresentados em finais de semana, em teatros da cidade: *O que eu sonhei?*, *Cuco* e *Scaratuja* com cobrança de ingresso e *A Gruta da Garganta* gratuito, mas com possibilidade de reserva de ingressos por telefone ou online.

O valor dos ingressos de *O que eu sonhei?* e, especialmente, de *Scaratuja* explica o acesso ao teatro de famílias com certo poder aquisitivo. Já o preço do ingresso no SESC Pompeia, onde *Cuco* foi encenada, era bastante acessível. Os ingressos foram vendidos rapidamente; ao chegar ao teatro para retirar meu convite, deixado pela produção, pude perceber que várias famílias estavam voltando com seus bebês, pois os ingressos já haviam se esgotado – segundo a funcionária da bilheteria há alguns dias, pelo sistema de vendas *online* do SESC. No caso das três produções, a maior parte das pessoas na plateia era branca e parecia possuir bom poder aquisitivo.

No Espaço Sobrevento, que recebeu *A Gruta da Garganta*, os ingressos eram gratuitos, pois o Festival Primeiro Olhar é subsidiado pelo Programa de Incentivo à Cultura do Governo do Estado de São Paulo (Proac), da Secretaria Estadual de Cultura. Porém, já estavam completamente distribuídos, pois o Grupo Sobrevento recomenda que sejam feitas reservas online, com antecedência. Mesmo assim, também sugere que as famílias que não conseguiram fazer as reservas não deixem de comparecer ao teatro; abrem uma lista de espera e normalmente conseguem acomodar a todos. A plateia do Sobrevento diferencia-se das outras por duas razões. A primeira delas é que, segundo Sandra Vargas e Luiz André Cherubini, o Espaço Sobrevento já é conhecido de certa parcela de famílias por sua programação para a primeira infância. O Festival, em sua sexta edição, criou – conforme os artistas – um público interessado e fiel. Sandra Vargas comenta que há crianças que frequentam os espetáculos do Sobrevento, hoje com quatro ou cinco anos de idade, que os pais têm levado ao teatro desde bebês. A segunda razão é que a plateia é mais diversificada: há aparente diversidade econômica, maior diversidade étnica e maior público vindo dos bairros do entorno – o Espaço fica na Zona Leste.

De qualquer forma, há algo em comum entre essas famílias, algo que explica que essas pessoas – mães e pais, avós ou acompanhantes – levem as crianças ao teatro para bebês, escolhendo este, e não outro programa. É digno de nota que os ingressos de *Cuco*, *Scaratuja* e *A Gruta da Garganta* se esgotem rapidamente e que as sessões estejam lotadas. Com *O que eu sonhei?* não foi diferente: o teatro estava bastante cheio naquela primeira apresentação, que iniciou esta pesquisa. Há, portanto, um interesse evidente de certo grupo de pessoas sobre este teatro.

Levar seus bebês ao “teatro”, atividade identificada como “cultural” e possivelmente importante para o desenvolvimento dos bebês, gera não apenas curiosidade, mas satisfação nas mães e pais, que percebem estar participando de algo diferente e especial e que *são elas* a permitir isso aos bebês. Talvez este interesse se relacione àquilo que Singly (2017) identifica como característica das famílias contemporâneas, que, no contexto da modernidade ocidental, têm um papel específico no que diz respeito ao reconhecimento, apoio, cuidado e atenção ao desenvolvimento das necessidades infantis. Reconhecendo a complexidade das transformações na relação pais-criança atualmente, o autor observa o quanto a mãe e o pai devem, na contemporaneidade,

[...] dar atenção a seu filho, ajudá-lo a desenvolver sua individualidade, sua originalidade (seguindo os novos preceitos da psicologia), procurando enquadrá-lo para que ele possa ter o máximo de sucesso nos estudos. O amor parental é temperado pelas exigências da concorrência escolar” (SINGLY, 2017, p.600).

O fato do teatro para bebês ser um item recente e ainda pouco presente na vida cultural das famílias e das crianças em São Paulo justifica o grande interesse e até mesmo certa ansiedade, por parte dos adultos, pela atividade. Em termos de uma *dieta cultural*, parecemos presenciar a introdução de um item novo, cujo sabor ainda não é conhecido e que precisa ser experimentado.

Tomando a perspectiva da Rede de Significações, é possível estabelecer um paralelo, especialmente no caso das famílias de classe média e classe média alta, com a escolha da escola e a primeira vez que as crianças são levadas a ela. Da mesma forma que na situação escolar, a ida ao teatro para bebês começa muito antes de sair de casa. Ir ao teatro demanda uma preparação, a organização da saída, uma certa “produção” das famílias, que é reconhecida por Mário de Ballentti, em conversa com a pesquisadora e com a atriz Elenira Peixoto, da Cia. Zin (APÊNDICE I):

Mário de Ballentti — Mas... isso eu acho que assim, ó... é legal que tenha um telefone pra reservar, ao menos pra...

Elenira Peixoto — Mas é que SESC, né... é uma coisa difícil.

MB — Porque tu, pô, tu sai de mala... tu sai de mala, meu... (referindo-se à “produção” que a família precisa fazer para sair de casa para ir ao teatro).

EP — Não, e tem uma expectativa, né?

MB — Tu sai de mala de bagagem pra ir com bebê, tu te programa durante a semana pra ir, toda essa função, né?

E — Por outro lado também tem essa coisa do bebê inesperada... então às vezes você se programa, mas o bebê não está naquele dia... ou acordou não muito bem...

Diante da possibilidade de não conseguir ingresso para assistir à *Scaratuja*, no Teatro Folha, a jovem mãe que encontro na frente do teatro passa a conversar aflita com seu bebê, atribuindo a ele uma vontade de “ir ao teatro” que talvez seja mais dela que dele, mas que certamente está inaugurando uma significação, para aquela criança, do teatro como algo importante e valorizado. Quando lhe comunicam que vai conseguir o ingresso, a mãe fica exultante e conta à criança, que repete: “Teatro! Cadê o teatro?”. A mãe ri e diz: “Calma! Começa daqui a pouco!”. Assiste-se aqui à criação de um sentido – o *teatro* passa a fazer parte da vida daquela criança, palavra importante, cujo sentido, endossado pelo entusiasmo de sua mãe, traz em si uma marca de humanidade:

Também para Vigotski, a apropriação das significações socialmente convencionais pela criança envolve a apreensão de sua relação com os contextos em que elas aparecem. Para ele, o modo apropriado de utilização da palavra é o início do processo de evolução do significado (CRUZ; SMOLKA, 2012, p. 80).

Estar no teatro para bebês parece ser algo importante também porque cria empatia e um sentimento de pertencimento entre as famílias. É o que se observa no espaço receptivo, organizado por algumas companhias para acolher as famílias antes do espetáculo começar. Nesta pesquisa, o espaço receptivo ocorreu apenas antes das peças encenadas no Espaço Sobrevento: *A Gruta da Garganta* e outros espetáculos que fizeram parte da V e da VI edições do Festival Primeiro Olhar (APÊNDICE G). Em São Paulo, *O que eu sonhei*, *Cuco* e *Scaratuja* foram encenadas em teatros nos quais as companhias se apresentaram poucas vezes ou que não ofereciam condições para a organização de um espaço receptivo. E embora *Bailarina*, do Grupo Sobrevento, esteja entre os espetáculos considerados nesta pesquisa, sua análise se refere ao espetáculo realizado no teatro do CEU São Mateus, no qual os bebês não estavam acompanhados das famílias, e para o qual foram trazidos diretamente do CEI por suas professoras.

O espaço receptivo do Grupo Sobrevento é organizado no saguão do seu galpão. Sobre um tapete, ficam disponíveis alguns brinquedos de madeira, cestos e bolas, lembrando os ambientes organizados por educadoras/es em berçários e creches para os bebês. Os

brinquedos são simples e em pouca quantidade, o que faz com que haja a necessidade de mães e às vezes pais intervirem, conversando com as crianças e entre si para que os brinquedos sejam desfrutados igualmente pelas crianças. Em torno do tapete há alguns bancos em que os adultos podem se acomodar enquanto as crianças exploram os brinquedos, mas, muitas vezes, mães, pais e outros acompanhantes sentam-se no chão, brincando com elas e mediando sua interação com outras crianças. A proximidade e a possibilidade de observar não apenas seus próprios filhos, mas outras crianças, neste momento, fazem surgir olhares ora cúmplices, ora assustados, ora desconfiados. Afinal, as famílias e crianças são diferentes, e seus modos de brincar e compartilhar também. O espaço receptivo, com brinquedos que devem ser divididos pelas crianças, convida a que mães e, eventualmente, pais comentem, riam, defendam seus filhos ou, ao contrário, os estimulem a compartilhar algo com outras crianças – tudo isso “temperado” pela expectativa gerada pela espera do início de uma atividade tão especial como *o teatro para bebês*.

Num pequeno espaço, separado do saguão por uma cortina, é montado um trocador, caso o bebê necessite mudar a fralda ou roupas.

Segundo Mário de Ballenti (APÊNDICE I), a companhia Caixa do Elefante também organizou e manteve um espaço receptivo durante toda a temporada de *Cuco* na Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre:

MB – ... outro espaço que a gente monta é um espaço de acolhimento, que é um espaço que tem aqueles tapetes de EVA, brinquedos, tem umas casinhas de papelão da "Eu Amo Papelão", que é uma empresa que fabrica brinquedos de montar de papelão, e ali os pais podem ficar esperando com as crianças, porque a pior coisa que tem é mãe ansiosa, pai ansioso, porque tá esperando com o bebê em pé... tu já tá com 50%, já, de insatisfação, já...e o bebê vai absorvendo isso também.

Na fala de De Ballenti é possível perceber que a preocupação em organizar o espaço receptivo está relacionada também ao conforto das mães e pais durante a espera, além das relações e experiências que os próprios bebês possam protagonizar neste espaço – que, como se vê, acontecem e são bastante significativas. Olhando para o teatro para bebês como contexto complexo, que envolve escolhas, decisões, preparação e expectativas, no espaço receptivo não simplesmente se aguarda o início do espetáculo. Ali acontecem muitas coisas e não é exagerado dizer que o teatro para bebês já começa ali.

Nos espetáculos analisados, ficou evidente que a ida ao teatro para bebês é um programa para toda a família. A ele comparecem não apenas a mãe e o bebê, ou a mãe, o bebê e uma/um irmã/irmão mais velha/o, mas o pai (o homem) frequentemente está presente. Várias vezes foram observados pais carregando seus bebês no colo ou junto ao corpo, no *sling*. No espaço receptivo, porém, são ainda poucos os pais que se sentam no tapete para brincar com os filhos ou interagir com as outras crianças. Eles ocupam a periferia do tapete, às vezes sentando-se nos bancos do entorno ou mesmo permanecendo em pé, observando a movimentação de longe.

De qualquer forma, observa-se uma disposição para a interação, um interesse dos adultos não apenas em seus próprios bebês, mas também na forma como os outros brincam e interagem. Pude ver mães e pais observando outras crianças enquanto seus próprios filhos se ocupavam dos brinquedos disponibilizados no tapete. O espaço receptivo promove interações entre os adultos: é oportunidade de observar seus bebês e os bebês dos outros, saber como se aproximam, como brincam, de conhecê-los e socializá-los.

Essa disposição parece ser potencializada pelo espaço receptivo, que, de fato, promove uma pausa, uma suspensão, num ambiente impregnado de boas disposições e confiança, mesmo que por um breve, mas intenso, período de tempo, exercitando aquilo que Puig (2011) define como “abertura universal para o outro”:

[...] nós, seres humanos, partimos de outra realidade comum: estamos abertos à criação de laços com os demais. De fato, desde o primeiro olhar da mãe para o seu bebê, para chegar a ser e para ajudar a ser é imprescindível viver uma variedade de relações intersubjetivas. Nós, humanos, não nos fazemos na solidão, mas junto com os demais. Sair de si mesmo a fim de estabelecer uma relação correta com os outros é, ao mesmo tempo, uma necessidade imprescindível e uma exigência moral. Portanto, podemos partir de uma intuição suficientemente clara: a princípio não temos um eu originário, isolado e todo-poderoso, mas estamos em relação com os demais e dependemos dos vínculos que estabelecemos (PUIG, 2011, p. 82).

A temporada de *Scaratuja* foi realizada no Teatro Folha, que fica dentro de um Shopping Center da capital paulista. O saguão do teatro é pequeno, e a espera para qualquer espetáculo encenado no teatro (não apenas os infantis) tem que ocorrer na própria praça de alimentação; no caso de *Scaratuja*, nas duas manhãs em que foi assistido, as famílias ocuparam as mesas que ficam na frente do teatro ou aproveitaram para tomar um café em alguma lanchonete porventura aberta no horário da manhã (o espetáculo começava às 11 h). Houve, desse modo, pouca interação entre os bebês, que foram mantidos em seus carrinhos ou junto das mães e pais enquanto a porta do teatro não era aberta. Mesmo assim, as mães e

alguns pais conversam. A curiosidade e a excitação estão no ar, e, nos carrinhos, próximos uns dos outros, também os bebês têm a oportunidade de se observar, na experiência inusitada de serem maioria, chegando pouco a pouco nos “veículos” conduzidos pelos adultos ou mesmo caminhando e se aglomerando em frente ao teatro, que ainda não abriu: é um mundo de bebês.

São também tiradas muitas fotos. Celulares nas mãos, os adultos registram intensamente a entrada no teatro, as brincadeiras e explorações dos bebês. No dia em que fui assistir à *A Gruta da Garganta*, ao ver que eu fotografava o local e algumas brincadeiras das crianças, uma mãe bem jovem, segurando um menino de 1 ano, me pediu: “É a primeira vez que o trago no teatro. Você poderia nos fotografar, por favor, e mandar a foto para o meu e-mail?”.

Falas iniciais de recepção

Sempre antes do espetáculo começar, uma das características mais importantes dos espetáculos de teatro para bebês são as falas iniciais, dirigidas aos adultos. Elas acontecem nos espaços receptivos, saguões de teatro ou mesmo já dentro das salas de espetáculo, dependendo das condições espaciais do local onde este está em cartaz. Podem ser assumidas por um integrante da companhia (*Bailarina*), pelo diretor (*Cuco*, *Scaratuja* e *A Gruta da Garganta*) ou mesmo pelas atrizes que farão o espetáculo em seguida (*O que eu sonhei?*).

As falas têm como objetivo:

- Informar o público sobre o que é o teatro para bebês e sobre o bebê como público;
- Informar o público sobre como ocupar a sala de espetáculos (como devem entrar, onde devem sentar, quem deve acompanhar o bebê, como se acomodar de acordo com o espaço no qual a peça será encenada);
- Fornecer informações sobre a companhia e seu trabalho;
- Orientar os adultos sobre como devem cuidar de seus bebês durante o espetáculo, o que se espera que façam e o que não podem fazer.

As falas iniciais são, assim, reveladoras de concepções dos artistas sobre as famílias. Na primeira conversa sobre teatro para bebês realizada com Luiz André Cherubini e Sandra Vargas, do Grupo Sobrevento, em abril de 2015 (APÊNDICE A), a fala inicial para o público, antes dos espetáculos, já foi mencionada como prática do grupo. Na época, chamou a atenção a possível tonalidade prescritiva da fala e uma concepção de que mães e pais precisariam não

apenas ser orientados sobre o espetáculo e sobre como lidar com as possíveis reações dos bebês, mas também advertidos sobre determinadas atitudes incompatíveis com o espetáculo:

SANDRA: Teve um grupo aqui de São Paulo que veio participar do Festival, e elas não falavam (com o público antes do espetáculo começar). Então (quando abre a porta do teatro), parece que estão entrando touros, é muito forte... e a gente falou para elas: “é fundamental você falar... você vai ver como o espetáculo vai fluir de outra maneira!”

LUIZ ANDRÉ: O que nós vemos muito também é que a mãe busca, através, por meio deste espetáculo, e ao longo do espetáculo, ela busca estar com o filho. Para a mãe é uma oportunidade de estreitar laços com o filho, então a mãe tem que se fazer presente. Só que o espetáculo é para as crianças. E a aí mãe diz assim: “Meu filho, olha o cavalinho!” A criança já está vendo o cavalinho, e ela vai fazer assim (faz um gesto). E a criança para de ver o cavalinho.

SANDRA: Mas aí a gente fala assim: “Olha... não falem ao mesmo tempo...”

(...)

SANDRA: Mas você sabe que a gente vai formando, né? A gente por exemplo no Festival a gente tem esses pais que já... eles mesmos (?) não adianta você chegar e dizer “você não podem fazer isso, vocês não podem fazer aquilo”, a gente explica muito assim, olha, vocês tem que entrar, a gente acredita na capacidade poética”, então, sabe, é como se você pegasse e tivesse uma lista (?) e passasse na frente do pai que está falando no celular, é terrível, a gente explica muito [...].

São comuns, nas falas de recepção do Grupo Sobrevento e Cia. *La Casa Incierta*, orientações bastante específicas aos pais sobre como devem se comportar – desligar celulares, não mostrar nem nomear nada aos bebês ou respeitar seu tempo de descobertas. Ambas as companhias parecem assumir uma concepção desfavorável sobre as famílias, apresentadas como inconvenientes, ansiosas e até mesmo insensíveis:

LUIZ ANDRÉ: Mas esse negócio... acabou o espetáculo... a mãe, emocionada, que a criancinha ficou o tempo todo assim... aí o pai lá trás, o pai tá lá na última (fileira), porque o pai ficou o tempo todo lá atrás, aí o pai falou assim (com voz zombeteira): “Agora pergunta pra ela o que foi que ela entendeu, aí...” Bebê de colo, né? (...) A mãe emocionada, com lágrimas nos olhos, e o pai, “pergunta pra ela o que ela entendeu, agora... hahahaha”... [...].

SANDRA: Por exemplo, quando a gente diz: “Não ligue o celular, nem tire fotos, a gente vai deixar você tirar fotos depois, mas tenta assistir junto com eles, esse é um momento de você viver...”. A gente sempre precisa falar, de ser, viver, uma experiência poética juntos... mas quando começa a mexer no celular... a gente pede pra se retirar. Eu peço mesmo, eu não me sinto mal. Não dá. Não está entrando no jogo. (Conversa com Luiz André Cherubini e Sandra Vargas, do Grupo Sobrevento – APÊNDICE A).

Em entrevista com os integrantes da Cia. Catarsis, Aline Volpi, Vladimir Camargo e Ana Paula Castro também deixam clara a necessidade de preparar os pais antes do espetáculo começar:

MP – A fala inicial de recepção, que é o Marcelo que faz... ela surge com qual intenção? Ela tem intenção de tentar...

AP (interrompendo) – Educar os pais.

(Risos.)

A (rindo muito) – É essa a ideia!

V – Mas isso é uma coisa que tem também nos espetáculos da Itália.

MP – Ah, tem também?

A – Não tudo isso que é falado, porque aí tem algumas coisas que são ditas por conta do tipo de espetáculo, que é diferente mesmo: tem que tirar o sapato, tem que sentar no chão, então várias coisas... precisa segurar o bebê, né, não pode entrar no espaço antes, então são coisas, avisos que têm a ver com o espetáculo em si. Mas essa questão de educação do público - desligar o celular, não ir ao banheiro no meio do espetáculo... bom, isso (não ir ao banheiro) a gente nem fala, né, mas a questão do celular hoje em dia é gravíssima no teatro... e é muito legal, porque, por exemplo, no Marcelo Marmelo (outro espetáculo da companhia, para crianças maiores) a gente começou a adotar isso lá no (teatro) Folha e eles aplaudem quando a gente termina de falar. E quando a gente fala do celular, a gente fala brincando, fala que vai lançar um desafio, se eles conseguem ficar uma hora sem mexer... aí uns falam: “êêê muito bem!”, aí outros falam: “minha mãe não consegue!”, sabe assim? Mas é muito legal, porque a gente vê que a maioria apoia, mas tem aqueles que... o que a gente acha incrível é que mesmo falando, o pessoal... ainda tem gente que... no Scaratuja, por exemplo, mesmo falando, não sei... acho que eles não devem captar tudo, que é muita informação de uma vez... (Entrevista com Aline Volpi, Ana Paula Castro e Vladimir Carvalho, da Catarsis Produções – APÊNDICE F).

Assim reconhece-se a necessidade e verifica-se uma intenção de “educar o público”, que, para os artistas, talvez não esteja preparado para o tipo de espetáculo característico do teatro para bebês. É preciso nomear as atitudes que atrapalham o espetáculo e explicar por quê. Aline e Vladimir reconhecem que esta é uma necessidade característica do público brasileiro, já que na Itália as falas que antecedem o espetáculo possuem outros objetivos, como fazer recomendações relacionadas às necessidades específicas de cada montagem, e não fazer pedidos sobre aspectos que parecem estar já incorporados ao comportamento do público estrangeiro, especialmente o italiano, acostumado a frequentar o teatro com bebês e crianças pequenas há mais tempo.

A pedido da pesquisadora, a atriz Elenira Peixoto, da Cia. Zin, lembrou, em entrevista, o que dizia ao público na fala de recepção no saguão do teatro UMC:

P - Então, essa é uma coisa que eu também preciso te perguntar. Vocês é que recebiam o público no teatro UMC, não? Eram você e a Fafi?

E - No UMC éramos nós duas, porque a gente... fez uma gravação²¹. Mas a gente no Centro Cultural achou que a gravação era suficiente, quando a gente estreou a peça. Uma gravação que fala que o bebê pode chorar, que é pensado pra ele, pra pessoa ficar tranquila e tal. No UMC tinha ali a questão do palco ser um pouco alto e a gente ficava preocupada e as pessoas não entenderem, as pessoas iam pra plateia. Elas não subiam no palco.

P - O que vocês falavam?

E - A gente adotou isso como prática... a gente fala isso em todo lugar que a gente vai. Então... essa fala... a gente se apresenta, fala que é a Cia. Zin, e tal... fala que o espetáculo é pensado para os bebês e que as pessoas podem ficar à vontade; que tenham confiança... não com essas palavras... de que a gente sabe o público que a gente escolheu, né? Já cheguei a falar isso. Fazer, trabalhar... e que é pensado pra eles. Que o espetáculo não é pensado pro bebê entrar durante. Mas que, se caso algum bebê, principalmente os andantes... quiser entrar, isso não é um problema. Pode, vê o que está acontecendo em cena, mas que é isso, de uma forma delicada... a gente sempre tá construindo essa forma... que atrás do cenário ele é de ferro, então, que não é pro bebê ir pra trás do cenário, que tem que tomar atenção, e que a gente em cena não consegue cuidar do bebê, então, que também fique tranquilo pro pai e pra mãe que o bebê vai explorar, pegar o bebê, voltar pro colo, e ir acompanhando essa maneira

²¹ Elenira se refere a uma gravação que o público ouvia antes do espetáculo, em que as recomendações eram feitas.

que ele vai explorando. Mas não é assim: "não pode". (Conversa com Elenira Peixoto, da Cia. Zin – APÊNDICE E).

Elenira conta que o foco de sua fala está em informar os adultos que o espetáculo é “pensado para os bebês”, mas que, apesar disso, o bebê “não pode entrar durante”. Da mesma forma que nas falas das outras companhias, há sempre alguma justificativa para que o fato de entrar em cena seja considerado “arriscado”: ferros na parte de trás do cenário, como no caso de *O que eu sonhei?*, a grande quantidade de terra, no espetáculo *Terra*, a movimentação dos bailarinos em *Vagalumes* ou da atriz e do ator, bastante intensa em cena, em *Scaratuja* (ver as menções a estas situações nas falas iniciais destes espetáculos, transcritas neste trabalho – APÊNDICE G).

Elenira parece ter uma visão um pouco menos rigorosa e mais acolhedora das famílias que levam os bebês aos seus espetáculos. Na verdade, a atriz revela, em sua fala, algumas dúvidas sobre o teatro para bebês. Uma delas diz respeito à atitude “contemplativa” exigida dos bebês, com a colaboração de mães e pais, durante os espetáculos, e que normalmente é “combinada” com elas/eles a partir destas falas iniciais:

A gente... é uma fala difícil, porque é um espetáculo para ser contemplado, só que o bebê não sabe disso, ele não tem a obrigação de saber que o espetáculo não é pra ele entrar, se ele se interessa por algo ele quer ir, com o corpo, ainda mais se ele é andante, ele vai querer. A gente não quer que seja uma coisa agressiva. Então até uma coisa que a Lizette²² reparou, e que foi fortalecendo a gente também, porque a gente vai aprendendo fazendo, né? Os bebês, logo nas primeiras sessões, entraram. Um ou outro, nunca teve uma avalanche, poucas foram as sessões que tiveram, eu acho que o espetáculo de alguma maneira deixa claro que... não sei como, acho que o próprio espetáculo em si mostra que não tem tantos objetos, coisas, que eles vão querer mexer... não sei, acho que fica claro para o bebê. (Conversa com Elenira Peixoto, da Cia. Zin – APÊNDICE E).

É possível perceber que a atriz procura uma delicadeza para essas orientações, porque não está segura de seu sentido ou eficácia: “o bebê não tem a obrigação de saber que o espetáculo não é para ele entrar”.

²² Lizette Negreiros, curadora de teatro infanto-juvenil do Centro Cultural São Paulo, que sediou as Conversas Poéticas entre Arte e Bebês, por sugestão da Cia. Zin, em 2011.

No APÊNDICE G desta pesquisa estão transcritas as falas de recepção dos espetáculos encenados no Espaço Sobrevento durante o V e o VI Festivais Primeiro Olhar de teatro para bebês. Nestas falas, é possível perceber – até mesmo porque se repetem em todos os espetáculos – que existe a intenção de comunicar aos adultos a concepção de criança, mais especificamente a ideia *de bebê*, que a companhia possui. As observações “Acreditamos que os seres humanos nascem prontos e completos na sua capacidade de comunicação” e “os bebês já nascem poetas” estão sempre presentes nas falas antes dos espetáculos começarem:

Nós, do Sobrevento, acreditamos que os seres humanos nascem prontos, e completos, em sua capacidade poética e de comunicação. Por isso é que nós começamos a pesquisar o teatro para bebês (...) (Fala de recepção ao espetáculo Crianceiras Bebê – Márcio de Camillo – MS – 13/8/16).

Nós acreditamos profundamente na capacidade poética e na capacidade de comunicação como sendo inatas em todo ser humano. Todo ser humano nasce poeta e é por isso que nós fazemos teatro pra bebês. (Fala de recepção ao espetáculo Vagalumes – Grupo Manada – Chile – 20/8/16).

A gente ainda enfrenta muito preconceito de pessoas que dizem que eles não entendem nada e que portanto é tempo perdido, mas a gente acredita na capacidade poética e de comunicação dos seres humanos a partir do dia que nascem, e vocês que são pais, vocês que convivem com eles, vocês sabem disso e... mas a gente ainda tem muita gente para convencer disso, né? [...] Agora, se nós fazemos esse Festival de Teatro para Bebês, é baseado numa crença muito, muito simples de que todo ser humano nasce poeta. Todo ser humano, desde o primeiro dia, ele é capaz de se comunicar e é capaz de se emocionar, e essa emoção e essa poesia não vê quem não quer, são inatas em todo ser humano. É por isso que nós fazemos teatro para bebês. (Fala de recepção ao espetáculo Achadouros – Cia. Criação Coletiva – Brasília – DF – 28/08/16).

Afirmar com certeza e propriedade que “essa emoção e essa poesia não vê quem não quer”, pois “são inatas em todo ser humano” parece ter a intenção de anunciar aos pais algo que talvez nem todos saibam, mas que os artistas, sim, já descobriram, e que é justamente o motivo para que estejam fazendo teatro para bebês. Saber sobre os bebês coloca estes artistas numa posição diferente, numa posição *de quem sabe* – e sabe coisas que as próprias mães e

pais podem ainda não saber. Porém, os artistas não apenas sabem sobre os bebês, mas sabem sobre eles a partir de um ponto de vista diferente, um ponto de vista poético e artístico, que os legitima ainda mais diante das famílias: o teatro para bebês apresenta-se, assim, como uma situação reveladora de segredos, que os pais poderão conhecer também, se acreditarem naquilo que os artistas já descobriram: seus bebês são poetas.

Confiar na capacidade do bebê e refrear a ansiedade de mostrar e nomear coisas a eles durante o espetáculo são outras exortações feitas às famílias nas falas iniciais:

Hoje é um espetáculo contemplativo, um espetáculo poético, e a gente sempre recomenda para que vocês não fiquem mostrando, direcionando o olhar dos bebês, ou explicando as coisas. Deixemos que eles olhem pra onde quiserem, que eles aproveitem como quiserem, que eles escolham aquilo que mais lhes interessar. (Fala de recepção ao espetáculo *Crianças Bebê* – Márcio de Camillo – MS – 13/08/16).

[...] Se seu bebê chorar, não tem problema. Chorar faz parte, a gente está acostumado com o choro. Agora, se este choro for persistente e você perceber que está incomodando, não saia diretamente da sala. Às vezes só o fato de você chegar pro fundo, um pouco, pro lado, mudar a posição do bebê, ele já fica mais acomodado no seu colo, enfim, e acostuma mais com a ideia. Se esse choro for persistente, um choro de medo, aí sim, a proposta é que você afaste, saia, e vá voltando aos poucos, não saia e vá embora não. Tenta, que às vezes eles começam com muito medo e terminam bem tranquilos assistindo ao trabalho. [...] É muito importante não conduzir o olhar do bebê durante o espetáculo. Ou seja, a gente tem uma tendência a comentar com eles e a querer que eles vejam o que a gente tá vendo. Esse trabalho, ele foi feito dentro das creches lá em Brasília. Coisas que são muito comuns que a gente vem observando é que às vezes o bebê não assiste sentado normalmente como a gente assiste. Quando nós, adultos, assistimos. (Fala de recepção ao espetáculo *Achadouros* – Cia.Criação Coletiva – Brasília – DF – 28/08/16).

Se alguma criança manifestar alguma indisposição, saiam, a gente sabe que pode ter vários significados, mas se vocês virem que o bebê está muito assustado, ou não frequenta a creche ainda, ou tá achando que esse ambiente está estranho pra ele, a gente pede pra não insistir, podem se aproximar da porta ou voltar pra plateia [...] e se alguma coisa voltar a chamar a atenção, depois você volta pra cá; agora se ele bater pé, chorar, abrir o berreiro, não quer ficar, a gente pede pra não insistir. Tá? A primeira experiência tem que ser legal, não pode

ser coisa forçada. (Fala de recepção ao espetáculo *Cuco* – Cia. A Caixa do Elefante – Porto Alegre – RS - 06/08/2017).

Não mostrar, não direcionar, não apontar. Num primeiro momento, esta posição, assumida pelas companhias, de oferecer estas orientações de forma enfática às famílias pareceu bastante autoritária. Porém, à medida que fui frequentando os teatros, compreendendo o teor das falas e assistindo aos espetáculos, foi possível perceber que as companhias também desempenham determinado papel na instalação deste ambiente cultural, tão peculiar, que é o teatro para bebês. As falas são convites para que se olhe para o bebê como sujeito, para que se descubra a razão de suas ações, que não deveriam ser contaminadas pela ansiedade dos adultos. José Regino, da Cia. Criação Coletiva, de Brasília, chega mesmo a falar em evitar um “controle”:

[...] Então é comum muitas vezes o bebê estar no colo da gente e virar, eles olham pra gente virando pra cima, ou enfiar a cabecinha debaixo do braço, ou até mesmo ficar de costas. Não tem problema. É a forma dele perceber aquilo que está sendo mostrado. Tá? É muito mais o controle da nossa parte, que responde de uma forma, do que estar percebendo o que ele está sentindo. Tá claro? (Fala de recepção ao espetáculo *Achadouros* – Cia. Criação Coletiva – Brasília – DF – 28/08/16).

Fochi (2017) reconhece a importância da parceria dos adultos no engajamento da criança no contexto artístico do teatro para bebês. Na *Revista Cuco* (2017), feita pela Cia. A Caixa do Elefante para informar e contextualizar o teatro para bebês, o pedagogo ajuda a definir o que seria um “apontar” ou “indicar” ansioso e possivelmente desrespeitoso à possibilidade das descobertas do bebê, e que, portanto, deve ser evitado:

[...] Costumo dizer que existe algo muito interessante no teatro que é feito para bebês, pois convida o adulto a compartilhar dessa experiência, ou seja, a função realizada pelo adulto tem, a princípio, consequências importantes, pois a forma como o adulto se comporta durante a peça permite às crianças viverem experiências distintas. Dou como exemplo alguns momentos em que percebia os pais preocupados com o silêncio dos filhos, em que tentavam então antecipar cenas, fazendo sons e gestos para “animar” os bebês (Revista Cuco, 2017, p.10).

Ocorre que nem sempre os gestos de apontar ou indicar das mães e pais são provocados pela impaciência ou aflição dos pais diante do silêncio ou do temor de que

suas/seus filhas/os não estejam entendendo o que se passa diante deles. Várias vezes o que se viu foi o estabelecimento de um contato afetivo e continente, em que o bebê, afetado por algum movimento, som ou gesto dos artistas em cena, buscou o olhar do adulto em cujo colo está abrigada/o, recebendo de volta um olhar carregado de sentido, um sorriso ou um movimento de encorajamento para que continuasse olhando a cena. Eventualmente, esta confirmação vinha acompanhada de um comentário cúmplice e respeitoso à cena: “Viu? Olha!” ou “Ich! E agora?”, tão característicos da mediação cultural no processo de construção de significados pelas pessoas.

As falas de recepção corroboram a ideia do teatro para bebês como rede de significações que envolve mães, pais, crianças e escola, esta última, quando se posiciona e oferece orientações sobre a educação das crianças ou sugere as melhores atitudes a se tomar, por exemplo, durante o chamado período de adaptação das crianças pequenas, quando as famílias as deixam na instituição pela primeira vez. A partir deste momento, mães e pais *precisam* iniciar a possibilidade de olhar para suas crianças como sujeitos, com preferências e possibilidades de escolha pessoal, e que viverão experiências cotidianas das quais as famílias não farão parte, pois a escola é *para as crianças*, que serão cuidadas ali, inclusive, por outros adultos.

Além de orientar os pais para que evitem direcionar a observação dos bebês, ou antecipar significados para eles, as falas de recepção também orientam sobre o que fazer com os bebês no caso de suas manifestações interferirem no espetáculo:

[...] em último caso, se (o bebê) não para (de chorar) porque também pode estar com uma dor, pode estar incomodado com outra coisa, vocês podem até sair da sala ou ir para uma sala ao lado aqui, porque eles também não são obrigados a assistir à força, na marra, só porque vocês vieram. A gente precisa respeitar também a vontade e a disposição de cada um deles. A gente sempre cuida pra que um não atrapalhe os outros. (Fala de recepção do espetáculo *Crianças Bebê* – Márcio de Camillo – MS - 13/08/2016).

Neste exemplo, ouve-se uma dupla recomendação: a primeira, para que se atente aos sinais de que o bebê talvez não esteja bem e precise sair, sem que se o force a ficar; a segunda, para que não se atrapalhe os outros. A fala inicial antecipa essas possibilidades aos acompanhantes. Na fala de recepção de *Scaratuja*, além de lembrar o público adulto de “não contar nada” aos bebês antecipadamente, o diretor do espetáculo chega a nomear como *medo* um dos motivos pelos quais os bebês choram, reforçando a necessidade de atenção dos pais,

porque desejam que a experiência de assistir ao espetáculo, o “primeiro contato com a arte”, seja, necessariamente, positiva:

Outra coisa importante: medo. A gente quer que essa seja uma experiência positiva, o primeiro contato com a arte, que isso seja legal pro bebê. O que a gente orienta é que se ele estiver chorando, com medo, que você se afaste um pouco da área do tapete, se ainda continuar, se afaste um pouquinho mais, normalmente se ele for se acostumando com a ideia, aos poucos você pode se reaproximando do tapete, pra que seja uma experiência positiva pra ele. Outra coisa legal é que não precisamos contar o que está acontecendo pra eles. A gente propõe que vocês deixem que eles tenham uma experiência criativa, imaginativa livre. (Fala de recepção do espetáculo Scaratuja – Catarsis Produções – São Paulo – SP).

Além de exortar pelo bem-estar do bebê, a primeira recomendação (de se retirar o bebê do ambiente caso ele não esteja se sentindo bem) incide diretamente numa questão delicada, e controvertida, no teatro: se uma criança não quer permanecer no teatro por conta de algum mal-estar, por estranhar o ambiente ou por medo, o quanto se deve insistir que ela fique? E se este tempo de permanência for tão curto que não justifique o preço do ingresso, às vezes bastante expressivo, como no caso de *Scaratuja* (R\$ 120,00 por uma criança e um adulto e R\$ 150,00 por duas crianças e um adulto)?

A segunda recomendação também exige certa sensibilidade dos adultos, na medida em que é preciso reconhecer quando o choro ou as manifestações do bebê estarão atrapalhando os outros. Nesse sentido, a fala inicial também adverte os acompanhantes adultos para o fato de que isso pode acontecer: é uma educação para ser um público ético, educado, que considere variáveis e que tome decisões visando o bem-estar não apenas do próprio bebê, mas da plateia e do andamento do espetáculo.

Por outro lado, segurar os bebês e impedir que entrem no espaço cênico reforça uma concepção bastante tradicional sobre como o público de teatro deve se comportar. E essa concepção reforça a ideia de um teatro dramático, já que assume que a partir de um determinado ponto o bebê (o público) “não pode entrar”:

Ah, tem uma coisinha. Tem espetáculos que permitem o bebê entrar... tem outros que os atores... nesse não pode entrar de jeito nenhum, vocês vão ver que tem uma demarcação, assim... e ali a criança não pode entrar. (Fala de recepção do espetáculo Terra – Grupo Sobrevento).

Em alguns casos, os próprios integrantes das companhias se propõem a sinalizar aos pais caso o bebê esteja “ultrapassando os limites”:

Nesse espetáculo a princípio eles não devem, ou não deveriam entrar no espaço cênico. Mas se ele for convidado a entrar ou se ele se sentir tão atraído a entrar, a gente permite até o ponto que a gente percebe que começa a incomodar os outros. Então, todas as atitudes que comecem a incomodar o grupo todo, a gente vai intervir discretamente, mas se não tiver incomodando, se eles estiverem se relacionando com o que estiver acontecendo e estiverem reagindo ao que está acontecendo, a gente vai permitindo, e com essa observação, se não está atrapalhando os outros, então se ele for convidado ou se ele estiver muito atraído, se parecer difícil, vocês olhem para mim e eu estarei lá, se eu fizer assim, ó (faz gesto de joinha) tudo bem, pode deixar, tá tudo sob controle, ou então assim, ó, precisa tirar, porque esse é um momento que pode representar um perigo... tem uma luta de capoeira e eles não são profissionais, tá bom? (Fala de recepção do espetáculo Meu Jardim – Grupo Sobrevento - SP).

Assim, esteticamente reconhece-se, nos espetáculos analisados, a presença da *quarta parede*, cuja existência, a partir da recomendação dos artistas, deve ser considerada e os bebês devem aprender a respeitá-la. Mesmo tendo o impulso de ultrapassá-la concretamente – porque, como bem lembrado por Elenira Peixoto, os bebês “não têm a obrigação de saber que não podem entrar” – ou de interagir com as atrizes durante o espetáculo, estes devem ser impedidos de fazê-lo. Nesse sentido, a ideia da experiência performática do bebê, cuja corporalidade não separa “eu” do “mundo” (MACHADO, 2010, p. 125), é contradita pela experiência de limitação proposta pelo próprio espetáculo, que assume uma diferenciação clara entre espaço cênico e espaço público e que deve ser assumida, eventualmente, de forma bastante assertiva pelos acompanhantes adultos, como no caso da menina que a mãe segura pela roupa para evitar que ela entre em cena:

A maior parte dos bebês parece muito interessada ao que se passa na área cênica. Alguns inclusive se levantam e seu corpo se dirige intencionalmente para a área, para os atores: querem entrar. Uma menina, de tão entusiasmada, precisa que a mãe a segure pela roupa para que não invada o espaço cênico. (Observações sobre Scaratuja. Figuras 52 e 53).

Acerca deste posicionamento, Fletcher-Watson (2013, p.21) opina que seria mais interessante que as reações do bebê ao espetáculo fossem respeitadas:

Negar a uma criança a oportunidade de reagir ao desempenho, esperando que eles sigam códigos de comportamento adultos, é favorecer o *ludus* sobre *paidia*. Ao privilegiar a improvisação gratuita e a participação acolhedora, os artistas do teatro para a primeira infância contemporâneos inverteram esta hierarquia, ajudando o gênero a evoluir para novas formas pós-dramáticas.

Outro ponto importante a ser destacado nas falas de recepção é a recomendação para não usar celulares nem fotografar os bebês durante o espetáculo. Uma das justificativas – adotada atualmente também na maioria das mensagens gravadas que antecedem qualquer espetáculo teatral, mesmo para adultos – é que a luminosidade do celular atrapalha as pessoas interessadas em acompanhar o espetáculo.

A questão, porém, é mais complexa e possui uma delicadeza que vale a pena problematizar. Envolve a possibilidade de uma mudança de comportamento, já que a recomendação exorta enxergar o outro além de si mesmo. Porém, na contemporaneidade, especialmente nos grandes centros urbanos, o uso do celular para registrar momentos considerados importantes é cada vez maior e, no caso do teatro para bebês, o que se pede é que se refreie este impulso. Faz-se o convite para que se experimente outra postura, outro modo de agir, sugerido, mais uma vez, por alguém que está numa posição de saber coisas sobre o bebê que talvez os pais ainda não saibam: durante o espetáculo, os bebês farão importantes descobertas, que o impulso automático e frenético de fotografar, tão observado e presente atualmente, os impedirá de perceber. Novamente são os artistas, é *o teatro*, mediando comportamentos de público.

Ah é, por favor... desliguem os celulares, e a gente pede pra não fotografar. Por mais que seja lindo o bebê vir assistir, não fotografe, se não você vai perder esse momento de estar junto com ele. Não é pra registrar alguma coisa, o importante é o aqui e agora, tá bom? Obrigado. (Fala de recepção do espetáculo *Achadouros*)

A gente pede pra não fotografar, eu sei que o celular dá uma coceira desesperadora, mas pra ninguém sair frustrado, quando deu assim, ó, cinco pra uma, vocês podem fazer alguma foto, mas não paralisem o bebê numa descoberta que ele está fazendo pra fazer selfie. (Fala de recepção do espetáculo *Cuco*)

Algumas falas justificam que não se use celulares para reforçar a ideia do teatro como encontro coletivo, no qual todos – bebês, mães, pais e outros participantes – devem participar e do qual todos devem fruir:

A gente gostaria de pedir a gentileza de vocês desligarem os celulares, é muito importante porque... se vocês quiserem fotografar, eu peço pra que façam isso depois da apresentação terminar, porque durante o espetáculo pode atrapalhar tanto outros espectadores, como os bebês, principalmente; e os artistas; e além do quê, a gente costuma dizer que o teatro para bebês é um encontro poético, que acontece com a participação de todos os presentes. (Fala de recepção do espetáculo Terra)

A gente pede pra que vocês evitem fotografar, porque você está no meio de um momento... até atrapalha você assistir. É um tempo curto, e é um tempo muito intenso. A gente gostaria que vocês assistissem também com os bebês, com esse primeiro olhar. Então, ao final vocês podem fotografar, vocês podem entrar e acho que seria mais... mais aconselhável. Então, durante, a gente pede que vocês evitem, até pra não quebrar esse momento, é, íntimo, e acho que no final seria melhor para todo mundo, tá bom, e aquela tela luminosa acaba dispersando ... Tá bom?(Fala de recepção do espetáculo Meu Jardim).

E a gente convida que os adultos também possam experimentar isso. Fotos, celulares, a gente pede pra ficarem desligados nesses primeiros 25 minutos. Depois que os bebês estiverem interagindo no tapete, aí tá liberado pra que quem quiser tirar foto, tal. Os primeiros 25 minutos a gente pede que tudo fique da maneira mais silenciosa possível, sem grandes movimentações porque o espetáculo é bastante intimista e a ideia é que a gente esteja com a atenção dos bebês no espetáculo (Fala de recepção do espetáculo Scaratuja).

4.2 Os artistas

Do ponto de vista de sua formação, fazer teatro para bebês pode trazer muitas transformações à vida pessoal e profissional das/dos artistas. Isso fica claro quando algumas/uns delas/es declaram sua descoberta sobre o teatro para bebês como um campo estimulante e inovador:

(...) *E quando eu vi pela primeira vez aquela experiência de 40 bebês em fraldas assistindo um espetáculo belíssimo de arte contemporânea com uma poética potente, eu falei “É isso que eu quero fazer.”* (Entrevista de Clarice Cardell a João Paulo Biage no Canal Universitário de Brasília (UnBTV) – APÊNDICE C).

*A Casa do Teatro*²³ *foi convidada pra ir ao Festival de Bolonha e Ana Thomaz*²⁴ *a foi dar uma oficina de danças brasileiras pras italianas, e voltou com esse material (do teatro para a primeira infância que o Teatro Testoni Ragazzi realiza). Eu nem tinha filho, nossa, isso faz muitos anos, nem me lembro mais. Faz um tempão! Ela mostrou uns vídeos numa reunião de professores, eu olhei e falei: “cara, é isso o que eu quero fazer da vida!”, eu me lembro de pensar nisso. Falei, “Ana, que loucura!”, porque eu achei muito contemporâneo, exatamente. Falei, “Gente, é uma linguagem muito contemporânea, pós-dramática... é uma cena muito contemporânea”, e eu fiquei muito excitada como artista.* (Entrevista com Elenira Peixoto – APÊNDICE E).

Do ponto de vista do aperfeiçoamento e da especialização das/dos artistas para atuar para/com bebês, também é significativo que estas/es assumam a importância de um preparo intelectual e corporal para passarem a ser artistas dedicados a este público:

E aí eu acho que o mais bonito disso tudo, Paula, é o desafio assim, ao ator, ao diretor, ao criador, é um desafio, assim, profundo. Porque você pega e você... o teatro, e o teatro é feito de truques, o teatro é feito de um acúmulo de gags, de jeitos de se colocar no palco, de maneiras de olhar, de maneiras de reagir, de fazer gracinhas... mas você faz com o bebê, e o bebê não conhece nada disso. E aí você é obrigado a rever tudo o que você anda fazendo. (Conversa com Luiz André Cherubini e Sandra Vargas, do Grupo Sobrevento – APÊNDICE A).

De alguma forma, todos os grupos trazem em sua trajetória alguma relação com a pedagogia ou a educação. Alguns deles realmente buscaram alguma forma de assessoria direta durante o processo de criação. As duas atrizes da Cia. Zin tiveram assessoria do pediatra de

²³ A Casa do Teatro é uma escola de artes para crianças e adolescentes dirigida pela atriz e diretora Lígia Cortez, também diretora do curso profissionalizante e da Faculdade de Teatro Célia Helena, em São Paulo. Sua metodologia baseia-se na utilização de diferentes recursos expressivos, compreendendo, além do fazer teatral, conteúdos relacionados às artes plásticas, circo, música, dança, cinema e recursos digitais.

²⁴ Ana Thomaz foi professora de Expressão Corporal no curso profissionalizante de Teatro da Escola Célia Helena.

seus filhos, que atua numa linha humanizadora bastante afinada com as tendências atuais de compreensão e atenção à infância em São Paulo, discutidas no capítulo 1.

A Cia. A Caixa do Elefante também conta com profissionais envolvidos com a Educação em sua ficha técnica. Sua cenógrafa e adrecista é também arte-educadora e realizou uma intensa pesquisa para selecionar e customizar os objetos utilizados em cena, buscando adequar sua utilidade à concepção estética do espetáculo:

MB — (...) a Margarida, que fez os figurinos e o cenário... as poltronas que a gente usa... o piso, ele é um piso cinza, é um desses pisos vinílicos, ele é azul com cinza, ele é meio pedra, ele é mais essa textura assim... e as poltronas, elas são de armar, elas são umas poltronas, tipo poltrona de meditação, com uma espuma aqui... a pessoa senta aqui e aí ela trava aberta, e aí vai uma capinha roxa, então quando tu entra aqui e tu vê o cercadinho roxo, com as poltroninhas.

Além da cenógrafa, a companhia trabalhou de forma muito próxima com o pedagogo Paulo Fochi, pesquisador da infância que hoje atua no Brasil e no exterior como assessor de escolas e redes de Educação Básica e em produções culturais e artísticas para crianças. Em entrevista, Mário de Ballentti, diretor da companhia, relata que o fato de trabalhar ao lado de um pedagogo causou estranheza e mesmo preconceito à época da criação e estreia de *Cuco*:

Mário de Ballentti — Pra mim foi super importante baixar as barreiras, de ator, de diretor, e começar a conversar com a Pedagogia... e ver as coisas que o Paulo apontava, assim, e começar a levantar pontos com relação à direção, em relação à montagem, né, então isso foi super importante, assim... e eu acho que o teatro infantil precisa conversar mais com a Educação.

Elenira Peixoto — Sim... sim...

MB — Eu sinto falta, assim...

E — E parar dessa briga, né? Entre cultura e educação, parece que estão sempre se batendo, e gente...

MB — Não, quando nós começamos a montar o “Cuco”, tu não sabe as críticas... “como assim? Na ficha técnica, no cartaz do espetáculo tem o nome de um pedagogo, isso aqui deve ser chato!”

E — Sim... sim...

MP — Olha que coisa!

E — Porque é a ideia do utilitário pedagógico, que não é a ideia de que o pedagogo possa ser artista, nesse sentido da Educação...

MB — "Não, ele está se apropriando... como assim, ele tá entrando no meio, pedagogo trabalhando no teatro também?" (Entrevista com Mário de Ballentti – APÊNDICE I).

A Catarsis Produções também contou com uma assessoria pedagógica. Nesse sentido, vale a pena discutir, ainda que brevemente, a relação do espetáculo com o desenho infantil, que dá nome, inclusive, à peça.

Scaratuja – palavra inventada pela companhia, juntando os vocábulos *scarabocchio*, em italiano, e *garatuja*, em português, para designar os primeiros rabiscos infantis das crianças que começam a desenhar – começa num cenário totalmente branco, em que a atriz e o ator também estão vestidos de branco. A brancura simboliza a concepção do espetáculo – um espaço que começa em branco e que aos poucos vai sendo preenchido de rabiscos coloridos.

Todos os objetos em *Scaratuja* dialogam com o conceito de garatuja. São sempre objetos não estruturados, que passam a adquirir significado por meio das descobertas de materiais, em princípio não estruturados, em cena, e que vão sendo modificados pelos atores. Os arames coloridos tornam-se garatuja “materializadas”, da mesma forma que as fitas elásticas, que preenchem o espaço como rabiscos reais. *Scaratuja* encena a materialidade que objetos não estruturados (arame, linha, bolinhas) podem adquirir, transformando-se em coisas reconhecíveis culturalmente. Lida com a ideia de uma linha “evolutiva”: do rabisco para a figuração, do movimento mais simples para o mais complexo, do cenário “branco” (neutro) para aquele que vai sendo preenchido ordenadamente pelas cores primárias, até chegar, ao final, à representação das duas figuras humanas, dentro de uma casa que as protege.

A ideia do desenvolvimento infantil está presente também na música final do espetáculo, que enumera, de forma poética, conquistas e episódios da vida das crianças. Não é possível, por outro lado, ficar indiferente a algumas opções estéticas apresentadas: a utilização apenas das cores primárias para o preenchimento do espaço parece assumir uma concepção “ordenada” de desenvolvimento, a partir de uma visão adulta. Nesse sentido, chama mais ainda a atenção que a casa e as figuras humanas na conclusão da peça sejam justamente a representação de duas formas de desenho infantil realistas e reconhecidamente estereotipadas – a “casinha” e o “homem palito”. Acerca dessa relação com a realidade no desenho das crianças, e da expectativa que as produções das crianças se tornem reconhecíveis, Martins (2011, p.316) observa que

[...] Essa “realidade” que alimenta a criação do artista está presente nos leitores leigos com muita frequência. Na tela que pinta, está presente o conceito de arte e de processo de criação. O artista é aquele que vê o mundo e o retrata com fidelidade. O “olhar de missão francesa” reforça esse conceito e o mantém. É com esse mesmo conceito que professores e professoras olham a produção da criança, esperando ver nela o “retrato do mundo”. Assim, olha-se para a figura humana desenhada pela criança e apontam-se as faltas, por exemplo: as orelhas, a sobrancelha, os pés, os cinco dedos das mãos, etc. A falta indica o que se quer ver como figura humana “real”, mesmo que o modelo seja o tal do “homem palito”, com braços abertos e pés voltados um para cada lado. Mesmo para adolescentes ou adultos, a figura humana é desenhada com os mesmos princípios: figuras em pé, às vezes com as mãos nos bolsos para esconder a dificuldade. Não importa a falta de uma parte de um corpo, mas seu movimento no espaço, a ação que faz, a sua idade, o que ela nos diz, a sua expressividade.

Por sua vez, a Cia. *La Casa Incierta* e o Grupo Sobrevento se posicionam contrariamente a concepções pedagógicas e psicológicas do desenvolvimento que de alguma forma “decifrem” ou “enquadrem” o bebê em estágios ou fases. Na oficina Brincando com o Invisível (APÊNDICE B), o diretor Carlos Laredo afirma que é impossível saber o que é um bebê, criticando o adultocentrismo que vigora nas relações entre adultos e crianças:

Carlos Laredo – 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 / meio que está qualificado nisto, nisto, nisto... nestas habilidades. Nestas capacidades. Mas o aqui e o agora de mim como adulto não é o aqui e o agora (vai apontando para diferentes pessoas) de você... de você... de você também não. Você está em outro aqui e agora. Se tomo como referência o meu aqui e agora, você é deste tamanho. É assim, bem pequenininho. E nós nos colocamos num aqui e agora estático, muitas vezes para qualificar, pensar, para gestar, fazer junto com o mundo da primeira infância coisas que têm que ver com um mundo que é adutorreferencial, e que a criança é colocada como impotente, como defeito, com relação a uma comparação do mundo da infância com o mundo adulto.

A relação destas companhias com contextos educativos se dá muito menos pela consideração de que pedagogos e outros especialistas em Educação tenham algo a contribuir com a concepção e encenação de seus espetáculos, e muito mais pelo reconhecimento de que a escola, mais notadamente a escola de 0 a 3 anos (CEI e creche), é um ótimo ambiente de

pesquisa para os artistas, e especialmente porque neles “os pais não estão presentes”. Inspirados pelas “residências” em creches realizadas por artistas de outros países, atuam como pesquisadores na observação de crianças e no desenvolvimento de uma poética para o teatro para bebês:

Então, nós, como artistas, o que a gente sempre faz, a gente vai pra dentro da creche... mergulha dentro de uma creche num trabalho de observação nas creches, e nesse mundo do que é uma criança de 2, 3 anos, nesse mundo de emoções, nesse mundo de conflitos, nesse mundo de dramas surgem as inspirações e se começa a criar (Conversa com Luiz André Cherubini e Sandra Vargas – APÊNDICE A).

No ano passado a gente trouxe um palhaço, de Brasília. E ele acompanhou oficinas, a oficina do Laurent, acompanhou a gente, viu o festival de Brasília, e esse cara é um palhaço. E ele resolveu então fazer palhaço para bebês. Mas palhaço não pode! Palhaço assusta. Aí ele foi ver se assusta. Ele virou pra uma creche e disse assim: “Será que eu posso vir aqui todo dia, na creche?” “Mas o que você quer? Você vai fazer o quê?” “Só sentar. Posso? Sou um artista.” Passou seis meses lá, assim. E aí ele foi construindo o espetáculo, e entendendo, como se relacionar, o que acontecia, diz que ele via coisas incríveis... e ele foi criando o espetáculo a partir dessas coisas (Conversa com Luiz André Cherubini e Sandra Vargas – APÊNDICE A).

Finalmente, ainda no que diz respeito às relações com o campo da Educação, é interessante observar que, no caso do Grupo Sobrevento, durante seu projeto de parceria com a Secretaria de Educação de São Bernardo do Campo, foi o grupo quem assumiu o papel, não de quem recebe a assessoria, mas de assessor, oferecendo oficinas de formação de educadores para o desenvolvimento de “um olhar para os bebês”, a partir da visão dos artistas:

SANDRA: A gente deu doze oficinas de teatro para bebês para as professoras de São Bernardo. E eu planejei uns exercícios...

LUIZ ANDRÉ: É impressionante, essa oficina de teatro para bebês, para professores na creche... teve oficinas para... 50, 60?

SANDRA: 40, 50 pessoas em cada creche, né? Foi super legal, porque eu dei um negócio assim... Como é que eu vou fazer para que elas saiam dessa coisa assim, um pouco banal, de achar que assim... essa relação que às vezes elas estabelecem um pouco de cima para

baixo... um pouco, porque quando você provoca, você vê que elas têm uma relação super respeitosa com as crianças, sabe? E aí eu dei uns exercícios que elas se expuseram muito, muito, muito... elas falaram de coisas assim... fiz elas trazerem um objeto que trazia uma lembrança boa e um objeto que trazia uma lembrança ruim. E que elas só me narrassem a ruim. E esse foi o nosso material de improvisação para as cenas. Eu falei assim, “é desse cotidiano que a gente vai falar, desse cotidiano assim profundo, mesmo. O que você observa, o que você passou. Você não precisa ser formado em Filosofia para ser profundo... mas você precisa ter um olhar sensível” e naquilo que elas falavam, elas me trouxeram cada depoimento tão bonito!

SANDRA: No início elas começaram a rir, e eu ouvia... Tensas... Mas elas não podiam fazer nada comigo, como eu era de fora, elas tinham que fazer! “Vocês agora vão olhar e agora não vão abraçar, mas vão dizer o que você está vendo no olhar da outra pessoa...” Aí todo mundo pensava “Ah, eu vou fazer qualquer coisa...” Mas meia hora depois... estavam falando de si, não falando abobrinha... aí, a oficina estava num outro clima. E aí, olha, teve oficina que a gente ficou, assim, até meia-noite.

O olhar

Um dos aspectos mais significativos que se nota na performance das atrizes e atores do teatro para bebês é o uso do seu olhar. O *olhar* é reconhecido como um dos elementos fundamentais do teatro para bebês e é, assumidamente, eleito como elemento-chave do jogo que se estabelece com as crianças bem pequenas. Frabetti (2010) assume que foi a descoberta do olhar dos bebês, no momento em que se apresentavam diante das crianças da creche, o motivador do teatro que passou a desenvolver a partir de então, em Bolonha:

Encontramos um público de crianças muito pequenas, e algo aconteceu. O que aconteceu foi que começamos a compreender a importância “dos olhos e da pele”. E embarcamos em uma aventura para descobrir novos caminhos, de encontros com as crianças, educadores, artistas, pais, estudantes, entusiastas da infância, pessoas de diferentes países (FRABETTI, 2010).

Fochi (2017, p. 74) entende o olhar dos atores para as crianças como o convite que as coloca dentro da cena, e que se torna o diferencial deste teatro, que transita entre um teatro que se pode fazer *para* bebês, *com* os bebês e *desde* os bebês:

[...] este teatro que estamos fazendo desde os bebês cumprem duplamente esta função: os atores estabelecem olhares com as crianças da plateia, as convidam para fazer parte do jogo dramático, e, de outro lado, as outras crianças, os pares, se encontram e tornam-se cúmplices desta experiência artística, social e cultural. O teatro desde bebês configura-se como um jogo de “dar e receber”, o qual exige dos atores que abram mão de suas certezas para criar novos horizontes na relação com os meninos e meninas. Isto implica um esforço muito grande por parte do adulto para compreender as vias pelas quais os bebês se comunicam, ou seja, com os olhos e o corpo. Para tê-los por perto, o artista coloca-se diante da necessidade de aprender a fazer as narrativas muito mais através de olhares do que de palavras (FOCHI, 2017, p. 74).

Com relação ao olhar dos artistas para as crianças, encontramos, nos espetáculos analisados, duas possibilidades. A primeira é a de um olhar direto, que busca e estabelece contato intencional com as crianças, comunicando-se com elas:

Eu choro... Então eu encontro o seu olhar. E o seu. E o seu. E o seu. (dirige o olhar a diferentes crianças da plateia) (Observações sobre Bailarina – Grupo Sobrevento).

As atrizes passeiam pelo espaço, sempre sorrindo e cantando. Eventualmente se detêm diante de uma ou outra criança e cantam, olhando para ela, deliberadamente estabelecendo um contato pessoal. Eventualmente, as tocam. Enquanto isso, o público vai adentrando o espaço do teatro e o ocupando, da forma recomendada por Laredo (Observações sobre A Gruta da Garganta – Cia. La Casa Incierta).

É o que ocorre também no final de *Scaratuja*, quando os atores olham direta e interessadamente para as crianças ao lhes entregarem o giz de cera para desenhar:

Nesse momento, os atores começam a entregar giz de cera brancos para os bebês. É um momento de grande densidade, na medida em que os atores distribuem o objeto sem falar, mas estabelecendo uma comunicação intensa com os bebês na relação olhar-oferecer-aceitar (Observações sobre Scaratuja).

A outra possibilidade encontrada nos espetáculos é um olhar que “atravessa”, que olha as crianças, mas não parece vê-las. É um olhar ao qual falta algo – justamente a centelha da comunicação, do estabelecimento de contato, que entusiasma a uma resposta, mas que não é desejada em determinados momentos, priorizando o desenvolvimento da cena, que, em *Cuco*, é cuidadosamente pautada pela música, sem permitir espaço para improvisações:

As atrizes se separam e dançam ao som de uma melodia inspirada em “A dona aranha”. Caminham de quatro (“andar do urso”, como se diz na abordagem Pikler-Lóczy). Seu olhar encontra o das crianças, mas nunca de uma forma convidativa ou direta: é sempre neutro. O olhar das atrizes não evita o olhar das crianças, mas não é um olhar que, nesse momento, convida à interação, nem que se demora no contato (Observações sobre Cuco).

O corpo das/dos artistas

Da mesma forma que o olhar surge de forma mais ou menos convidativa e inclusiva dos bebês nos espetáculos, o corpo do ator está muito presente em todos eles e precisa ser trabalhado. Em alguns, como em *Cuco* e *Scaratuja*, é necessário um excelente condicionamento físico das atrizes e do ator que neles atuam para que a sequência de ações corporais a que se propõem seja realizada. Os espetáculos são bastante físicos, e é o corpo dos artistas, seus deslocamentos sobre o palco e as relações que se estabelecem entre eles que criam a densidade e o preenchimento do espaço cênico.

Em *O que eu sonhei*, *Bailarina* e *A Gruta da Garganta* o movimento é significativo e importante, mas em *Cuco* e em *Scaratuja* observa-se a repetição, diante da plateia de bebês e adultos, do próprio desenvolvimento motor do ser humano até que se torne capaz de caminhar. Nos dois espetáculos é possível identificar a evolução dos movimentos das atrizes/ator como a sequência evolutiva dos movimentos do bebê segundo Emmi Pikler, sendo a complexificação dos movimentos e o crescente ganho de autonomia o tema central dos espetáculos. Em *Scaratuja*, a tematização das descobertas de possibilidades de movimentação, das mais simples para as mais complexas, e do ganho do espaço pelas/o artistas são associados a um possível crescimento dos bebês durante os primeiros anos de vida, culminando no desenho da casinha e dos personagens menino e menina na parede ao fundo do palco, ao final do espetáculo.

Andrade (2015) observa que, sendo o teatro manifestação orgânica e viva, tem a capacidade de provocar a base perceptiva do espectador: “O que vai na frente do teatro é o corpo; a mediação é a minha percepção”²⁵. Na verdade, em qualquer teatro, diferentemente da Literatura, haverá sempre a mediação que se coloca *pelo corpo do ator*; quando o espectador se conecta a ele, o faz através de um regime de percepção daquele corpo e mesmo do corpo,

²⁵Apontamento realizado na aula de 26/11/15, no CAC, com o Prof. Welington Andrade, dentro da disciplina “A Inversão da Olhadela”.

dos corpos, que o diretor do espetáculo deseja que aqueles atores tenham. O teatro *precisa do corpo*, sempre obrigando o ator a sair do espaço da sua singularidade e produzir teatralidade a partir do próprio corpo.

Em *Cuco* e *Scaratuja*, isso se verifica de forma exemplar. O corpo não apenas produz teatralidade, como é problematizado diante da plateia. Os adultos podem assistir ao histórico do desenvolvimento motor de seus bebês, emocionando-se ao reconhecer cada momento dele ou, no mínimo, vários movimentos que foram ou serão conquistados pelas crianças.

4.3 O bebê

Considerando o ineditismo do teatro para bebês, bem como a posição aberta quanto a sua natureza teatral – dramática, pós-dramática ou mesmo não teatral, segundo alguns –, é justamente o fato de que o bebê não sabe ainda que aquela situação que vivencia é uma “situação cultural” que o coloca de forma muito particular diante dela. E assim, no teatro, os bebês estão de maneira espontânea na posição sugerida por Rancière (2007, p.3) de que “[...] o que se deve buscar é um teatro sem espectadores, um teatro onde os espectadores vão deixar esta condição, onde vão aprender coisas em vez de serem capturados por imagens, onde vão se tornar participantes ativos numa ação coletiva em vez de continuarem como observadores passivos”.

É a partir dessa posição que podemos refletir sobre a participação dos próprios bebês nesta trama em que tantos significados estão em jogo.

O olhar dos bebês

Conforme Pino (2005), o *olhar* é um dos indicadores do desenvolvimento da criança, que adquire significação a partir das transformações pelas quais as crianças passam sob a ação da cultura. Nesse sentido, no teatro para bebês é possível observar intensos olhares envolvendo os três participantes da rede de significações que se instaura durante o espetáculo. Foi o olhar o primeiro aspecto que me chamou a atenção quando tive a oportunidade de assistir, já no desenvolvimento da pesquisa, a um espetáculo definido como “teatro para bebês”, *O que eu sonhei?*:

Na maior parte dos bebês entre seis meses e dois anos, há uma tensão corporal: veem o que está à sua frente e, com o olhar, buscam em redor, procurando perceber o que e como outros espectadores (parceiros naquela estranha aventura) estão significando aquele momento. A

cada som, um esticar de pescoço, um arregalar de olhos e um olhar à volta, buscando outros olhares (Observações sobre O que eu sonhei? – Cia. Zin).

Na ocasião, impressionou-me a intensidade do momento, em que foi possível identificar a concentração de várias buscas simultâneas da construção de significado para aquilo que estava acontecendo: o que é isso? O que se passa? O que me passa? *Olhando o olhar das crianças*, foi possível observar, acontecendo naquele mesmo momento, o que Larrosa Bondía (2002, p.20) postula acerca da experiência: “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca”.

E, mais adiante:

Por isso, o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida. O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna (LARROSA BONDÍA, 2002, p. 27).

No mesmo espetáculo, observou-se, pela primeira vez, o movimento, identificado também nos outros espetáculos analisados nesta pesquisa, da criança que, ao ser afetada por algo que se passa na cena, busca imediatamente o olhar da mãe ou, em alguns casos, do pai:

Um menininho de aproximadamente 1 ano e 6 meses observa as cenas, muito atento, e, em todas as vezes que se emociona (que não são poucas), procura a mãe com o olhar, dizendo “Mamãe!” em entonações diferentes. Somente uma vez, surpreendentemente, ele busca o pai, que está afastado, e diz: “Papai!” (Observações sobre O que eu Sonhei?- Cia. Zin).

No que diz respeito ao olhar das crianças para o que se passa em cena, em *O que eu sonhei?* e *Scaratuja*, encenados em espaços menores, mais intimistas e organizados sobre o palco, com uma plateia menos numerosa (pelo menos nas apresentações observadas para esta pesquisa), foi possível observar uma *condição de olhar* realmente emocionante. As figuras 55, 56, 57 e 58 conseguem capturar um pouco deste *olhar interessado, que acompanha*. Talvez a condição de conforto, tranquilidade e segurança vivida pelas crianças durante estes dois espetáculos tenham a ver com a qualidade do seu olhar:

Todos os bebês, acomodados nos colos de suas mães – os pais estão por perto, acompanhando-os, mas são principalmente as mães que os mantêm junto a si – estão extremamente atentos. Seu olhar está interessado e fixo nos movimentos dos atores, um olhar denso, como se estivesse preso ao que acontece na cena (Observações sobre Scaratuja).

E então acontece algo realmente interessante. Os adultos, encantados pela descoberta do olhar das crianças, passam a assistir o espetáculo em dois níveis: o da cena; e o de suas próprias filhas e filhos assistindo à cena:

Os atores continuam em sua pesquisa de sons: da da, pa pa e outros que podemos atribuir aos bebês, enquanto se movimentam. Há algo de cultural aqui. São sons que os adultos certamente reconhecem como “sons de bebê” – mas o que ouvem os bebês? Neste momento, em que os atores realmente passam a utilizar a voz, há uma mudança na interação das mães e de suas filhinhas e filhinhos: elas passam a olhar para as crianças como para saber o que elas estarão vendo. É um olhar interessado. Olham o olhar dos bebês (Observações sobre Scaratuja).

Talvez o tema do espetáculo, em *Scaratuja* – o crescimento, o desenvolvimento da criança, que logo fica claro para os pais –, seja uma espécie de “chave de ignição” para um olhar que observa não apenas o espetáculo, mas o olhar da própria criança.

Mário de Ballentti, diretor do *Cuco*, parece concordar com a ideia de que uma plateia com menos gente favorece a construção dos olhares e as interações:

MB – É. A gente preferia fazer duas sessões com a metade (do público) do que fazer assim, porque aí tem mais espaço pra brincar. Ali, não fica tão amontado assim (Conversa pós-espetáculo com Mário de Ballentti, diretor do Cuco, sobre o espetáculo – APÊNDICE I).

O bebê mostra no corpo

A partir da tematização do poema *Exegese*, de Mário Quintana, Desgranges (2012, p.30), a nos faz refletir sobre o fato de que aquilo que o espectador faz diante da obra teatral é ato: “Se o espectador atua no próprio processo de realização do texto, não se pode estudar uma obra perdendo de vista as dimensões que fundam o ato desse participante no evento”. No caso da criança pequena, é importante, além de sua própria consideração como espectadora participante, estimar as manifestações da sua participação. O teatro põe em cena um corpo

que “está sempre sendo”, que não se completa numa forma final, acabada – o corpo de um ser que não é circunstancial. Parece, assim, singular o encontro do teatro para bebês com a criança pequena, cujo corpo é plástico, expressivo e ainda indiferenciado do meio em que está. Saber disso e do efeito que o teatro pode produzir, quanto mais nova é a criança, talvez seja uma chave essencial para a produção teatral para crianças pequenas.

O que se vê em espetáculos como *Scaratuja* e *Cuco* é o estudo e a apresentação de uma movimentação característica dos bebês *para os bebês*. São espetáculos em que o movimento está presente de forma intensa, na reprodução de sequências coreográficas especulares que valorizam a simetria, mas igualmente na ênfase das descobertas em parceria e do impulso – o começo – de determinadas movimentações:

A música muda mais uma vez e as atrizes, num impulso, sentam-se no palco, deixando os triângulos como barraquinhas de camping. Mais uma vez elas aproximam os objetos um do outro, encostando uma de suas faces e nova brincadeira se inicia: sempre segurando os dois objetos juntos, entram e saem deles, num jogo de esconder, um novo ‘cadê-achou’ – mote do espetáculo. Finalmente, elas se ‘encontram’, simulando certa surpresa. (Observações sobre Cuco).

Estes espetáculos problematizam as formas de conhecer da criança pequena, enfocando especialmente o primado do movimento em sua plasticidade, tensionamentos, contorções, espasmos e caretas característicos do primeiro ano de vida. Vemos em cena a apresentação teatral daquilo que Wallon (1995a) denominou “inteligência prática” ou inteligência das situações.

Wallon (1995b) compreende a emoção como uma das primeiras manifestações da afetividade, observando que ela tem um efeito tônico e plástico no corpo. Nos primeiros anos de vida, a predominância funcional na comunicação, e conseqüentemente na capacidade de sobreviver da criança, é a da emoção, justamente porque esta plasma o corpo, contagiando outras pessoas que podem, por sua vez, interpretar e atender a criança em suas necessidades básicas. A emoção, em sua manifestação corporal, afeta e modifica não apenas a expressão da criança, mas também o outro. Penso que nos espetáculos observados este circuito esteja profundamente ativado.

O corpo expressivo das atrizes e atores comunica e provoca um contágio emocional em quem está diante delas/es e inaugura um diálogo tônico com a plateia. O bebê não assiste placidamente à cena, mas se manifesta, como vimos, procurando o olhar de alguém em quem

confia para encontrar sentido para a situação que presencia, mas não apenas: seu corpo responde ao corpo das/dos artistas também pelo movimento, pulando no colo de seus adultos ou mesmo se levantando, se a emoção for intensa. Podemos entender a movimentação em *Scaratuja* e *Cuco* como provocações, desencadeadores de exercícios dialógicos tônicos entre artistas e a plateia.

As reações corporais dos bebês poderiam ser interpretadas como sinais de prazer, ou de que “o bebê está gostando”. Porém, aos nossos olhos, verifica-se ali um intenso trabalho de empatia, compreensão e diferenciação. O fato de que desta vez sejam atrizes e atores a reproduzir gestos marcadamente *humanos* inscreve os bebês numa nova possibilidade relacional que é a do campo da Arte.

Se em *Cuco* e *Scaratuja* os gestos e movimentos dos bebês são apropriados pelas atrizes e atores para serem representados diante da plateia, em *Bailarina* e *A Gruta da Garganta* é outro o corpo que se apresenta. Nos dois espetáculos, em nenhum momento se busca representar um bebê ou uma gestualidade característica das crianças bem pequenas. Mais que um corpo que *mostra*, o corpo da atriz, em *Bailarina*, seja talvez um corpo que *lembra*: Sandra não é um bebê, mas uma mãe, que tem uma filha, sobre a qual ela – e seu corpo – nos falam. Quando se levanta, tropeça e cai, sua sequência de ações, mesmo que sejam concretas, reais, diante da plateia, tratam de uma reminiscência: são poetizadas. Mesmo assim, a ação física de cair que acontece diante das crianças causa impacto:

Então, num gesto surpreendente e dramático, (a atriz) cai ao chão.

— Mas eu caio! Eu caio!

Um dos bebês se levanta imediatamente, alerta.

Outro diz:

— Caiu! (Observações sobre Bailarina).

Em vários de seus depoimentos, Sandra Vargas se refere a esta cena, utilizando-a para exemplificar aquilo que chama de capacidade poética dos bebês, uma capacidade de, mesmo muito pequenos, compreenderem algo complexo:

Você não vai falar de um casal se separando para um bebê, ele não vai entender a situação do casal se separando, de 0 a 3 anos, mas ele vai entender a situação da dor, da dor de perder alguma coisa. E daí o trabalho do artista é criar uma situação poética para falar dessa dor. [...]Às vezes eu tenho bebês que choram, e choram em determinados

momentos da peça, e é certo que é emoção, é quando eu digo ‘eu não posso sonhar’, é quando eles percebem alguma coisa... às vezes eles choram quando eu caio (...) se compadecem de mim; tem várias vezes que eu ouço assim, ‘Não tem problema!’ ‘Levanta!’ ‘Caiuuu!’ Eles dizem ‘caiu’ sentidos, frágeis, porque só é isso, e nós artistas temos que agarrar isso para realmente tentar fazer uma obra de arte acreditando nessa capacidade poética dos bebês. (Fala de Sandra Vargas aos participantes do Seminário comemorativo dos 15 anos dos CEI na Educação Infantil Paulistana realizado pela Diretoria Regional de Educação (DRE) de São Mateus em 29 de agosto de 2017).

Em *Bailarina*, temos apenas uma atriz que fala e se movimenta em cena, sem compartilhá-la com outra atriz ou ator. É sobre ela e o que ela faz que os olhares da plateia incidem. Cair, chorar, levantar-se, dançar ou realizar gestos simples (tirar a fita de uma caixa, abri-la, tirar e por vários colares, dar corda numa caixinha de música, mostrar e esconder a bailarina de brinquedo) são ações e gestos realizados de forma lenta e bastante expressiva, como se aumentados e estendidos no tempo, diferentemente dos espetáculos *Cuco* e *Scaratuja*, que privilegiam outro tipo de movimentação, onde o corpo todo está mais implicado e as situações se sucedem com maior rapidez. Mas *Bailarina* afeta os bebês, que, de fato, se levantam, estendem os braços, repetem algumas expressões da atriz, ou surpreendentemente permanecem imóveis, porém sustentando seus corpos em posição de atenção durante muito tempo.

Em quatro dos espetáculos analisados, é uma dupla de artistas que performa: duas atrizes em *O que eu Sonhei?*, *Cuco* e *A Gruta da Garganta*; e uma atriz e um ator em *Scaratuja*. (Apenas *Bailarina* é um espetáculo solo, para uma atriz). Nos quatro espetáculos, em algum momento, surge a relação em espelho entre as atrizes e o ator, ora representando a imitação, ora como uma coreografia em que a dupla realiza exatamente os mesmos gestos, como se estivessem diante de um espelho.

A imitação – um diante do outro - é problematizada e esteticamente tratada. É possível que ela aconteça de forma bastante dramática, quando um gesto é intensificado intencionalmente, como em *A Gruta da Garganta*:

As atrizes se posicionam no espaço cênico, uma de cada lado do cenário, como num espelho. Sobre um foco de luz projetado no chão, as duas caminham até se encontrar no centro. Trocam de posição. Seus gestos são lentos e intencionalmente expressivos. As duas tocam seus ventres e fazem um gesto como se tirassem um fio de dentro deles. Uma delas se ajoelha,

a outra fica em pé. Suas mãos se encontram, como se os fios invisíveis se encontrassem (Observações sobre A Gruta da Garganta).

Fazer os mesmos gestos ao mesmo tempo tem um efeito estético significativo, já que culturalmente as coreografias de dança nas quais os bailarinos executam a mesma ação, especialmente na dança clássica, são valorizadas quanto mais perfeitas forem. Nesta cena de *Cuco*, explora-se este efeito estético intencionalmente, produzindo uma cena de grande beleza (Figuras 32 e 33):

Agitam braços e pernas, num bonito diálogo corporal, bem ensaiado, que realmente parece uma dança moderna ou contemporânea. Param lado a lado, encostadas uma à outra, com as pernas para cima que alternam, ora uma, ora outra. O movimento e a forma produzidas são interessantes e bebês e adultos acompanham tudo com atenção (Observações sobre Cuco).

Em *Scaratuja*, a relação de imitar e espelhar também está presente nos jogos que a atriz e o ator realizam ao longo do espetáculo. O tratamento coreográfico, nestes espetáculos, dos episódios e das relações cotidianas, de fato atua como intensificador poético de acontecimentos simples, pertencentes à vida dos bebês. Se a intenção é chamar a atenção do público para a sua importância, o recurso é bem-sucedido, principalmente pela contribuição da iluminação e da música, muitas vezes complementando os episódios.

Frente a esta manifestação corporal, a criança se emociona, e, emocionada, é afetada e afeta. E o corpo da criança, contaminado pela emoção que contempla no palco, se manifesta durante o ato fruidor.

Os bebês e as coisas: os objetos do mundo

A presença, a descoberta e a exploração de diferentes objetos está presente em todos os espetáculos. Manipulados das mais diferentes maneiras, afetam os bebês, que são atraídos por eles. Atrizes e atores reproduzem especialmente os chamados *jogos de exercício* com objetos, em que estes são explorados, às vezes repetidamente, sob o olhar da plateia.

Em *Cuco*, como em *O que eu Sonhei?*, há a presença marcante de roupas, objetos e cores que podem ser identificados como “infantis”. Ambos os espetáculos utilizam objetos e brinquedos existentes no mercado: bolas de diferentes tamanhos, ursinhos, tecidos e outros objetos.

O que eu sonhei? é o espetáculo que reproduz de forma mais fiel um ambiente culturalmente identificado como um “quarto de criança”: tem cama, brinquedos, edredons e outros objetos macios, que as atrizes manipulam. O figurino das atrizes reproduz cores “de bebê”: cor de rosa, azul, branco e as atrizes usam “roupas infantis”.

Cuco é o espetáculo em que há maior número de objetos, utilizados na sequência de ações da peça: bolas, tecidos, as cadeirinhas de massagem triangulares e outros. Embora a função de largo alcance²⁶ dos objetos esteja presente nos cinco espetáculos analisados, é em *Cuco* que ela é mais explorada. A descoberta das possibilidades dos objetos de serem “ora uma coisa, ora outra” é vivida e problematizada pelas atrizes, tornando-se um jogo para ser visto, como no caso das cadeirinhas de massagem (Figuras 35, 36, 37 e 38) e dos tubos para guardar roupas, que transformam-se num trem (Figuras 40, 41 e 42). É o espetáculo mais “colorido”, em cujo final o palco fica lotado de objetos que podem então ser explorados pelos bebês e adultos da plateia (Figuras 44, 45, 46 e 47).

Embora a paleta de cores de tons pastel, os pijaminhas das atrizes e o mobiliário de um quarto “infantil” surjam em *O que eu Sonhei?*, talvez seja *Cuco* o espetáculo mais identificado a uma cultura de objetos e cores “comerciais”, associadas a um bebê de uma classe econômica com maior poder aquisitivo. O figurino é de tecido macio, que dá a impressão de conforto, maciez e praticidade, característica valorizada para as roupas das crianças. As meias $\frac{3}{4}$ listradas também remetem a um figurino que não seria utilizado por um adulto, e sim por crianças, e mais especificamente por bebês.

Com relação às cores, brinquedos e à presença, na cenografia, de cores “identificadas à infância”, o próprio Mário de Ballentti faz uma reflexão crítica sobre seu uso, em *Cuco*:

*MB — “Isso aqui eu achei legal”, “Esse sanfonado da Tok&Stok eu achei legal”, “isso aqui”, que tem a ver com a proposta. Embora eu gostaria de trabalhar outra pantalha²⁷ de cor... porque pra mim ainda essas cores ainda estão com um ranço, que a gente chama, eu e o Paulo, de “curral da infância.” (Conversa pós-espetáculo com Mário de Ballentti, diretor do *Cuco*, sobre o espetáculo – APÊNDICE I).*

²⁶Termo cunhado pelo psicólogo russo Leontiev (2010, p. 131), estudioso do jogo infantil, para designar objetos que, por sua plasticidade, alcançam significados diferentes a depender da forma como são utilizados nos jogos infantis. É o caso dos tecidos e das cadeirinhas de massagem, que “viram e desviram” coisas diferentes nos espetáculos analisados. Assim, os objetos, ou materiais de largo alcance, são aqueles que permitem a criação e recreação constante de diferentes contextos nas brincadeiras.

²⁷Designação atribuída ao pano branco sobre o qual se realiza uma projeção iluminada ou alumada.

Bailarina apresenta uma relação com os objetos mais sutil e complexa que os espetáculos acima citados. O cenário não é “infantil”. A referência ao “infantil” é apenas a caixinha de música, que é, por sua vez, mais uma referência poética, de um simbolismo mais saudosista, não exatamente contemporâneo, à infância. É por meio deste símbolo, portanto, que os adultos acessam os significados de *Bailarina*. Nesse sentido, Fochi (2017, p. 70) define a experiência do teatro para bebês da seguinte forma:

É um teatro em camadas. Na primeira, estão os artistas, o cenário, a iluminação e jogo dramático. Em seguida, quase que envolvidos na primeira camada, estão os bebês, formando uma nova camada, subvertendo os modos de serem públicos, com “[...] menos convenções do que os outros, porque [o bebê] dificilmente aplaude ou ri quando deve, mas é capaz de surpreender com seu silêncio inesperado e improvisar com beijos e afetos (FRABETTI; MANFERRARI, 2006, p. 94), constroem uma espécie de outra narrativa, com sonoridades e gestos próprios. Na terceira camada, está o espectador adulto, que se afeta com o encontro dos bebês com o teatro.

Em *Bailarina*, os objetos são usados quase todo o tempo em sua função cultural real, sem transformarem-se em “outras coisas”; não sofrem estilização nem são utilizados como objetos de largo alcance. O que há de “infantil” em *Bailarina* é apresentado de forma menos concreta: são ações de repetição como desfazer um enorme laço, abrir uma caixa e tirar outra e mais outra de dentro dela, tirar e por muitos colares. São menções a atitudes infantis, mediadas pelos objetos, que a atriz repete, sem infantilizá-las. É o espetáculo onde a relação de primeiridade, secundidade e terceiridade do símbolo (Peirce) é mais bem-resolvida: os adultos veem uma coisa interessante, e as crianças veem uma coisa interessante – a mesma coisa, mas com significados diferentes para um e para outro.

Em *A Gruta da Garganta*, a relação com os objetos é ainda mais sutil: é o caso dos fios imaginários. Neste espetáculo, embora de forma mais poética e menos concreta, também está presente a relação de largo alcance com os objetos, como nos tecidos que caem do teto e que se transformam em um bebê, no cubo que se transforma num berço ou no próprio labirinto que se completa ao final do espetáculo. Os tecidos também são utilizados de forma lúdica, como fazem as crianças, quando as atrizes se escondem por trás deles, ou deixando que passem lentamente sobre seu corpo ao atravessá-los (como fazem as crianças com as cortinas, por exemplo).

A voz e as manifestações vocais

Da mesma forma que *Cuco* e *Scaratuja* apropriam-se de movimentos característicos da primeira infância (especialmente do primeiro ano de vida) na criação dos espetáculos, a voz e as manifestações vocais dos bebês também são privilegiadas nos espetáculos analisados. Expressões características dos primórdios da comunicação verbal entre crianças e adultos são exploradas em todos os espetáculos, sendo a fórmula “Cadê? Achou!” (*Cuco*), a pergunta “Cadê?” acompanhada do gesto expressivo que lhe confere significação (*O que eu sonhei?*) e variações como “Quê? Ah!” (*Scaratuja*) as mais frequentes.

Para Vigotski, a palavra tem função importante na organização e na constituição do pensamento. Ao trazer para a cena essas primeiras expressões, tão presentes no cotidiano das crianças, as atrizes e atores lhes conferem uma dimensão estética e um tempo que não é o do cotidiano, mas o teatral. Não é por acaso que, nestes momentos, muitos bebês busquem o olhar conhecido das mães, que os apoiam na construção ou mesmo na confirmação deste significado. Para Cruz e Smolka (2012, p.80),

É interessante que o gesto da criança é também uma resposta à palavra do adulto, que, enquanto tal, parece conferir-lhe significações determinadas. O gesto é, portanto, suscitado e significado pela palavra, ao mesmo tempo em que delineia para esta um possível sentido. Ele pode, assim, ser tomado como indício de um momento de apropriação pela criança de significações socialmente convencionais.

O mesmo ocorre em *Bailarina*, que, ao contrário dos outros espetáculos, não problematiza o universo vocal ou mesmo o repertório de canções que comumente se costuma associar à infância. Se em *O que eu sonhei*, *Cuco* e *Scaratuja* as atrizes e atores falam pouco, utilizando sons comuns ao cotidiano dos bebês e carregando-os de afetividade em momentos-chave do espetáculo, em *Bailarina* a atriz usa bastante a palavra, pronunciando frases completas e um discurso organizado e, mais importante, trabalhando entonações, ritmos e modulando-os de acordo com a emoção dos diferentes momentos do espetáculo. Isto tem, sem dúvida, um efeito sobre os bebês. Além disso, em *Bailarina*, a música sublinha os pequenos gestos do cotidiano mostrados no espetáculo, dialogando com ações como “bater”, “começar”, “parar”, “cair”. Isto confere oportunidades de significação à plateia, sensível à entrada e à interrupção da música, cumpre o efeito de introduzir e interromper ações ou sublinhar estados afetivos.

No caso de *A Gruta da Garganta*, a exploração vocal assume outra dimensão, mais intensa, já que o espetáculo é resultante, justamente, de uma pesquisa intencional sobre a voz

e as vocalizações características dos bebês, criando, como no caso dos movimentos, analisados anteriormente, uma resposta imediata nos bebês da plateia:

[...] ba ba ba, a-brrrrr, a-brrrrr, bah, bah, ai de de de. É um jogo: quando uma faz, a outra imita. As vozes das atrizes são claras e poderosas. As duas têm bastante domínio vocal. Nesse momento, os sons feitos pelas atrizes são imediatamente respondidos ou imitados por vários bebês da plateia. É um espetáculo bastante sonoro. O tempo todo há sons, música, ruídos – ora feitos pelas atrizes, ora feitos pelos bebês. (Observações sobre A Gruta da Garganta).

Da mesma forma que fazem com os movimentos e gestos, *O que eu sonhei*, *Cuco* e *Scaratuja* recriam os primeiros ruídos e expressões de forma que pode, em alguns momentos, sugerir uma estereotipia: são adultos imitando bebês. Em *A Gruta da Garganta*, porém, a relação com os sons se dá de outra forma. A performance e a caracterização das atrizes Clarice Cardell e Aída Kellen não sugerem que as atrizes sejam crianças, mas personagens femininas cuja relação ora indica duas mulheres-mães adultas, ora mãe e filha, ora mulheres mais velhas. Paradoxalmente, é o espetáculo em que as vocalizações características das crianças estão mais presentes, o tempo todo, intensamente.

Em *A Gruta da Garganta*, a voz e as manifestações vocais são, como o próprio nome do espetáculo indica, o seu tema. Na oficina “Brincando com o Invisível” ministrada pelo diretor da Companhia, Carlos Laredo, oferecida no Espaço Sobrevento, em São Paulo, este já se referia a seu interesse pela questão da voz humana e suas primeiras manifestações:

Não podemos desligar a linguagem verbal da linguagem escrita... não podemos desligar o fonograma do pictograma. Como não podemos desligar o fonograma do pictograma, quando se percebe por exemplo que a letra “M” está na maioria das palavras na maioria dos idiomas para falar MAMA, isso tem a ver com uma ação bilabial, que tem que ver com uma sonoridade, que se você vê pinturas do ser humano há 30 mil anos atrás... você vai ver mulheres (parindo) com um pictograma que tem um “M”... [...] Antes da linguagem há a necessidade de me comunicar, e eu comunico com som, inclusive antes da articulação.

Diante disso, é possível observar que o espetáculo centraliza a questão da comunicação entre a mãe e o bebê. Zumthor (1983, p. 85-86) observa que

A voz, que temos em comum com os animais mamíferos e os pássaros, se dá como anterior às diferenciações filogenéticas. Ela se situa entre o corpo e a palavra, significando ao mesmo tempo a impossibilidade de uma origem e o que triunfa sobre essa impossibilidade. O som aí é ambíguo, visando ao mesmo tempo a sensação, comprometendo o sensível muscular, glandular, visceral e a representação pela linguagem. [...] A voz é uma forma arquetipal, ligada para nós ao sentimento de sociabilidade. Ouvindo uma voz ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos que não estamos mais sozinhos no mundo. A voz poética nos declara isto de maneira explícita, nos diz que, aconteça o que acontecer, não estamos sozinhos. Plano de fundo preenchido de sentidos potenciais.

Assim, durante o espetáculo assistimos a este percurso em que a voz humana tem papel de destaque, desde o nascimento da comunicação por meio da voz, até a representação poética da possibilidade mais complexa de seu uso, nas árias operísticas cantadas por Aída Kellen.

Ao longo do espetáculo, as atrizes puxam tecidos brancos e levemente transparentes, que caem dos canos como cortinas-panôs. Primeiro ao fundo do espaço cênico, ao centro, aleatoriamente, e também dos lados, criando possibilidades de movimentação dos próprios tecidos pelas atrizes, e também superfícies em que são projetadas imagens e sombras feitas por elas. Em determinado momento, nos tecidos ao fundo do espaço cênico, é projetada a imagem de um labirinto. Ao final do espetáculo, todos os panos são baixados, “fechando” a caixa cênica diante dos olhos das crianças e dos adultos. Simultaneamente, as atrizes falam, cantam e realizam gestos, muitas vezes espelhados entre si – gestos “gêmeos”. Eventualmente falam textos longos, sempre intensos e poéticos. Em muitos momentos, há o canto lírico.

Além dos sons ancestrais, guturais, melódicos e primitivos que povoam o espetáculo, também estão presentes referências ao repertório da cultura oral. É o único espetáculo, entre os cinco, em que as atrizes cantam. Além de receberem o público no saguão do teatro com um acalanto (*Dão dão dirin dão*), e de cantarem, durante o espetáculo, outra canção de ninar tradicional (*Xô xô Pavão*), as árias compostas para o espetáculo possuem letras bastante complexas, interpretadas com intensidade por Aída.

Apoiando significações: a música

Nos cinco espetáculos analisados, a música tem presença e papel importantes. Em *O que eu Sonhei?*, há música ao vivo, e, na montagem original de *A Gruta da Garganta*, o pianista Mikhail Studyonov tocava ao vivo, durante o espetáculo. Na montagem vista em São Paulo, a música era gravada.

Segundo Mário de Ballentti, as cenas de *Cuco* foram criadas ao som de canções de Marlui Miranda, posteriormente substituídas por músicas instrumentais compostas especialmente para o espetáculo pelos músicos Beto Chedid e Marcelo Delacroix.

Com exceção da música de encerramento, criada especialmente para o espetáculo, a trilha sonora de *Scaratuja* já existia e foi aproveitada no espetáculo. Tanto a trilha quanto a música final foram compostas por Gustavo Finkler, que, juntamente com sua esposa, Renata, que interpreta a canção final, integram a POIN (Pequena Orquestra Interativa). A música instrumental de Gustavo e a forma como é arranjada confere a ela grande lirismo, mas igualmente uma ludicidade, lembrando um pouco – principalmente pelo uso do acordeão – a música urbana característica de Paris, a trilha sonora do filme *O Destino de Amélie Poulain*, ou música dos Balcãs, que a POIN aprecia e pesquisa.

Em *Bailarina*, não há música ao vivo, nem especialmente composta para o espetáculo, mas há uma forte relação com a música. Todas as intervenções musicais vêm da delicada música da caixinha, quando ela é aberta, em diferentes momentos. Em alguns, o som da caixinha de música entra gravado, como quando Sandra se levanta para dançar; em outros, encerra-se, subitamente, como quando a bailarina cai ao chão:

Com surpresa e emoção, Sandra diz:

— Uma bailarina! Pequenina!

A música para.

— Parou! Eu ainda escuto. Eu escuto!

Sandra dança.

O tempo todo, muito atentas, as crianças observam os movimentos de Sandra, que dança com gestos característicos de uma bailarina, vestida como uma.

Ainda dançando, ela diz:

— Bate. O meu coração bate. Eu sinto. Sinto que posso ser uma bailarina!

Então, num gesto surpreendente e dramático, ela cai ao chão (Observações sobre Bailarina.).

Em *Cuco* e *Scaratuja* a música também pontua momentos importantes do espetáculo, porém a trilha sonora e as intervenções musicais são mais complexas que em *Bailarina*. Nos arranjos musicais é possível distinguir vários instrumentos, o que confere maior possibilidade de pontuar as cenas – ora engraçadas, ora poéticas, ora líricas. Assim, diante dos nossos olhos, assistimos à construção da significação da escuta musical das crianças, da compreensão da

música como linguagem e, nesse caso, da música como uma intervenção que dialoga com aquilo que veem diante de si:

Em Cuco, percebe-se logo no início a importância da música. A trilha sonora é totalmente casada com as ações das atrizes. Um primeiro e alegre acorde de um instrumento de cordas é o “sinal” para que as atrizes, até então deitadas, cada uma em seu edredom, “despertem” e se sentem uma de frente para a outra (Observações sobre Cuco).

A música entra sempre que há a descoberta de um elemento novo, e muitas vezes é o sinal para que as atrizes iniciem ou modifiquem uma ação:

A música mais uma vez anuncia, com um acorde de guitarra, o começo de uma caminhada em que, coladas uma à outra e de mãos dadas, ambas evoluem juntas, caminhando passo a passo de forma engraçada, erguendo exageradamente as pernas. (Observações sobre Cuco). Na cena, surge um novo elemento: dois emaranhados de arame coberto de tecido amarelo, como se fosse um novelo desorganizado ou uma garatuja típica dos desenhos infantis. Nesse momento, entra música (Observações sobre Scaratuja).

É pontuado pela música – ou melhor, por sua supressão – que um dos mais importantes momentos de mediação e construção conjunta de significados dos espetáculos analisados pode ser observado, em *Cuco*:

A música para.

É um momento de grande densidade dramática. No silêncio, alguns bebês se agitam. Alguns, maiorzinhos, olham para suas mães. Um deles olha e recebe da mãe um olhar de aprovação e um incentivo, também por meio do olhar, para que continue prestando atenção à cena. Ninguém conversa, mas é como se a mãe dissesse: “Continue olhando, algo deve acontecer” (Observações sobre Cuco).

Diante do efeito dramático causado pela interrupção da música, o bebê dá conta de sua falta e busca o olhar conhecido da mãe, que o tranquiliza e assegura de que vale a pena continuar olhando, pois algo acontecerá. Constrói-se, assim, um significado.

Conforme Rosenfeld (1985), as intervenções musicais numa obra dramática constituem-se em elementos épicos, narrativos, pois anunciam ou comentam algo,

interrompendo o fluxo da ação dramática ou provocando o distanciamento do espectador, na medida em que funcionam como um “narrador”, que observa algo ou antecipa determinada atmosfera. A característica épica da música revela-se, assim, como se ela “anunciasse”: “Atenção! Algo vai acontecer!” ou “Preparem-se para a brincadeira”, no caso de apresentar um ritmo mais alegre. A música em *Cuco* e *Scaratuja* possui, sem dúvida, esta característica épica: Não são apenas duas pessoas/atores explorando objetos diante dos bebês, e sim duas pessoas/atores explorando objetos *ao som de uma música* que tem uma intenção ou que nos lembra algo, ou ainda, que cria uma ambiência, uma densidade, uma atmosfera, impregnando o ato que os atores executam. Na medida em que muitos desses significados são culturalmente reconhecíveis pelos adultos, é possível compartilhá-los com os bebês.

Em termos de linguagem, o espetáculo *A Gruta da Garganta* talvez seja o de leitura mais aberta, e que mais convida o público a participar de sua construção. A apresentação do espetáculo, no programa do Festival, já explicita que o espetáculo se baseia na pesquisa sobre a gênese da linguagem. Assim, bebês e pais assistem diante de si as atrizes comunicando-se por meio de balbucios e também por meio do canto lírico em sua expressão mais plena.

A música está presente o tempo todo em *A Gruta da Garganta*, mas sua função mais evidente não é a de iniciar ou de acompanhar as ações das atrizes, embora isso também ocorra, ocasionalmente. Sua principal característica é preencher o ambiente e criar densidades numa camada de significações que parece ser enigmática tanto para os bebês quanto para os adultos. As próprias atrizes cantam no espetáculo, acompanhadas pelo piano tocado pelo músico Mikhail Studyonov. As melodias nada têm da característica “infantil” ou mesmo da simplicidade que caracteriza o universo musical tradicionalmente identificado às crianças. São melodias complexas, ricas e mesmo perturbadoras, complementando os *vocalizes* e canções executadas pelas atrizes. O piano está presente o tempo todo e em alguns momentos do espetáculo o teclado é projetado nos tecidos, exibindo as mãos do pianista sobre ele, tocando.

Tudo é complexo em *A gruta da garganta*. Mesmo as brincadeiras das atrizes com as vozes, e especialmente os textos que pronunciam são longos, intencionalmente emocionados, intensos e poéticos. Em muitos momentos, há o canto lírico. Aída Kellen é uma soprano potente, que utiliza ricamente os recursos de sua voz, às vezes acompanhada em dueto por Clarice, que eventualmente sobrepõe ao canto de Aída algum texto ou sons variados: sons ancestrais, guturais, apenas melódicos, primitivos e sons da cultura.

Finalmente...

Considerando o teatro para bebês como fenômeno contemporâneo e recente, com importância justificada por seus artistas, é interessante observar que sua compreensão como *direito da criança* surge apenas uma vez, na fala de recepção a um dos espetáculos do V Festival Primeiro Olhar de Teatro para Bebês:

Eu acho que todo pai sabe disso, quando olha a sua criança, quando olha o seu bebê pela primeira vez, sabe que é capaz de se comunicar com ele e sabe que é capaz de se emocionar junto com ele... e todo ser humano tem direito à cultura e, desde que nasce, à integração social, a estar junto de outros bebês, coisa que a gente não tem muito espaço pra fazer (Fala de recepção de Vagalumes).

Ocorre que, de fato, o teatro para bebês, por ser teatro, é mesmo um encontro coletivo, carregado de expectativas, emoções, inseguranças, incertezas e descobertas numa situação circunscrita em que até mesmo a competição está presente. Todos esses sentimentos constituem uma rede urdida dentro da mais humana das artes – o teatro –, na qual se verifica de forma singular o “trabalho de construção do homem sobre o homem, com caráter dialético, como um autêntico drama” referido por Smolka (VIGOTSKI, 2009, p.10).

Apenas em um dos espetáculos, *Cuco*, observou-se uma atenção e um convite a que todo o público – adultos e crianças – participassem da cena, realizando juntos uma ação que contribuiu para a economia do espetáculo *durante* o seu desenvolvimento (e não apenas ao final, quando todos podem entrar na área cênica). É quando as atrizes trazem o enorme tecido azul que cobre completamente o palco e que elas, mães, pais e crianças agitam. É uma ação simples, mas que, realizada por todos, tem grande efeito. E então tudo se transforma, num todo criado por todos e embalado pela música que sugere o som do mar, na qual se destacam notas tocadas num xilofone, sinos e sopros.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] confiar no espectador, [...] atribuir-lhe o poder de criar, através de seu olhar, o espetáculo que vê. E esse poder de engendramento é dado a todo mundo. Meu espectador ideal seria aquele que cairia na plateia [sic] por acaso: sem ferramentas intelectuais, seu olhar é inteiramente sensação, conhecimento pelos sentidos, pura abertura física à representação, poro aberto às afetações que lhe vêm da cena. Sem pressuposto, sem aviso prévio, o encontro torna-se, então, o mais forte possível, quando o espectador é como uma criança (De Baecque, 2008, p. 27).

Esta foi uma das respostas que Romeo Castellucci, um dos mais importantes encenadores da atualidade, deu ao historiador e crítico Antoine De Baecque numa entrevista sobre o Festival de Teatro de Avignon, em 2008. Conhecido por seus espetáculos polêmicos e provocadores dos quais, eventualmente, participam crianças como atores, sua declaração rima de forma poética com o universo descortinado nesta pesquisa sobre o teatro para bebês. É uma declaração de esperança e confiança no espectador e, mais do que isso, no teatro como possibilidade ainda viva e pulsante de encontro na contemporaneidade. Ao nos lembrar que, em última instância, qualquer espectador pode ser como uma criança, aberta para aquilo que vê e aquilo que o teatro lhe propõe, Castellucci oferece uma resposta convincente às perguntas que esta pesquisa propôs: É pertinente o teatro para bebês? Ele é relevante para as crianças e os adultos? E de que forma?

Durante estes cinco anos, meu posicionamento com relação ao teatro para bebês oscilou muitas vezes. Investigá-lo permitiu chegar a algumas conclusões. Por outro lado, novas indagações se apresentam e, ao chegar ao final desta etapa da pesquisa, é fácil perceber que ela não está encerrada.

É preciso, para isso, retomar os referenciais teóricos, que funcionaram como guia neste universo cheio de caminhos a escolher e portas a abrir.

De acordo com o postulado de Vigotski de que as funções psicológicas superiores são primeiramente relações sociais, por sua vez internalizadas, e que o desenvolvimento da imaginação e da criação infantil possuem âncora em experiências estéticas reais, o teatro para bebês torna-se relevante. Participar de uma situação considerada cultural por seus pais, que escolhem levar o bebê ao teatro, certamente confirma os postulados de Vigotski acerca da relação entre imaginação e realidade. Enquanto atividade *humana* cultural e estética

organizada, oferece oportunidades privilegiadas para que as crianças se constituam como seres simbólicos.

A pesquisa permitiu observar exemplos vivos, no calor de seu acontecimento, da ação mediadora da Arte e da cultura durante a situação teatral, envolvendo adultos e crianças. Apesar de ser considerado como “desnecessário”, por alguns, ou mesmo “perigoso” por ser “estimulante demais”, por outros, o teatro para bebês é uma situação cultural que proporciona inúmeras oportunidades de mediação semiótica. O corpo investido de comunicabilidade, a música sublinhando momentos ora com significado cômico, ora lírico ou dramático, a palavra “entoada”, entre tantos outros exemplos analisados, tornam a experiência teatral para bebês tão poderosa, que pode, de fato, operar transformações nas crianças.

Se a intenção da pesquisa era verificar a situação do teatro para bebês como circunscrito, a partir das proposições da *RedSig*, e sua relação com um marco cultural contemporâneo, a partir da ideia de Del Ríó, e também como contexto de construção conjunta de significados em que se verificam as marcas do *humano*, conforme Pino (2005), as observações trouxeram várias descobertas e desdobramentos.

Com relação ao marco cultural em que se desenvolve, o teatro para bebês floresce em São Paulo bastante alinhado a um estilo de vida e a uma concepção de infância e de educação contemporâneos, mas que ainda correspondem a uma classe social mais privilegiada. Exceto em algumas apresentações gratuitas, como as que ocorreram no Festival do Grupo Sobrevento, o preço do ingresso elitiza seu acesso; pode-se dizer, portanto, que ele é acessível ainda a uma pequena parcela de famílias. Mesmo assim, é importante reconhecer o teatro para bebês como uma atividade inclusiva, não apenas dos bebês, mas de famílias-com-bebês, que ganham uma opção de “onde ir” e onde são bem-vindos. Isso também determina a entrada mais cedo dos bebês num determinado contexto social e cultural. A diferença é que, neste caso, a atividade é especialmente preparada para eles.

Os bebês aprendem a ser público. Levá-los ao teatro oferece oportunidade de compreender códigos culturais, apoiados pelo olhar dos pais. Nessa perspectiva, a cultura em que se desenvolvem as crianças torna-se um dado importante, visto que estas estão imersas não apenas em um contexto ou outro, e sim numa rede mais ampla de funções compartilhadas e inseridas na cultura.

Nesse sentido, parece que o teatro para bebês, sendo *teatro*, é identificado e valorizado como uma atividade cultural e estética cuja importância é reconhecida por mães e pais, que a ela levam seus bebês, concentra durante alguns minutos a oportunidade de construir uma série

de significações e de conferir sentido às coisas do mundo em que vivem crianças e adultos, juntos. Pino (2005, p. 257) aponta que

Apesar da aparente falta de “identidade” cultural que a maioria das teorias psicológicas atribui aos “objetos” que fazem parte do “meio” da criança, como parece ocorrer na concepção de desenvolvimento mental de Jean Piaget, é inegável que não apenas os objetos, mas a totalidade de situações em que está envolvida a criança, são produções culturais e, como tais, portadoras de significação, fator diferencial entre a multiplicidade de formas materiais e não-materiais. Portanto, não é a sensibilidade perceptiva da criança que faz emergir um mundo que já está lá, marcado culturalmente, mas é esse mundo que faz emergir nela uma sensibilidade diferenciada. Mesmo quando a criança não capta claramente a diferença entre os “objetos”, o Outro, guardião da significação, está lá para ajudar a fazer as devidas correções (falando, mostrando, experimentando etc.).

É assim que, por exemplo, com relação aos objetos do cotidiano, é possível pensar no que veem as crianças quando deparam com objetos identificados como “infantis” ou especialmente preparados para sua manipulação, como em *O que eu sonhei?* (a bola, os bonecos “molinhos”, os objetos que as crianças manipulam na hora de dormir), *Cuco* (os objetos “infantis” ou mesmo a sua utilização como objetos de largo alcance, que os identifica ao “mundo da criança”) e *Scaratuja* (os objetos são “traduções” concretas dos primeiros rabiscos infantis), ou em *Bailarina*, com sua mesinha “antiga”, sua cadeira, sua caixa de presente embalada por um longo laço de fita, a caixinha de música sobre a qual se equilibra uma pequena bailarina e os vários colares que a atriz apresenta e manipula e sobre os quais fala. O teatro para bebês apresenta este “estar no mundo” de forma poética, esteticamente tratada, repleto de objetos que somente com a mediação do Outro – o guardião da significação – vão ganhando significado também para a criança.

Artistas e mães/pais são esses guardiões que acompanham a criança nessa jornada poética. O triângulo vivido no teatro para bebês representa de alguma forma o triângulo vivido pela criança, sua família e a escola quando o bebê inicia sua vida escolar, ou mesmo antes, quando inicia sua vida cultural, descobrindo que há outros além de sua mãe. É, assim, uma situação de densidade simbólica que não apenas apresenta situações vividas pelo bebê para que seus pais pensem sobre elas, mas ela própria é uma situação de ampliação do mundo, de ampliação das atenções, de disputa, de certa forma, do bebê pelo artista e pela figura materna ou paterna. Esta ideia de disputa está corroborada pelos próprios artistas, como nesta fala de Carlos Laredo:

Porque o adulto boicota, não é que atrapalha, boicota. Boicota uma relação nova, de descobrimento de dois. Dois seres humanos, que podem se amar, sem ciúme. Meu filho está olhando para outro ser que não conhece, se maravilhando, e provoca ciúmes. E o adulto ciumento intervém para não deixar que essa relação floresça a um ponto que ele nunca conseguiria. (APÊNDICE B).

Em alguns espetáculos esta disputa está mais presente, em outros mais diluída, na medida em que em algumas produções – talvez as mais comerciais – os adultos sejam vistos ou contemplados de forma mais simpática que em outras.

Com relação à recepção do público, o teatro para bebês de fato se apresenta como uma forma estética que desorganiza o horizonte de expectativa dos adultos, quando levam suas crianças ao teatro pelas primeiras vezes. As observações demonstram que é provável que a ideia de teatro deste público esteja ancorada numa perspectiva tradicional. E, em termos teatrais, há que se pensar que ir ao teatro com os bebês pode ajudar a formar um público mais aberto e sensível não apenas para o teatro infantil mas para formas teatrais mais abertas e complexas. Em termos do horizonte de expectativas, o teatro para bebês parece apresentar um rompimento que possivelmente prepara famílias para ser um público mais aberto.

Uma das considerações feitas no início deste trabalho era de que o teatro para bebês se assemelharia, em grande medida, ou mesmo necessariamente, a formas pós-dramáticas de teatro. Entretanto, no que diz respeito aos espetáculos analisados nesta pesquisa, talvez o teatro para bebês ainda mantenha uma característica dramática ou a relação espetacular com seu público. Os espetáculos assistidos e analisados, tanto no que diz respeito à sua proposição cênica quanto às interações estabelecidas entre artistas, adultos e bebês, sugerem muito menos um teatro pós-dramático e performático do que um teatro aparentado com a estética simbolista. Mantêm comportamentos culturais, dentre eles a contenção das crianças e a expectativa de que a peça seja assistida.

Uma possível indisposição para com o teatro para bebês, ou dificuldade de aceitá-lo ou validá-lo, pode residir no fato da maior parte das pessoas tomar, como ponto de partida para seu julgamento, a compreensão do teatro como evento exclusivamente dramático. Na verdade, esta pesquisa nos levou a entender que o teatro para bebês, como qualquer teatro, pode ser o que quiser. Não interessa se o que se passa é dramático ou não, instalação ou entretenimento, menos ou mais teatro. O teatro para bebês amplia o *horizonte de expectativas* estético, rompendo posturas tradicionais e posicionando mães e pais, adultos, de forma a transformá-los como público: o simples fato de adentrar o teatro com os bebês pode representar uma

oportunidade de ruptura, que inaugura a existência de uma forma teatral que adultos e bebês podem fruir juntos.

Finalmente, há algo que se dizer com relação à ideia de dieta cultural. Del Rio (2008) confirmou em seu estudo aquilo em que mães e pais que levam seus bebês ao teatro parecem acreditar, ou ao menos intuir: que quanto mais cedo seus filhos começarem a formar seus hábitos de consumo ou fruição dos bens culturais, maior chance terão de persistir nesses hábitos ao longo da vida.

O paralelo com a dieta alimentar pode ser esclarecedor. Mães e pais, especialmente os que pertencem a determinada classe sócio-econômica, que é a que frequenta o teatro para bebês, querem manter a “pureza”, a “excelente qualidade” e a “adequação” do alimento que oferecem a seus filhos. Talvez, em tempos de glamurização da maternidade, um dos conceitos mais valorizados seja justamente o da adequação do *alimento* para cada faixa etária e, conseqüentemente, o da gradação: até quando consumir exclusivamente o leite materno? Quando introduzir a papinha? Quando introduzir as frutas? Certamente uma dieta alimentar rigorosa garantirá a saúde, o bem-estar e o perfeito desenvolvimento do bebê (naquele dado momento), e também formará hábitos alimentares saudáveis, desejáveis para toda a vida. É assim que hoje muitas famílias selecionam e administram a dieta alimentar de suas filhas e filhos pequenos.

Na dieta cultural, após os primeiros dias de vida do bebê, quando este estabelece os primeiros contatos com os membros da família, ele já estaria apto a “consumir”, ou “experimentar” novas possibilidades de interação social; assim, o teatro para bebês apareceria aqui como uma excelente alternativa. Parece suprir uma necessidade que era, até pouco tempo, inexistente, simplesmente ignorada ou mesmo desconhecida como componente de uma dieta cultural ideal. Mas agora ele existe, e representa o que há de melhor para o bebê: é o alimento mais “nutritivo”, “seguro” ou “saboroso” que se oferece, quase tão puro quanto as interações íntimas e domésticas com os próprios mães/pais/famílias. Comparativamente, ele é como as primeiras “papinhas” (doces ou salgadas) que o bebê passará a consumir, como primeiro estágio da diversificação da sua dieta alimentar logo após o leite materno.

Se, como afirma Canclini (2008), nossa cidadania se exerce, em grande medida, como consumo, mães e pais almejam para seus filhos o desenvolvimento de altos padrões de consumo cultural e um posicionamento crítico em relação à dieta ofertada pela indústria cultural. Isso significa, na atualidade, que mães/pais desejam que seus filhos não se tornem consumidores passivos e acríticos – nem na infância, nem na vida adulta – de programas televisivos “apelativos” (*Big Brother*, *A Praça é Nossa*) ou músicas “excessivamente

lascivas” (*funk*, axé, arrocha). Surge, assim, o Teatro para Bebês como uma alternativa na dieta cultural, como um “alimento” não industrializado, artesanal, supostamente o mais adequado para “nutrir” o pensamento e a imaginação do bebê.

É nesse sentido que acredito que o teatro para bebês, em São Paulo, bem como em várias cidades do Brasil e do mundo, veio para ficar. Pode enfrentar, como o teatro em geral, altos e baixos no afluxo e na estima do público, mas não vai desaparecer; não é “apenas um modismo” ou uma “nova onda passageira”. Ao contrário, arrisco-me a dizer que ele crescerá e se diversificará, e que surgirão novas formas, novas abordagens, atraindo novos públicos. O teatro para bebês em São Paulo, hoje, integra uma comunidade relativamente pequena que compartilha, em grande medida, ideias semelhantes quanto ao que é adequado numa dieta cultural para bebês; parece prevalecer, por exemplo, a concepção de que produtos culturais da indústria cultural não são adequados. Prosseguindo na mesma comparação com a dieta alimentar, o teatro para bebês em São Paulo já oferece produtos “orgânicos”, “naturais”, “sem agrotóxicos” e “vegetarianos”. Acredito que essa oferta tenda a se ampliar rapidamente com propostas cada vez mais diversificadas e ousadas. Novas abordagens estéticas provavelmente surgirão nas mais diferentes direções, quem sabe experimentais e antropológicas; ou mais inspiradas no universo circense; mais comerciais, em sintonia com a indústria cultural; mais locais e “nacionais”, com elementos indígenas, afro-brasileiros; com elementos da chamada cultura popular, por exemplo, num contexto de *glocalize*²⁸ (CANCLINI, 2008); mais anarquistas, em sintonia com a indústria (contra) cultural (FERRANDIZ, 2010); mais militantes, ideologicamente comprometidas; e mais transgressoras quanto às questões de gênero e sexualidade.

Essas são apenas algumas possibilidades; provavelmente haverá outras com as quais ainda nem sonhamos. Quem sabe cada tribo urbana (MAFFESOLI, 2014) poderá vir a ter seu próprio teatro para bebês.

²⁸ Conforme Mattelart (*apud* CANCLINI, 2008, p.86), *glocalize* é um neologismo, contração de *global* e *local*, criado por empresários japoneses, para referir-se ao novo esquema “empresário-mundo” que articula, em sua cultura, informação, crenças e rituais procedentes do local, do nacional e do internacional.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVICH, Fanny. **O estranho mundo que se mostra às crianças**. São Paulo: Summus, 1983.

ALBUQUERQUE, J. Teatro infantil: finalmente para todas as idades. In: **Catálogo do Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto 2007**. Realização: Prefeitura Municipal de São José do Rio Preto e SESC Rio Preto - Serviço Social do Comércio – SP. São José do Rio Preto, 2007. ISBN 978-85-98112-43-5. 102p.

ÁLVAREZ, A.; DEL RÍO, P. De la psicología del drama al drama de la psicología. La relación entre la *vida* y la *obra* de Lev S. Vygotski. Madrid: *Estudios de Psicología*, 2007, 28 (3), pp. 303-332.

ARIÈS, P. **História Social da Infância e da Família**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

BARBA, Eugenio; FLASZEN, Ludwik; GROTOWSKI, Jerzi. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**: textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwig Flaslen com um escrito de Eugenio Barba. São Paulo: Perspectiva, SESC; Pontedera: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

BARBOSA, M. C. S. **A Prática pedagógica no berçário**. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/260338542/A-Pratica-Pedagogica-No-Bercario-Maria-carmem-barbosa>>. Acesso em: 21 fev. 2018.

BARBOSA, M.C.S.; FOCHI, P. O teatro e os bebês: trajetórias possíveis para uma pedagogia com crianças pequenas. **Espaços da Escola**, Ano 21. n. 69. Jan./Jun. 2011. p.29-38. Ijuí: Unijuí, 2011.

BATESON, Gregory. **Steps to an Ecology of Mind**. Chicago and London: University of Chicago Press, 1999.

BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000. 580 p.

BIRKENHAUER, T. Entre fala e língua, drama e texto: Reflexões acerca de uma discussão contemporânea. **Revista Urdimento, Florianópolis**, v. 18, Março de 2012. p. 181-188.

BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Rev. Bras. Educ.** [online]. 2002, n.19, pp.20-28. ISSN 1413-2478. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

CABANIS, A. F. **Le théâtre pour la petite enfance : un passeur de vie**. *Spirale*, 2006/3 (nº 39), p. 195-198. DOI : 10.3917/spi.039.0195. URL : Disponível em <<https://www.cairn.info/revue-spirale-2006-3-page-195.htm>> Acesso em: 19 mar. 2018

CABRAL, F. A. **Teatro para Bebês: Processos Criativos, Dramaturgia e Escuta**. 201 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

CAIXA DO ELEFANTE. Cuco – a linguagem dos bebês no teatro. Publicado em outubro 2012. Disponível em <<https://cucoteatroparabebes.wordpress.com/2012/10/28/cuco-a-linguagem-dos-bebes-no-teatro>> Acesso em: 11 mar. 2018

CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e Cidadãos: Conflitos Multiculturais da Globalização**. 7ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem**. Lisboa: Cotovia, 1990. 228 p.

CAMPOS, C. de A. **Maria Clara Machado**. São Paulo: Edusp, 1998.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e Cidadãos: Conflitos Multiculturais da Globalização**. 7. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

CARNEIRO NETO, D. C. Alice e Baratinha, os dois maiores equívocos da temporada atual no teatro. 2015, Disponível em <<http://revistacrescer.globo.com/Colunistas/Dib-Carneiro-Neto/noticia/2015/05/alice-e-baratinha-os-dois-maiores-equivocos-da-temporada-atual-no-teatro.html>> Acesso em: 23 ago. 2016

_____. Duas delicadezas para crianças. 2016, Disponível em <http://revistacrescer.globo.com/Colunistas/Dib-Carneiro-Neto/noticia/2016/08/duas-delicadezas-para-criancas.html> Acesso em: 7 mar. 2018.

_____. **Já somos grandes**. São Paulo: Giostri, 2014. 222 p.

_____. **Pecinha é a vovozinha**. São Paulo: DBA, 2003. 80 p.

CORSARO, W. Collective Action and Agency in Young Children's Peer Culture. In: QVORTRUP, J. (Ed.). **Studies in modern childhood: society, agency, culture**. Hampshire/New York: Pallgrave Macmillan, 2005, p. 231-247.

_____. **The sociology of childhood**. Califórnia: Pine Forge, 1997.

COSTA, L.F. Notas sobre formas contemporâneas de vida familiar e seus impactos na educação dos filhos. In: NASCIMENTO, A. D.; HETKOWSKI, T.M.(Orgs.) **Educação e contemporaneidade: pesquisas científicas e tecnológicas**. Salvador: EDUFBA, 2009, pp. 356-371. ISBN 978-85-232-0872- 1. Available from SciELO Books. Disponível em:<<http://books.scielo.org>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

CRUZ, M. N.; SMOLKA, A. L. B. Gestos, palavras, objetos: uma análise de possíveis configurações na dinâmica interativa. In: OLIVEIRA, Z. M. O. (Org.) **A criança e seu desenvolvimento: perspectivas para se discutir a educação infantil**. São Paulo: Cortez, 2012. pp. 73-91.

DARTNELL, G. Let Me Take the Next Step: Go No Further Than Me. **The Drama Review – TDR**, v. 53, n. 2, Summer 2009 (T 202), 2009, pp. 2-3.

DE BAECQUE, Antoine. **Conversation pour le Festival d'Avignon 2008**. Avignon: P.O.L/Festival d'Avignon, 2008.

DEL RÍO, P.; ÁLVAREZ, A.; DEL RÍO, M. **Pígalión**: Informe sobre el impacto de la televisión en la infancia. Madrid: Fundación Infancia y Aprendizaje, 2004. 400 p.

DEL RÍO, P.; DEL RÍO, M. La construcción de la realidad por la infancia a través de su dieta televisiva. *Comunicar*, n. 31, v. XVI, 2008, **Revista Científica de Educomunicación**; ISSN: 1134-3478; p. 99-108.

DESGRANGES, F. **A Inversão da Olhadela**: alterações no ato do espectador teatral. São Paulo: Hucitec, 2012.

_____. O efeito estético: finalidade sem fim. **Urdimento**, Florianópolis, n.17, p. 63-69, set. 2011

_____. Teatralidade Tátil: alterações no ato do espectador. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v.8, 2008, p. 11-19.

FERNANDES, S. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. **Revista Repertório**, Salvador, n. 16, 2011, p. 11-23.

FERRÁNDIZ, R. R.. **La musa venal**: Producción y consumo de la cultura industrial. Murcia: Tres Fronteras, 2010.

FLETCHER-WATSON, B. Child's Play: A Postdramatic Theatre of *Paidia* for the Very Young. **Platform**, v. 7, n. 2, 'Staging Play, Playing Stages', Autumn 2013.

FOCHI, P.S. **Mas os bebês fazem o quê no berçário, heim?**: documentando ações de comunicação, autonomia e saber-fazer de crianças de 6 a 14 meses em contextos de vida coletiva. 2013. 172 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

_____. Teatro desde bebês: contributos para pensar o teatro, a arte e a educação. **Móin – Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 13, v. 18, outubro, 2017. ISSN 1809-1385.

FRABETTI, R.; MANFERRARI, M. **Un alfabeto di 21 lettere**: Appunti da um percorso tra il nido e il teatro. Bolonha: Pendragon, 2006.

FRABETTI, V. **With our eyes and skin**. 2010, Disponível em: <http://www.smallsize.org/doc.php?iddoc=121> Acesso em: 7 jun. 2015

GUINSBURG, J; FERNANDES, S. (orgs.) **O pós-dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2017. 264 ps.

GUINSBURG, J; COELHO NETO, J.T.; CARDOSO, R.C. **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

INGARDEN, R. **A obra de arte literária**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.

ISER, W. **O ato de leitura:** uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, 1996, v. 1.

JAMES, A.; PROUT, A. A new paradigm for the sociology of childhood?: provenance, promise and problems. In: JAMES, A.; PROUT, A. **Constructing and reconstructing childhood.** London: Falmer, 1997.

JAUSS, H.R. **A história da literatura como provocação à teoria literária.** Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1979.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. **Literatura infantil brasileira:** história e histórias. 5. ed. São Paulo: Ática, 1991.

LAREDO, C. **O Olhar exilado das crianças.** Disponível em <<http://celeirodasantas.blogspot.com.br/2009/05/o-olhar-exilado-das-criancas.html>> Acesso em: 10 abr.2017

LE THÉÂTRE pour la petite enfance : un passeur de vie, *Spirale*, 2006/3 (n° 39), p. 195-198. DOI : 10.3917/spi.039.0195. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-spirale-2006-3-page-195.htm>>. Acesso em: 19 mar. 2018.

LEHMANN, H-T. Das Crianças, do Teatro, do Não-compreender. **Revista Brasileira dos Estudos da Presença**, Porto Alegre, v.1, n.2, p. 268-285, jul./dez., 2011. Disponível em:<<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em:

_____. **Postdramatic Theatre.** Trans. Karen Jürs-Munby. London: Routledge, 2006.

_____. **Teatro Pós-Dramático.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEONTIEV, A. Os princípios psicológicos da brincadeira pré-escolar. In: VIGOTSKII, L. S.; LURIA, A. R.; LEONTIEV, A. N. **Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem.** Tradução Maria da Pena Villalobos. 11. ed. São Paulo: Ícone, 2010, p. 119-142.

MACHADO, M. M. A criança é performer. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, **Revista Educação e Realidade**. Porto Alegre v. 35 n. 2, p. 115-138 maio/ago. 2010. p. 115-137.

_____. O imaginário infantil como trabalho-em-processo. **Childhood & Philosophy**, Rio de Janeiro, v.6, n. 12, jul./dez. 2010, p. 281-295.

_____. Teatralidades na tenra infância, ou bolacha recheada na cena contemporânea. In: **O Campo. Lamparina.** Revista de Ensino de Teatro. EBA/UFMG. Belo Horizonte. v. 01 n.02/2011. p. 53-64.

MAFFESOLI, M. **O Tempo Das Tribos:** o Declínio do Individualismo nas Sociedades de Massa. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

MALAGUZZI, L. Histórias ideias e filosofia básica. In: EDWARDS, Carolyn; GANDINI, Lella; FORMAN, George. **As cem linguagens da criança.** Porto Alegre: Artes Médicas, 1999.

MARANHÃO, D. G. **O cuidado como elo entre a saúde e a educação:** um estudo de caso no berçário de uma creche. 1998. 150 f. Dissertação (Mestrado em Enfermagem), Universidade Federal de São Paulo – Escola Paulista de Medicina. São Paulo: 1998.

MARTINS, M.C.F.D. **Arte, só na aula de arte?** Educação, Porto Alegre, v. 34, n. 3, p. 311-316, set./dez. 2011.

MARTINS, Mirian Celeste; PICOSQUE, Gisa. Provocações pra início de outra conversa. In: MARTINS, Mirian Celeste; PICOSQUE, Gisa; TELLES, M. Terezinha. **Teoria e prática do ensino de arte:** a língua do mundo. São Paulo: FTD, 2010. p. 182-2006. (Coleção Teoria e Prática).

MENDES, J.G. **Teatralidades do Real:** significados e práticas na cena contemporânea. 2012. 118 p. Dissertação (Mestrado em Arte e Tecnologia da Imagem) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

MICHALSKI, Y. O Repertório adulto: ecumênico e conservador. **Revista Dionysos**, Rio de Janeiro, MINC-INACEN, 1986.

MOLER, L.B. Da palavra ao silêncio: o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck. 2006. 303 f. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesa) – Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

OLIVEIRA, M.K.; REGO, T.C. Vygotsky e as complexas relações entre cognição e afeto. In: ARANTES, V. A. (Org.) **Afetividade na escola: alternativas teóricas e práticas.** São Paulo: Summus, 2003.

OLIVEIRA, Z.M.R. **Jogo de papéis:** um olhar para as brincadeiras infantis. São Paulo: Cortez, 2011. 158 p.

PEREIRA, L.M. **Teatro para bebês, estreias de olhares.** 2014. 148 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal Fluminense, Faculdade de Educação, 2014.

PEREIRA, S.M.S. Teatro infantil: um olhar para o desenvolvimento da criança. **Aprender: Caderno de Filosofia e Psicologia da Educação.** Vitória da Conquista. Ano III n. 4. 2005. p. 67-88.

PIAGET, J. **A construção do real na criança.** Rio de Janeiro : Zahar, 1975a.

_____. **A formação do símbolo na criança:** imitação, jogo e sonho, imagem e representação. Rio de Janeiro : Zahar, 1975b.

_____. **O nascimento da inteligência na criança.** Rio de Janeiro: Zahar, 1975c.

PINO, A. **As marcas do humano:** as origens da constituição cultural da criança na perspectiva de Lev S. Vigotski. São Paulo: Cortez, 2005, 301p.

PUIG, J.M. Aprender a viver. In: ARAÚJO, U.; PUIG, J.M. **Educação e Valores**. São Paulo: Summus, 20017.

PUPO, M. L, S. B. Luzes sobre o Espectador: artistas e docentes em ação. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 330-355, maio/ago. 2015. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 16 mar. 2018.

_____. **No reino da desigualdade**: teatro infantil em São Paulo nos anos setenta. São Paulo: Perspectiva, 1991. 160p.

QUINTEIRO, J. Infância e Educação no Brasil: um campo de estudos em construção. In: GOULART, A.L., DEMARTINI, Z.B.F.; PRADO, P. D. (Org.) **Por uma Cultura da Infância**: metodologias de pesquisa com crianças. Campinas: Autores Associados, 2009. p. 19-47.

RANCIÈRE, J. O espectador emancipado. **Revista ArtForum**, v. I, n. 3, maio 2008. Tradução de Daniele Avila Small.

REGO, T.C.; BRAGA, E.S. Dos desafios para a psicologia histórico-cultural à reflexão sobre a pesquisa nas ciências humanas: entrevista com Pablo del Río. **Educ. Pesqui.**[online]. 2013, v.39, n.2, pp.509-540. ISSN 1517-9702. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1517-97022013000200015>>. Acesso em: 22 mar. 2018

ROSSETTI-FERREIRA, M. C.; AMORIM, K. S.; OLIVEIRA, Z. M. R. (2008). Desafios Metodológicos na Perspectiva da Rede de Significações. In: **Cadernos de Pesquisa**, 38(133), 147-170.

ROSSETTI-FERREIRA, M. C., AMORIM, K.S., SILVA, A.P.S.S., CARVALHO, A.M.A. **A rede de significações e o estudo do desenvolvimento humano**. 2004. 338 f. Disponível em: <<http://www.cindedi.com.br/file/f039909539cf7c06da5096fcc6b1483b>>. Acesso em: 17 fev. 2017.

SACKS, Oliver. **Vendo Vozes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SARMENTO, M.J. As crianças e a infância: definindo conceitos, delimitando o campo. In: PINTO, M.; SARMENTO, M.J. (Org.) **As Crianças**: Contextos e Identidades. Braga: Centro de Estudos da Criança/ Universidade do Minho, 1997. p. 9-30.

_____. Sociologia da Infância: correntes e confluências. In: SARMENTO, M. J.; GOUVEA, M.C.S.. (Org.) **Estudos da Infância**: educação e práticas sociais. Petrópolis: Vozes, 2008.

SARMENTO, M. J.; VASCONCELOS, V.M.R.. (Org.) **Infância (in)visível**. Araraquara: Junqueira & Marin Editores, 2007.

SILVA, A.N. **Teatro para bebês**: desafios em cena para as Artes e a educação para a primeiríssima infância. 2017. 132 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, s.n., 2017.

SINGLY, François de. **Sociologia da família contemporânea**. Tradução Clarice Ehlers Peixoto. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007. 208 p.

SITCHIN, H. **Teatro para crianças: problemáticas e solucio-lunáticas**. São Paulo: Edição Cia. Truks, 2015. Patrocinado pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro e Prefeitura da Cidade de São Paulo. 190 p.

SMOLKA, A. L. B.; MAGIOLINO, L. L. S. Modos de ensinar, sentir e pensar. **Revista Educação: História da Pedagogia. Lev Vigotski**, São Paulo, v.2, p.30-39, ago.2010.

SMOLKA, A.L. Sobre significação e sentido: uma contribuição à proposta de Rede de Significações. In: **A rede de significações e o estudo do desenvolvimento humano**. 2004. 338 p. Disponível em:<<http://www.cindedi.com.br/file/f039909539cf7c06da5096fcc6b1483b>>. Acesso: 17 fev. 2017.

SOLER, M. Quando eu era vulcão: a construção de papéis como conteúdo de teatro na Educação Infantil. In: SÃO PAULO (SP). Secretaria Municipal de Educação. Diretoria de Orientação Técnica. **Percursos de Aprendizagens: práticas teatrais – A Rede em rede: a formação continuada na Educação Infantil**. Secretaria Municipal de Educação – São Paulo: SME / DOT, 2011. 44 p.

STIERLE, K. Que significa a recepção dos textos ficcionais? In: JAUSS, H.R. et al. (Org.). **A literatura e o leitor: Textos de Estética da Recepção**. Tradução Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 133-181.

TARDOS, A.; SZANTO, A. O que é a autonomia na primeira infância? In: FALK, J. (Org.). **Educar os três primeiros anos: a experiência de Lóczy**. Araraquara: JM, 2004, p. 33-46.

TONUCCI, F. A verdadeira democracia começa aos três anos. In: **Pátio Educação Infantil**. Porto Alegre: Artmed, ano III, n. 8, p. 16-20, jul./out., 2005.

TURNER, V. **From Ritual to Theatre**. The Human Seriousness of Play. New York: PAJ Publications, 1982.

_____. **O Processo Ritual**. Estrutura e Antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

VAINER, A.; FERRAZ, M. (Org.) **Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o SESC Pompeia**. São Paulo: Edições SESC, 2013. 170 ps.

VIEIRA, M.V. **Ilo Krugli e a construção de um novo espaço poético para o teatro infantil no Brasil**. 2008. 129 f. Dissertação (mestrado em Letras e Artes) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Departamento de Letras e Artes, 2008.

VIGOTSKI, L.S. **A construção do pensamento e da linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2000a.

_____. **A Formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. **Imaginação e criação na infância: ensaio psicológico**. Apresentação e comentários Ana Luiza Smolka. Tradução Zoia Prestes. São Paulo: Ática, 2009.

_____. Historia del Desarrollo de las Funciones Psíquicas Superiores. **Lev S. Vygotski. Obras Escogidas**. Tomo III. Madri: Visor/MEC, 1995.

_____. Manuscrito de 29. Campinas: **Educação & Sociedade**, ano XXI, nº 71, Julho, 2000b, ps. 21-44

_____. **Psicologia da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. Quarta aula: a questão do meio na pedologia. **Psicologia USP**, São Paulo, 2010, 21(4), 681-701.

WALLON, H. **A evolução psicológica da criança**. Lisboa: Edições 70, 1995a.

_____. **As origens do caráter na criança**. São Paulo: Nova Alexandria, 1995b.

WINNICOTT, D.W. **Playing and Reality**. New York: Routledge, 1994.

_____. **Tudo Começa em Casa**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ZUMTHOR, P. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Documentos oficiais

BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação (2009). Câmara de Educação Básica. **Parecer n. 20**, de 17 de dezembro de 2009. Fixa as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Infantil. Brasília: CNE, 2009.

SÃO PAULO (CIDADE). Secretaria Municipal de Educação. Diretoria de Orientação Técnica. **Percursos de aprendizagens: Um olhar para o desenho - A Rede em rede: a formação continuada na Educação Infantil / Secretaria Municipal de Educação – São Paulo: SME / DOT, 2011.**

Sites e blogs

Bora.ai. Site de informação e sugestões de programação para crianças. Resenha sobre *Scaratuja*. Disponível em <<http://bora.ai/sp/passeios/scaratuja-espetaculo-de-teatro-para-bebes>>. Acesso em: 11 mar. 2018.

Cadê Bebê. Disponível em <<http://www.cadebebe.com.br/>> Acesso em: 9 mar. 2018

Compagnie Acta. Disponível em <http://compagnie-acta.org/?page_id=181> Acesso em: 11/3/2018

Entrevista com Clarice Cardell em 30/6/2016, por ocasião da abertura do 3º Festival Primeiro Olhar em Brasília (de 27 a 17/7/2016). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=EKJV3oejWho>>. Acesso em: 2 jul. 2016.

Every child has a story to tell if we just listen. Entrevista com Chris Speyer para o The Newcastle Journal em 29 de junho de 2004. Disponível em <<http://www.thejournal.co.uk/news/north-east-news/every-child-story-tell-just-4657951>>. Acesso em: 5 mar. 2018.

Entrevista com Dib Carneiro Neto. Disponível em <<https://br.noticias.yahoo.com/dib-carneiro-neto-lan%C3%A7a-somos-grandes-114000606.html>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

Caixa do Elefante Teatro de Bonecos – Porto Alegre RS. Disponível em <<http://www.caixadoelefante.com.br/>>. Acesso em: 23 ago 2016.

Conversas poéticas entre arte e bebês. Mostra realizada no CCSP de 12 a 21/08/2011. Disponível em <<https://vimeo.com/39665898>> Acesso em: 23 mar.2018

Cuco – a linguagem dos bebês (Caixa do Elefante) - Gravação integral do espetáculo – Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=QxbBGALp-yI>>. Acesso em: 27 dez. 2017.

Cia. Zin – São Paulo SP. Disponível em <<http://ciazin.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 27 dez. 2017.

Grupo Sobrevento – São Paulo SP. Disponível em <<http://www.sobrevento.com.br/>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

Cia. La Casa Incierta – Brasília DF / Madrid, Espanha. Disponível em <<http://lacasaincierta.com>>. Acesso em 23 ago 2016.

La Casa Incierta – Canal Youtube. Disponível em <<https://www.youtube.com/user/lacasaincierta>>. Acesso em: 15 dez. 2015.

Matilha – Praça das Artes 2016. Disponível em <<http://www.bijari.com.br/matilha>> Acesso em: 23 mar.2018.

Revista Spirale. Disponível em <<https://www.cairn.info/revue-spirale-2006-3-page-195.htm>>. Acesso em: 04 mar. 2017.

Oily Cart Theatre – London, UK. Disponível em <<http://www.oilycart.org.uk>>. Acesso em: 06 mar. 2018.

Papo Corpóreo – Londrina, PR. Disponível em <<http://papocorporeo.blogspot.com.br>> Acesso em: 23 mar. 2018

Polyglot Theatre – Melbourne, Austrália. Disponível em <<http://www.polyglot.org.au>>. Acesso em: 04 mar. 2018.

Prefeitura de São Paulo – Cultura. Leitura e Literatura. 26/06/2015. Disponível em <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=18279>> Acesso: 22 mar.2018.

Teatro para Bebês Brasil – Teatro para Bebês Liliana Rosa. Disponível em <<http://www.teatroparabebesbrasil.com.br>> Acesso em: 23 mar. 2018.

APÊNDICES

APÊNDICE A - Conversa com Luiz André Cherubini e Sandra Vargas, do Grupo Sobrevento (Da conversa também participou, além da pesquisadora, Marcelo Zurawski, do Grupo Furunfunfum).

Sábado, 4/4/15

LUIZ ANDRÉ: A criança está assim, e ele... uma hora ele faz assim... (mostrando alterações no corpo da criança que assiste ao espetáculo.) As pessoas não estão envolvidas, enquanto você vê as crianças totalmente entregues ao que está acontecendo. A resposta *emocional* das crianças, que não é uma resposta imediata, uma resposta assim, mecânica... ela é...

MARCELO: E dificilmente mensurável, também...

LUIZ ANDRÉ: E coisas que se vê em todas as apresentações que são como você conquista a criança. O espetáculo também tem um percurso. Quando o espetáculo está para começar, as crianças têm medo, e esse medo é *importantíssimo*. Elas têm medo, mas elas não vão embora. Elas têm medo, mas estão ali. E não querem ser tiradas dali. A mãe quer tirar e ela não quer sair. Elas estão com medo, mas querem ficar ali. Como é que você faz teatro sem medo?

MARIA PAULA: Andei um pouco na hipótese de que tudo isso que acontece com o bebê, com a criança pequena que ainda não fala, que é muito visível... tem alguns autores que eu estou estudando para quem, por exemplo, a emoção tem um efeito tônico, um efeito plástico, no corpo, a emoção é algo que alguns autores definem como um tipo de afetividade, uma manifestação afetiva muito primitiva. Então alguns desses autores dizem que a predominância funcional da comunicação, na capacidade de sobreviver da criança, é a da emoção, porque a emoção, por essa capacidade que ela tem de mudar o corpo, ela contamina o outro. Então, por exemplo, a mãe vê o bebê fazendo assim com o corpo, ou chorando, ela vai, atende o bebê e ela dá um nome para aquilo. Então, por exemplo, ela fala assim “você está com fome, meu filhinho” e o bebê aprende muito rápido a usar os mesmos gestos, a mesma expressão, para conseguir sobreviver. O grande objetivo é sobreviver, ser alimentado, ser acarinhado e assim seguir com sua vida. Tanto que, no mundo animal, o filhote humano é o mais imperito, ele não sobrevive se não houver alguém cuidando dele. Outros autores falam isso, Winnicott fala isso – ele diz que não existe “algo como um bebê”. Se você pensa num bebê, certamente haverá alguém cuidando dele. No início da vida, mãe e bebê formam uma mônada – uma coisa completamente indiferenciada. Essa ideia de que a emoção é tônica, você leva um susto e fica todo mole, é uma coisa que você sente no corpo, ou então você está com medo, é uma coisa

que é visceral, e que te modifica. E um bebê, uma criança que é pequena, e que ainda não fala, não tem linguagem, que não sabe ainda dar nome às coisas, ele tem uma experiência muito imediata com aquilo que ele está vendo, o bebê não sabe que ele está vendo teatro. Ele está vendo *uma coisa*...

LUIZ ANDRÉ: Mas nós também – o que é a tragédia se não terror e piedade?

MARIA PAULA: Então. Eu acho que aquilo que o bebê sente é aquilo que o adulto sente também.

LUIZ ANDRÉ: Claro que é! É!

MARIA PAULA: Só que quando você está sentado numa plateia, assistindo a, sei lá, um texto clássico, um Racine... que são só palavras... e está ali a mesma coisa que está numa manifestação muito mais emocional e muito mais primitiva.

LUIZ ANDRÉ: E olha, e esse tédio que vai nos tomando, que nos dominando, envolvendo, esse descaso para com as coisas... os bebês não têm! Então, aquilo é uma coisa extraordinária.

MARIA PAULA: É inaugural, né?

LUIZ ANDRÉ: Inaugural, mas é uma coisa que não está tomada desse tédio, desse já visto, dessa coisa já conhecida, e não é tomada por um jogo social, um jogo... é...

MARCELO: Convencional...

LUIZ ANDRÉ: E social. O teatro é outra coisa, é um acontecimento mágico, e era isso o que era a tragédia, a tragédia sempre foi isso. Então, esse medo é fundamental. Esse medo, essa tensão. E quanto mais medo esse bebê sente, mais ele se envolve. Quanto mais ele sentir, mais ele vai se envolver, se envolver e entender tudo.

MARIA PAULA: A hipótese é que esse envolvimento que alguns autores chamam de emoção ou afetividade...

LUIZ ANDRÉ: ... é também entendimento.

MARIA PAULA: Ele é *inteligência* – a inteligência foi em primeiro lugar afeto, emoção, uma coisa muito primitiva. Então, ela é fundamental.

LUIZ ANDRÉ: Eu não tenho dúvida nenhuma.

SANDRA: A gente vê os bebês se emocionarem também durante o espetáculo, claramente. A gente identifica mais do que os pais.

LUIZ ANDRÉ: Há crianças que choram durante o espetáculo. Choram sempre no mesmo lugar, pela mesma coisa. Porque é pra chorar. Porque se não for, e não tem jeito, você está no palco. As crianças não conhecem essas palavras... mas você diz assim: “Eu gosto muito de você. Eu tenho muito amor por você”. Não é possível que a criança não entenda do que você está falando.

MARIA PAULA: Fui assistir a um espetáculo para bebês no Teatro UMC, porque uma amiga me indicou para um jornalista responsável por fazer a matéria no Portal Net Educação. Eu nem acho que eu sei muito sobre isso, mas eu quis ir, porque já estava começando a pensar que talvez fosse uma chave importante para mim. Depois até falei com o jornalista um pouco do que eu tinha achado. Elas fizeram o espetáculo e havia uma criança que tinha um ano e pouquinho. A mãe sentou numa almofada com o bebê, um menininho; e o pai estava sentado um pouco mais afastado, porque elas haviam organizado o espaço com almofadas bem perto da cena e haviam colocado alguns bancos compridos, mais para trás.

LUIZ ANDRÉ: É o que a gente faz.

MARIA PAULA: Sim, eu sei, mas nesse dia o que eu achei engraçado é que várias mães sentaram com as crianças mais à frente, nas almofadas; e os pais não ficaram junto, ficaram nos bancos de trás (homens e mulheres separados). Não sei se foi alguma coisa circunstancial, somente naquele dia... Mas quando começou a ação, quando as atrizes começaram a fazer as coisas, algumas crianças realmente ficaram emocionadas. Por conta de tudo, eu acho. Eu não tive a oportunidade de ver novamente para identificar se havia alguma coisa que fosse relacionada às próprias vivências das crianças, porque era um espetáculo que falava sobre a hora de dormir. Então elas traziam alguns símbolos, alguns *signos*, na verdade, culturais, comuns, porque acho que da cultura da gente, aqui, urbana... então de vez em quando entrava uma canção de ninar que se reconhecia como sendo uma cantiga de ninar, porque era mais delicada, eu lembro que algumas vezes elas falavam até “boi, boi”, algo assim, com uma melodia muito característica, então, culturalmente dava para reconhecê-la como uma canção de ninar ... tinha um paninho que as meninas manipulavam como um objeto transicional, um paninho comprido. E trocas de luz, de atmosfera, algumas coisas com as quais as crianças levam susto, né? E tinha esse menininho... no começo eu achei que ele só falava uma palavra: mamãe. Então, tudo o que acontecia e que o fazia ficar emocionado, ele falava “mamãe!”, mas com entonações diferentes.

MARCELO: Era da plateia o menino?

MARIA PAULA: Sim. Muito legal! Então, se era uma coisa de susto, ele procurava a mãe e falava: “mamãe?”, e aí voltava e ficava mais um pouco. Se era uma coisa mais alegre, ele falava “mamãe!”. E uma vez só ele falou “papai!”, ele olhou para o pai que estava longe e falou: “Papai!”. E eu fiquei pensando como é fato mesmo que as crianças se apropriam das palavras e começam a usá-las, com significado, mesmo que elas ainda não tenham a dimensão total desse significado. Para mim ele só falava essas duas palavras e usava as palavras com sentidos diferentes em diferentes momentos da experiência à qual ele estava sendo submetido

e da qual era participante também. E eu vi outras coisas, também, na plateia. Fiquei muito atenta, por exemplo, a adulto que não aguenta, adulto que não para de falar... adultos que...

MARCELO: Se em teatro “normal” já é assim, imagine em teatro para bebês.

SANDRA: Ah, mas a gente fala (com o público antes)...

MARIA PAULA: Elas falaram (as atrizes). Elas pediram.

SANDRA: Teve um grupo que veio participar do Festival, aqui de São Paulo, e elas não falavam (com o público antes do espetáculo começar). Então (quando abre a porta do teatro), parece que estão entrando touros, muito forte... e a gente falou para elas: “é fundamental você falar... você vai ver como o espetáculo vai fluir de outra maneira!”

LUIZ ANDRÉ: O que nós vemos muito também é que a mãe busca, através, por meio deste espetáculo, e ao longo do espetáculo, ela busca estar com o filho. Para a mãe é uma oportunidade de estreitar laços com o filho, então a mãe tem que se fazer presente. Só que o espetáculo é *para as crianças*. E aí a mãe diz assim: “Meu filho, olha o cavalinho!”. A criança já está vendo o cavalinho, e ela vai fazer assim (faz um gesto). E a criança para de ver o cavalinho.

SANDRA: Mas aí a gente fala assim: “Olha... não falem ao mesmo tempo...”

LUIZ ANDRÉ: Mas a mãe se sente bem...

MARIA PAULA: Vocês devem ver isso direto, mas o que eu senti foi uma necessidade muito grande das mães traduzirem para as crianças aquilo que...

LUIZ ANDRÉ: Aquilo que elas já estão vendo, que elas já estão percebendo. Mas numa creche não acontece isso. Porque todos os professores estão lá e...

MARCELO: Ah, isso é interessante.

LUIZ ANDRÉ: É uma maravilha.

SANDRA: É emocionante. Ah, mas a gente já viu muitas coisas... como a gente já fez muito, né? Às vezes até revela como tem uma relação, o vínculo entre pai e filho... entre mãe e filho... entre o casal... até isso você percebe. No teatro para bebês é super revelador, que até isso você percebe....

MARIA PAULA: É muito louco, né?

SANDRA: De pais tensos, de mães tensas...

MARIA PAULA: É porque eu acho que ao mesmo tempo... eu concordo, Luiz André, que seja uma experiência agregadora, integradora... mas ela também é desorganizadora, *muito* desorganizadora, principalmente para os adultos.

MARCELO: Pro adulto, né?

MARIA PAULA: Para a criança...

MARCELO: Para a criança, ou ela é neutra, ou ela é organizadora...

SANDRA: Mas você sabe que a gente vai formando, né? A gente, por exemplo, no Festival, a gente tem esses pais que já... não adianta você chegar e dizer “você não podem fazer isso, vocês não podem fazer aquilo”, a gente explica muito assim, “olha, vocês têm que entrar, a gente acredita na capacidade poética”, então, sabe, é como se você pegasse e tivesse uma lista e passasse na frente do pai que está falando no celular, é terrível, a gente explica muito...

LUIZ ANDRÉ: E tem uma coisa, esse medo é que torna esse teatro sagrado, o teatro é sagrado, por isso é que eles estão com medo, você não pode tratar aquilo como (zombando) “fulano, vem cá, senta aqui, senta aqui do meu lado!”. As crianças quando entram ali, elas vivem um negócio que é extraordinário.

SANDRA: Por exemplo, a gente prepara os pais... quando a gente fala o lugar, a gente fala pra que ele entenda que nesse lugar ele tem que...

LUIZ ANDRÉ: Agora sabe o que acontece, Paula? A mãe tá com a criança no colo. Aí a gente fala assim, “aqui tem assentos especiais onde os bebês podem ficar sozinhos e autônomos”, porque eles sustentam, amparam o bebê, e aí o bebê pode ficar encaixadinho naquela estrutura, e aí ele pode tá sentadinho ali, sem nunca ter estado sentado sozinho na vida. “Mas meu bebê só fica comigo”. “Mas por que a senhora não experimenta? Se ele não quiser ficar, ele vai dizer para a senhora que ele não quer ficar”. “Haha, como vai dizer para mim?” “Ele vai dizer para a senhora.”.

MARIA PAULA: Vai te procurar, vai olhar...

LUIZ ANDRÉ: Vai chorar, vai gritar, espernear, vai chamar a mãe, vai lhe dizer que ele não quer ficar. E a mãe coloca o bebê... e ele fica... (ênfatizando) *quarenta e cinco* minutos, porque (ironizando) “a atenção do bebê só dura trinta minutos”... o bebê não sabe disso, o bebê não sabe que “a atenção dele só dura trinta minutos”, e então fica quarenta e cinco. E é assim. É coisa em cima de coisa, que você diz assim, olha, coisas que as pessoas dizem assim: “Os bebês...” Mentira. E coisas também, Paula, que as pessoas dizem assim, por exemplo, isso é um clássico, dizer assim, olha, “Os bebês, quando assistem a um espetáculo, eles se ligam ao espetáculo sobretudo pelos sons, pelos movimentos, pelas luzes e pelas cores”. Aí você diz assim: “Mas o teatro está onde?”. O teatro não está aí. E não é aí que está a emoção. Isso não é nada. Isso aí é que nem dizer assim: “As mulheres são assim: elas podem ser loiras, morenas, ou podem ser ruivas. O cabelo pode ser preto, loiro ou...”. E daí? O que interessa isso? Isso não interessa nada!

MARCELO: Nada de essencial.

LUIZ ANDRÉ: O acontecimento teatral está em outro canto. Está em outro lugar, e é aí que está a emoção, aí é que está o entendimento, aí é que está a inteligência. E você vê o quanto as crianças entendem, o quanto elas percebem tudo o que está acontecendo, e coisas que aí chegam em todas as apresentações, eu acho que em todas as apresentações acontecem coisas absolutamente radicais, que provam cabalmente o entendimento absoluto da criança. Por exemplo: no momento em que eu estou sozinho, deitado, não sei o quê, a criança se levanta para se sentar do meu lado e me proteger. No momento em que eu estou desamparado. Coisas assim. Mas isso acontece em todos os espetáculos. Ou a criança que eu me aproximo muito da criança com um objeto, aí ela reage, ela tem medo. Depois ela vai até mim para botar a mão...

MARIA PAULA: Vocês, quando fizeram a proposta, e passaram a estudar... tem alguém que escreve, alguém que fundamenta?

LUIZ ANDRÉ: Tem. No site do Carlos, o Carlos gosta muito de escrever, o Carlos Laredo. No site deles eles têm uma coletânea de textos, que são textos dele... ele tem um texto muito bom, que se chama “O olhar exilado das crianças”, que é lindo, e que fala disso, de como a gente acha que entende as crianças, como a gente vai reproduzindo coisas que são puros preconceitos, “criança gosta de coisas fofinhas, crianças gostam de barulho de xilofone, música de xilofone para criança...”. Criança não gosta de xilofone. Criança gosta de xilofone como gosta de violino, como gosta de piano, como gosta de violão, como gosta de flauta. Quem disse que criança prefere... Isso é uma besteira, tudo isso é bobagem. Criança gosta de cores quentes ou vivas, criança gosta de tom pastel, tudo isso é besteira. Criança gosta de branco, criança gosta de marrom, criança gosta de cinza... em situações diferentes, propondo coisas diferentes, as coisas cinza são cinza, as coisas amarelas são amarelas, gosto de amarelo porque o amarelo me remete a certas coisas e o cinza me remete a outras coisas. E aí eu acho que o mais bonito disso tudo, Paula, é o desafio assim, ao ator, ao diretor, ao criador, é um desafio, assim, profundo. Porque você pega e você... o teatro, e o teatro é feito de truques, o teatro é feito de um acúmulo de *gags*, de jeitos de se colocar no palco, de maneiras de olhar, de maneiras de reagir, de fazer gracinhas... você faz com o bebê, e o bebê não conhece nada disso. E aí você é obrigado a rever tudo o que você anda fazendo.

SANDRA: O Laurent Dupont²⁹ é uma pessoa muito importante de você conversar com ele... ele é tão... ele fez residências... ele é um dos precursores do teatro para bebês na França... e ele veio no Festival passado.

LUIZ ANDRÉ: Ele é o precursor, um amigo nosso.

²⁹ Laurent Dupont, ator da companhia francesa Acta.

SANDRA: E tem um trabalho que ele faz em creches também, muito impressionante, você teria muita coisa para falar com ele.

LUIZ ANDRÉ: E essa coisa da afetividade que você está falando... isso também é muito importante, porque é todo um ambiente que propõe também uma relação muito especial, um tipo de afetividade muito especial, e que a gente vê dos bebês conosco. Muito impressionante, a busca de uma ligação emocional, de uma ligação afetiva conosco. E o que o Laurent Dupont faz... ele trabalha na periferia de Paris, com imigrantes, que é uma cidade... que ele recebe os imigrantes recém-chegados, pessoas que não dominam o idioma, nada, e ele trabalha com os bebês, propõe um trabalho de integração, um trabalho que é muito de cuidado, de afetividade, é impressionante, e com uma estética também, muito bem-elaborada.

SANDRA: Agora existe uma linha... Por que... o Carlos vai saber te falar mais isso assim... existe uma coisa na Europa que... meio que as pessoas que fazem teatro para bebês começaram a se dividir. Umas seguiram uma tendência... que é essa tendência...

LUIZ ANDRÉ: Mais pedagógica, didática...

SANDRA: Mais pedagógica, mas não sei se é também pedagógica...

LUIZ ANDRÉ: Pedagógica não é bem a palavra...

SANDRA: Mas de estabelecer uma comunicação em que você não se arrisque tanto em relação às emoções que você vai provocar no bebê... e isso, esse ponto de partida provocou mudanças estéticas no resultado de muitas companhias.

LUIZ ANDRÉ: Que envolve riscos. Riscos muito grandes.

SANDRA: Tanto que quando você clica, assim, no *youtube*...

LUIZ ANDRÉ: Porque quando você faz um trabalho emocional com bebês, você pode meter os pés pelas mãos facilmente.

SANDRA: Porque é arriscado mesmo. “La casa incierta” faz umas coisas assim com os bebês... uma linha assim... eu já vi bebês na plateia fazerem assim (imita um bebê ofegando, angustiado), assim na cena, e depois se acalmarem. Nossa, mas é impressionante. Coloca no *youtube* a palavra “petite enfance” ou “théâtre pour la petite enfance”. E você vê. Só batendo o olho no quadradinho do vídeo. Você fica assim: “esse não, esse não, esse não... e de repente você pensa: esse aqui!”. São todas companhias dessa linha que exploram a... e que a gente tem trazido. Tem uma companhia do Canadá que é maravilhosa, que faz um trabalho lindo... tem o Laurent Dupont, todos os espetáculos que ele dirige... a Casa Incierta... mas não são todas que fazem.

LUIZ ANDRÉ: Olha, pensando agora, eu acho o seguinte, que o teatro para bebês se divide em dois teatros. Que seria isso que o Carlos defende, que fala, né, e eu acho que é o seguinte, o teatro feito *para* os bebês e o teatro feito *com* os bebês.

MARIA PAULA: Que é uma terminologia que a Sociologia da Infância também usa, na educação: que é a ideia da pedagogia *para* a infância e da pedagogia *com* a infância.

LUIZ ANDRÉ: Então você vê, eu acho que é muito isso, porque tem uma linha que faz aquilo que é adequado. Aquilo que é...

MARIA PAULA: Para.

LUIZ ANDRÉ: Para. Funciona, que resolve determinadas questões...

MARIA PAULA: E outra onde você se arrisca.

LUIZ ANDRÉ: Exatamente. Que é o caso do Laurent Dupont, que diz assim... “eu faço o teatro que eu faço; eu faço o teatro que eu quero; eu faço aquilo que me dá vontade de fazer. Eu sou um artista que busca se expressar por meio de um encontro com um público que tem determinadas características, que tem um caráter especial”.

SANDRA: E mais, às vezes ele diz, “o que eles me provocam, como artista, a dizer”. Porque, realmente, quando você tem um bebê na sua frente, se você realmente considerá-lo, olhar mesmo para ele, não faz uma relação de cima pra baixo, realmente o bebê te leva a dizer coisas muito, muito profundas.

MARIA PAULA: Eu concordo com tudo isso, e acho que, nesse sentido, os bebês são uma plateia... uma plateia, não... eles são parceiros privilegiados do artista. A questão é que a gente perde um pouco isso de vista à medida que a faixa etária da nossa plateia vai aumentando. Né? Porque culturalmente eles se tornam mais... apropriados...

MARCELO: Colonizados.

MARIA PAULA: Depende! Mais competentes.

MARCELO: Mas não usei como pejorativo. Mais pertencentes à cultura.

MARIA PAULA: E daí a gente extrai uma coisa bastante artaudiana, que é recuperar a crueldade no teatro de modo geral, porque esse teatro para bebês é um teatro cruel... no sentido de que...

MARCELO: Que pode ser.

LUIZ ANDRÉ: Claro.

SANDRA: Sim, sim, tem razão.

MARCELO: Sim, pode ser, se ele não for na linha do “certinho”...

MARIA PAULA: Mas é totalmente! Cruel no sentido de “cruela”.

SANDRA: Não, não, mas ela está dizendo de um teatro que leva ao abismo das emoções, ele não é um teatro que ele é confortável, porque ele mexe com você emocionalmente.

MARIA PAULA: Isso, e ele não é confortável, tampouco para os próprios bebês, a gente não está falando que é confortável.

LUIZ ANDRÉ: Isso, e é por isso, por exemplo. Tem um amigo que também diz assim, é essa a ideia, o teatro tem que ser *extraordinário*. O teatro tem que ser fora do comum. O teatro não pode ser um teatro... (interrompe-se). O teatro para bebês... é uma posição. Mas não pode ser um teatro de todo dia. Aquilo é um acontecimento especial, é um acontecimento mágico, é um acontecimento sagrado, é um acontecimento único, especial, que não se vive todo dia. Então é um espaço de reflexão, emoção, de afetividade, de percepção, de sensibilidade, que não é o espaço de todo dia.

MARIA PAULA: É, e que já é algo que a gente sente fazendo o chamado teatro infantil... o teatro para crianças, a partir de, sei lá, 4, 5 anos, você já tem uma imprevisibilidade, quando você trabalha, né? Você nunca sabe o que a criança vai fazer...

SANDRA: Não, mas isso que você fala também a gente sente uma diferença quando eles colocam crianças de 4, 5 anos, que às vezes vem com o irmãozinho que é bebê.

MARIA PAULA: Isso, isso eu vi lá, também, nesse dia (no dia do espetáculo *O que eu sonhei?*).

SANDRA: Eles ficam... porque a gente faz um teatro assim, que o tempo... ele é muito lento, e o bebê pode ficar esse tempo... e essa criança de 5 anos que está colonizada, como o Marcelo diz, chega e fica assim (imitando alguém impaciente): “Nossa, mas não vai acontecer nada?”.

MARIA PAULA: Isso, eles perguntam, né: “Não vai começar?”. Isso eu ouvi, uma criança maior. Mas o que me perturbou... é que assim, gente, a gente também não pode ficar esperando que os pais sejam nossos parceiros também... e isso também caracteriza a aventura, né, eu acho... e o que eu vi nesse dia é que os adultos que estavam com essa criança mais velha “embarcavam” um pouco no incômodo da criança. Ao invés de dizer: “fica quieta e espera um pouco para ver o que vai acontecer...”.

SANDRA: Ah, mas a gente dá bronca...

MARIA PAULA: “... você não está vendo? Espera um pouco...”. E eles (os pais) riam entre eles, do tipo: “Imagina se ela vai aguentar isso! Ai, tá vendo como ela já é... Ela já foi muito ao teatro...”. Inclusive o rapaz que estava ali para entrevistar depois, quando acabou o espetáculo, eu disse a ele: “Marcelo, vai entrevistar aquelas pessoas ali, porque certamente elas vão te dizer algumas coisas...”. Eu também queria escutar. E dito e feito, a pessoa que

estava junto com a criança disse “Ah...pra ela já é um pouco... ela já foi muito ao teatro... ela já sabe bastante sobre teatro...”. Sabe nada! Ninguém sabe nada. Mas há uma expectativa dos pais também, de que “aconteça alguma coisa”. Mas já está acontecendo! Tem um monte de coisa acontecendo...

LUIZ ANDRÉ: Mas esse negócio... acabou o espetáculo... a mãe, emocionada, que a criancinha ficou o tempo todo assim... aí o pai lá trás, o pai tá lá na última (fileira), porque o pai ficou o tempo todo lá atrás, aí o pai fala: Aí o pai falou assim (com voz zombeteira): “Agora pergunta pra ela o que foi que ela entendeu, aí...”. Bebê de colo, né?

MARCELO: “Conta a história aí...”.

LUIZ ANDRÉ: “Pergunta pra ela o que ela entendeu, aí...”.

MARCELO: Perguntou mesmo?

MARIA PAULA: Mas que falta de sensibilidade. Mas se não fala, pensa... Não todos, claro...

LUIZ ANDRÉ: Quem é que não entendeu?

MARCELO: Quem está precisando entender, aí?

LUIZ ANDRÉ: A mãe emocionada, com lágrimas nos olhos, e o pai “pergunta pra ela o que ela entendeu, agora... hahahaha”.

SANDRA: Mas isso... é... tem uns pais que...

MARIA PAULA: É, não dá também para... eu acho que a regularidade... um repertório de experiências...

LUIZ ANDRÉ: Agora, se ele assiste ao Corinthians e Palmeiras... ele entende.

MARCELO: Exatamente... qual é o sentido, qual é a história, a *storyline*?

(...)

SANDRA: Por exemplo, quando a gente diz: “Não ligue o celular, nem tire fotos, a gente vai deixar você tirar fotos depois, mas tenta assistir junto com eles, esse é um momento de você viver...”. A gente sempre precisa falar, de ser, viver, uma experiência poética juntos... mas quando começa a mexer no celular... a gente pede pra se retirar. Eu peço mesmo, eu não me sinto mal. Não dá. Não está entrando no jogo.

LUIZ ANDRÉ: São umas coisas assim que a gente também... Porque depois de um tempo a gente vai criando uma tranquilidade para dizer assim: “Olha, ela não quer assistir”.

SANDRA: É, também tem isso.

LUIZ ANDRÉ: Essa criança não quer assistir ao espetáculo. Ela quer ir embora. Se a criança quiser ir embora... Eu também quando vou ao teatro eu tenho muita vontade de ir embora, mas eu não vou. Eu queria poder ir embora.

SANDRA: Então, tira ela! Tem criança que chora desde o início e não quer, não quer.

LUIZ ANDRÉ: Mas também com o passar do tempo você vai vendo coisas que são bem legais, por exemplo, tinha um pai, lá... que... acompanha tudo o que a gente faz, com o bebezinho dele, o cara assiste a tudo. Aí um dia a criança chorou, chorou, chorou, e ele ainda resistiu pra sair, chegou uma hora que ele tirou ela. Aí ele disse, “Pois é, eu não entendo, tantas vezes que ela veio, mas hoje ela não queria.”

MARCELO: Ainda bem que ele teve essa sensibilidade.

LUIZ ANDRÉ: “Na verdade ela não quis nem vir!”. Mas porque tem muitos fatores que vão interferir nisso. Quer dizer, a criança, às vezes, ela não está se sentindo bem. Por exemplo, teve uma criança que chorava, chorava, chorava. Aí a mãe foi e pegou a criança e levou embora. Aí a criança foi e vomitou.

MARIA PAULA: Não estava bem, organicamente...

LUIZ ANDRÉ: Tem uma coisa que está... não é normal! Porque todas as crianças estão caladas, em silêncio profundo. Tem uma criança chorando, chorando, chorando. Tem alguma coisa acontecendo ali... diferente. Não é normal. A criança vomitou. A criança estava com uma febrezinha...

MARIA PAULA: Eu cheguei a falar no ano passado com... falei com vocês, né? Falei com vocês. Falei com o Carlos também. Vocês não iam estar em São Paulo... pra fazer a apresentação no Vera Cruz. Mas ele também não estava. Justamente na data em que eu precisava, ele tinha... estava em temporada em algum lugar, e aí não deu certo.

MARCELO: Mas alguém apresentou, não lembro?

MARIA PAULA: Então, de teatro de bebês... eu não consegui ninguém. O Henrique foi fazer o “Zoo-Ilógico”³⁰ e depois deu uma oficina, na sequência. Foi bem bacana, foi interessante.

LUIZ ANDRÉ: Ah, mas quando tiver alguma coisa, a gente vai, direto!

SANDRA: Nós vamos fazer o Festival em agosto.

MARIA PAULA: Em agosto?

LUIZ ANDRÉ: É, o Festival vai ser bonito.

MARIA PAULA: E vocês já sabem quem vem, como é que vai ser?

SANDRA: Ah, estamos assim... temos um grupo que a gente ainda não definiu ainda, estamos na dúvida se pela primeira vez a gente vai trazer uma atriz que faz com o filho, com um bebê, uma coisa que no início talvez a gente fosse contra fazer. Mas... o espetáculo é super bonito.

LUIZ ANDRÉ: São passos que tem que ser dados... tem que se complicar as coisas...

³⁰ “Zoo-Ilógico”, espetáculo de teatro de animação para crianças, da Cia. Truks, uma das mais populares e importantes do Brasil, cujo diretor é Henrique Sitchin.

SANDRA: E acho que pode ser um passo a ser dado, inclusive porque o espetáculo é muito revelador da relação que você estabelece com seu filho.

LUIZ ANDRÉ: No ano passado a gente trouxe um palhaço, de Brasília. E ele acompanhou oficinas, a oficina do Laurent, acompanhou a gente, viu o festival de Brasília, e esse cara é um palhaço. E ele resolveu então fazer palhaço para bebês. Mas palhaço não pode! Palhaço assusta. Aí ele foi ver se assusta. Ele virou pra uma creche e disse assim: “Será que eu posso vir aqui todo dia, na creche?” “Mas o que você quer? Você vai fazer o quê?” “Só sentar. Posso? Sou um artista.” Passou seis meses lá, assim. E aí ele foi construindo o espetáculo, e entendendo, como se relacionar, o que acontecia, diz que ele via coisas incríveis... e ele foi criando o espetáculo a partir dessas coisas, e foi criando um envolvimento com as crianças, coisas inacreditáveis, foram aparecendo coisas assim do arco da velha... crianças, que, por exemplo, chegou um dia uma criança de olhos fechados e deu a mão para ele, e levou ele para ver umas coisas que ela enterrava num lugar, essas coisas assim, sabe? E ela disse assim, e o pessoal da creche disse assim: “Quê? Mas não é possível! Ele não fez isso pra você!” Porque ele ficava lá sentado, calado, o tempo todo. Então, uma espécie de solidariedade com o outro...

MARCELO: Como um aluno especial...

LUIZ ANDRÉ: Incrível, incrível... E aí ele dizia de uma coisa... uma vez um bebê tentava alcançar uma maçaneta para abrir uma porta, não conseguia, não conseguia, e andava, pulava, e corria, fazia isso, ficava na ponta do pé, pegava uma caixa, empurrava uma caixa, tentava abrir a porta, não conseguia, não conseguia, chegou, fez um negócio lá, botou uma cadeira, subiu, e ele só olhando... ele dizia “não vou fazer nada, não vou fazer nada, só vou olhar, não vou fazer nada”. Chegou uma hora que a criança pegou, abriu a porta, puxou a porta, conseguiu abrir... aí soltou a porta, desceu daquele cubo, a porta fez assim “nhéééé” e *plac*. Fechou de novo. Aí ele disse: “Agora eu vou. Agora eu não posso...”. Foi lá, levantou, abriu a porta, aí a criança olhou pra ele (faz gesto de fechar a porta) e fechou a porta.

MARCELO: Só queria abrir a porta!

LUIZ ANDRÉ: Não se trata de sair... Aí ele fez um negócio assim... ele pegou e fez esse espetáculo para bebês, que é incrível. Ele de palhaço, fica lá, tem uma árvore, ele tenta alcançar uma fruta na árvore, não consegue, fica na ponta do pé, anda, corre, pula, aquelas coisas que a criança fazia. Bota o negócio ali no chão, aí ele pega uma criança, ele olha para um bebê e dá a mão para o bebê, põe o bebê ali do lado... ele olha para cima, olha para o bebê, aí o bebê faz assim, olha (o bebê estende a mão). Ele estende a mão. Ele olha para o bebê, o bebê pula. Ele pula também. Aí ele não consegue, pega o bebê e coloca o bebê aqui em cima

(da cabeça). Aí ele pega o bebê assim e enfia o bebê na cara e enfia e esfrega a bunda do bebê na cara dele... Mas ele tá louco, não pode fazer um negócio desse... mas ele é palhaço! Pode fazer tudo... aí ele deixa o bebê, e aí no final das contas ele acaba pegando (a fruta). Aí ele põe o bebê ali de novo e pega a fruta, come a fruta (nesse momento Luiz André imita o ator, que faz caretas como se a fruta colhida estivesse azeda)... vira para um bebê na plateia, com aquela fruta que ele tinha mordido...

MARCELO: E que era azeda...

LUIZ ANDRÉ: Oferece a fruta para o bebê da plateia... o bebê está no colo da mãe, a mãe faz assim, ó (imita expressão assustada da mãe) ... o bebê vai lá, come a fruta e gosta. Aí ele pega aquela fruta, passa para outro bebê... Não pode! Tá louco?? Aí sabe essas coisas assim, “óóóó!” Porque o cara sabe o que está fazendo. O cara passou seis meses olhando isso! O cara sabe se pode passar a fruta de um bebê para o outro. Sabe essas coisas assim? Quem não esteve numa creche, nunca poderia fazer isso. O cara precisa ter muito peito para fazer um troço desses. Tem o negócio da borboleta também. A borboleta voando e ele olha a borboletinha... a borboleta voando... e ele olha... a borboletinha passa por trás de um biombo... ele vai pra trás do biombo pra pegar a borboleta, a borboleta voando, voando... depois ele vai lá e pá! Pega a borboleta. Aí ele vai lá pra frente do público, todo contente... (Faz o gesto de abrir a mão e mostrar a borboleta esmagada). Aí os pais fazem:óóóó! Toda a criança faz isso! Criança não vai pegar formiga?

MARCELO: Queimar tatu-bola... criança faz muita coisa...

SANDRA: Mas é bonito o espetáculo. As pessoas choram.

LUIZ ANDRÉ: Aí é muito bonito, você vê umas coisas assim, que você fala, “não, isso não é possível...”.

SANDRA: Agora, a gente toma muito cuidado no Festival, de trazer espetáculos que... todo o clima do Festival é de preservar essa relação delicada com o bebê, sabe, não essa coisa de... que às vezes a mãe tem essa coisa de... “ele não gosta disso, sabe, e também ele não gosta disso...” como se o bebê não existisse. Se você diz isso na frente dele, ele vai tomar como verdade! Até a professora às vezes... “ai, eles não vão subir no palco!” Se você falar isso, eles não vão subir mesmo.

MARIA PAULA: Mas todo mundo faz isso. A relação do adulto com a criança é marcada por isso, isso é cultural, mas... *pode ser diferente*.

LUIZ ANDRÉ: Claro! Não, eu acho que é legal do trabalho da gente é isso, de ator de teatro é isso...

MARIA PAULA: De quebrar com essas certezas, de mostrar que tem outros caminhos, que pode ser diferente – por que não assim?

LUIZ ANDRÉ: É isso o que a gente tem que fazer na vida, o trabalho da gente é isso, qualquer teatro adulto, comédia de costumes... a brincadeira é essa, é você se surpreender, porque senão não dá!

MARIA PAULA: Pois é, gente, mas tá difícil, né?

SANDRA: A gente deu doze oficinas de teatro para bebês para as professoras de São Bernardo. E eu planejei uns exercícios...

LUIZ ANDRÉ: É impressionante, essa oficina de teatro para bebês, para professores na creche... teve oficinas para... 50, 60?

SANDRA: 40, 50 pessoas em cada creche, né? Foi super legal, porque eu dei um negócio assim... Como é que eu vou fazer para que elas saiam dessa coisa assim, um pouco banal, de achar que assim... essa relação que às vezes elas estabelecem um pouco de cima para baixo... um pouco, porque quando você provoca, você vê que elas têm uma relação super respeitosa com as crianças, sabe? E aí eu dei uns exercícios que elas se expuseram muito, muito, muito... elas falaram de coisas assim... fiz elas trazerem um objeto que trazia uma lembrança boa e um objeto que trazia uma lembrança ruim. E que elas só me narrassem a ruim. E esse foi o nosso material de improvisação para as cenas. Eu falei assim, “é desse cotidiano que a gente vai falar, desse cotidiano assim profundo, mesmo. O que você observa, o que você passou. Você não precisa ser formado em Filosofia para ser profundo... mas você precisa ter um olhar sensível” e naquilo que elas falavam, elas me trouxeram cada depoimento tão bonito!

MARIA PAULA: É... a questão com as professoras de creche, com as professoras de berçário... é que, assim, eu tenho uma hipótese. Não dá pra elas não terem desenvolvida uma sensibilidade...

LUIZ ANDRÉ: Pois é...

MARIA PAULA: ... porque elas trabalham com isso todos os dias. Não dá. Mas elas não sabem...

SANDRA: Não sabem. Aí quando você dá...

MARIA PAULA: ... que elas têm, essa sensibilidade.

SANDRA: ... elas se descobrem. E olha, era super bonito, porque eu fazia... esse... isso... Eu fazia: “Então, agora... vocês vão me sintetizar isso. E eu falava muito assim: “Não, vocês não vão ilustrar!”- porque eu sei que elas não têm a linguagem do teatro. “O relato eu já sei, eu já ouvi. Então, o que eu quero que vocês me mostrem? Algum gesto, simples, a essência do que havia de mais profundo nesse relato.” E aí elas vão e não faziam uma coisa óbvia. E ficam

super felizes com o resultado. Porque eu às vezes chegava na creche e eu sentia que havia uma relação muito de hierarquia, por exemplo, da diretora e as professoras, e a diretora também às vezes fazia. E naquilo que a diretora *também* fazia um depoimento, *também* tinha que se expor, ficavam todas no mesmo nível... olha, era tão bonito a transformação que gerava essa oficina no clima da creche inteira. E eu passei umas coisas assim, elas começavam assim, todas sentadas, agora a gente vai andar pelo espaço... vocês vão encontrar uma pessoa... vocês vão olhar, *olhar* nos olhos dela.. quando vocês acharem que vocês perceberam alguma coisa no olhar dela, vocês vão dar um abraço.

LUIZ ANDRÉ: Dar um abraço, é...

MARCELO: Olhar já é difícil... tentar reconhecer alguma coisa...

SANDRA: No início elas começaram a rir, e eu ouvia... Tensas... Mas elas não podiam fazer nada comigo, como eu era de fora, elas *tinham* que fazer! “Vocês agora vão olhar e agora não vão abraçar, mas vão dizer o que você está vendo no olhar da outra pessoa...” Aí todo mundo: “Ah, eu vou fazer qualquer coisa...” Meia hora depois... estavam falando *de si*, não falando abobrinha... aí, a oficina estava num outro clima. E aí, olha, teve oficina que a gente ficou, assim, até meia-noite. Onde, gente, em pouco tempo... onde a gente foi falando assim que, não falando que elas iam mudar tudo que elas faziam...

LUIZ ANDRÉ: Coisas incríveis, assim...

SANDRA: ... mas no sentido de que você podia falar de coisas profundas, sem... com coisas muito simples, com objetos...

LUIZ ANDRÉ: Nessas creches municipais é impressionante também, porque elas são... primeiro elas têm pessoas muito capacitadas, que fizeram concurso para estar lá, em São Bernardo. Depois, as creches também... as pessoas que fizeram esse concurso, elas escolheram fazer esse concurso. Elas se prepararam. Então, a menina trabalhava num supermercado... foi estudar Pedagogia... foi fazer um concurso... passou no concurso... então aquilo não é uma coisa qualquer. É uma conquista!

MARCELO: É uma conquista, que *valoriza*...

LUIZ ANDRÉ: Então, é surpreendente, porque às vezes a gente pensa assim “Não, professor de creche é como se fosse um professor... de ‘segunda linha’”... quer dizer assim, eu digo assim no lugar comum, né? Professor de “segunda linha”... nada disso! É uma escolha trabalhar em creche, é *uma escolha* daquelas professoras ali. Naquele caso, assim. Foi o que a gente viu. E o envolvimento, assim, dos diretores, o envolvimento dos diretores com os alunos, com a família dos alunos...

MARIA PAULA: É, eu acho que São Bernardo tem de fato uma situação diferenciada, assim...

SANDRA: Ah, eu achei interessante...

MARIA PAULA: Aqui em São Paulo é um pouco diferente...

MARCELO: Faz um tempo, né, eu acho... eu não me lembro... uma época... Vocês chegaram a fazer aquele “Cult-Circuito”³¹? Era São Bernardo, né? Tinha um pessoal legal na... eu não sei como é que andou, assim, mas... vocês foram através da Prefeitura?

SANDRA: Esse foi através da Secretaria de Educação, porque a Secretaria de Educação foi muito legal, que ela fez uma coisa que foi... Ela viu o Festival... e a Cultura falou assim “Vamos pedir apoio à Educação”. E a Educação falou assim, “Eu só dou apoio se for atividade de formação para os professores”. E aí... então a oficina que tinha no Festival foi dada para coordenadores de creche. E a oficina, também muito radical... e aí então a partir daí dessa oficina, as coordenadoras pediram pra Secretaria que queriam apresentações e oficinas, essa oficina, pra todas as professoras da rede municipal. E assim foi, então não foi feito assim... a gente apresentou o espetáculo em todas as creches... mas eu dava uma oficina preparatória justamente para não acontecer essa displicência às vezes na postura... de que elas realmente absorvessem o espetáculo e entendessem qual era a proposta. E realmente assim, impressionante, assim... a coordenadora da Secretaria da Educação foi, todos os funcionários da Secretaria da Educação fizeram a oficina... então havia uma relação muito séria... (...) Eu acho que em São Bernardo, esse projeto, ele foi bem-sucedido também porque elas se sentiram valorizadas.

MARIA PAULA: Ah, sem dúvida.

SANDRA: Elas se sentiram valorizadas, assim. E como elas são sérias. O empenho, a participação... Porque muitas disseram assim... “Eu vim no primeiro dia... e eu fiquei com ódio de você...”, quando elas faziam a avaliação. Achei tão bonito isso. “O que ela está querendo da gente? E então eu vim com muita raiva no segundo dia!”, elas me falaram assim. E agora quando terminava, elas terminavam super agradecendo a oficina, porque a gente fazia uma avaliação no fim. Mas é legal essa coisa de você saber que elas poderiam desistir, podiam não fazer, “não, não, não vou me expor, não vou!”.

MARIA PAULA: É, não é fácil, mesmo. É uma coisa que, por exemplo... quando eu fui para a Itália, em 2011, conhecer as creches da região da Toscana, onde são muito boas... Tem uma

³¹ “Cult-Circuito”, projeto cultural do ABC Paulista que promove, entre outras ações, a circulação de espetáculos em teatros, escolas e outros espaços.

formação específica para quem trabalha com os pequenos, não é a mesma formação para quem trabalha com toda a Educação Infantil.

SANDRA: Falta, né?

APÊNDICE B - Transcrição da primeira e da segunda das três noites em que foi ministrada a oficina “Brincando com o Invisível” pelo diretor espanhol Carlos Laredo, oferecida pelo Grupo Sobrevento, em agosto de 2015, no Espaço Sobrevento, no Brás, em São Paulo.

Primeira noite – Sexta feira, 7/8/15

Carlos Laredo – Não ter expectativa ou análise do passado nos coloca necessariamente no trabalho educativo, familiar, artístico, em outro espaço e em outro tempo... Aqui e agora – não é o mesmo que estar aqui e agora. Aqui é diferente. Isso coloca uma coisa que para mim é muito... eu tenho uma *raiva* (ênfatizando) muito grande porque 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 / meio que está qualificado nisto, nisto, nisto (faz gestos mostrando diferentes lugares)... nestas habilidades. Nestas capacidades. E por que sinto muita raiva? Porque o aqui e o agora de mim como adulto não é o aqui e o agora (vai apontando para diferentes pessoas) de você... de você... de você também não. Você está em outro aqui e agora. Se tomo como referência o *meu* aqui e agora, você é deste tamanho. É assim, bem pequenininho. E nós nos colocamos num aqui e agora estático, muitas vezes para qualificar, pensar, para gestar, fazer junto com o mundo da primeira infância coisas que têm que ver com um mundo que é adultorreferencial, e em que a criança é colocada como impotente, como defeito, com relação a uma comparação do mundo da infância com o mundo adulto. E eu falo a primeira coisa: mas se os paradigmas espaço-temporais são diferentes, como vamos conseguir comparar, por exemplo, etapas do mundo adulto com o mundo bebê? Nem por uma coisa nem por outra. Qual seria a primeira coisa que eu afirmaria com certa... firmeza... seria... eu não sei que porra é um bebê. Não faço a menor ideia. Sobretudo porque cada ser humano que eu conheci no seu desenvolvimento era um mundo... diverso, diferente, único, maravilhoso, mas incomparável. Eu nunca consegui ver nem sequer em dois gêmeos univitelinos dois seres humanos iguais. Não são dois seres humanos iguais. Um é um aqui e agora diferente, e outro, outro aqui e outro agora. E isso faz uma grande diferença. E no mundo da arte, para... para... que nós... como nós trabalhávamos e pesquisávamos sobretudo na creche era através de observar o que acontecia numa creche. Para mim o que acontece numa creche é tão rico e tão mais importante do que numa universidade, muito mais importante do que o que acontece no congresso nacional. Muito mais importante, porque acontecem dramas como – vou tentar me explicar... Uma das

primeiras coisas que vocês falaram foi essa coisa das células. Quem falou? (Pedindo à pessoa que havia falado): Você repete? Nas células, tem uma parte da célula que se chama mitocôndria... e fiquei chocado porque não é um nome por acaso. Na mitocôndria, *condria* quer dizer *semente* e *mito* quer dizer *fio*. Fio, digamos, da linha genética e do instante presente, na mesma palavra. É como se juntássemos o tempo com uma visão de eternidade e o tempo com uma visão de instante. Uma das mitologias (e retomo mitologias porque na mitocôndria há também a palavra mito)... na mitologia grega, por exemplo, chegou para nós muito a palavra cronológico, cronográfico. Cronos... o tempo como associado a cronos. Não chegou tanto uma figura que era Kairós, que era o instante presente, o instante efêmero. Kairós era representado com uma crina? Um rabo de cavalo? Como um instante que passa... se você não pega ele passou. E Aión, que era o tempo eterno... já é outra visão. Há pelo menos três visões do tempo. Pode-se falar de muitas formas diferentes, porque são palavras gregas... a palavra Aión é a mesma palavra que se usa para, por exemplo, é a mesma raiz etimológica que evolução. E é engraçado porque pensamos que evolução é uma palavra de transformação, quando Aión era o tempo eterno... a totalidade do tempo e do espaço... como se o tempo e o espaço fossem um grande albergue em que depois... o que chamamos tempo na realidade é uma coisa que se desenvolve (*desplaza*) no espaço. Nós chamamos tempo, por exemplo... o que chamamos tempo, como cultura ocidental, é as voltas que dá a Terra em torno do Sol a uma determinada velocidade, a um determinado ritmo. A isso chamamos tempo, é uma translação de um objeto em relação a outro. Sol a 100 mil quilômetros de distância ou mais, o tempo e o espaço seria outro, em relação a essa translação, rotação etc. Mas voltando para essa coisa do tempo com relação ao bebê... queria perguntar para vocês, porque a sensação que eu tenho quando relacionamos com bebês parece que a fragilidade tem a ver com uma carência, e que essa carência vai ser preenchida porque o tempo passa. Você lê a maioria dos manuais e eles dizem “o tempo passa e isso explica por causa do tempo que passa que a criança vai fazer isso, isso e isso” e para mim se elimina, por isso sinto raiva, a capacidade de aventura de um ser humano, como ser único que se relaciona, como vocês falaram, de uma forma social com o resto dos seres e que portanto pode transformar a sua genética, as suas memórias mitocondriais, e que pode transformar as possibilidades de encontro com outros, e essas possibilidades de encontro, para mim seriam reduzidas (quando acreditamos que uma criança é assim, assim e assim e pode fazer isso, isso isso... e entende isso, isso, isso... e não entende isso, isso, isso... e agora não é o momento porque ainda não está nessa etapa... porque não é capaz de...) e aí... ligaria com... se você coloca, por exemplo, todo o trabalho de Emmi Pikler, de movimento em liberdade, de deixar que a criança se desenvolva sem uma pressão

familiar, que fala que você não pode deixar a criança que pegue terra, ou que mordam o outro, ou que não... claro que essa aventura vai ficando restrita, e censurada. Então minha pergunta vai por aí – como trabalhar, como poderíamos trabalhar cada um de vocês sem a censura do outro? Eu já tenho (inaudível) de tantas pessoas que ouviram falar que “não entendem nada”... o bebê não entende nada.

Há duzentos anos a Medicina já falava “não sentem nada”. Posso torturar uma criança porque não sente nada. Posso fazer operações sem anestesia. Locke. Não estou inventando nada. É a História. E ainda temos uma visão... inclusive... se nós pegarmos, por exemplo, o que lançaram, a visão das neurociências, por exemplo; “ah, botamos uns detetorzinhas no cérebro e vimos que a criança... Ah! (surpresa)”. Tudo o que foi analisado até agora era errado. A velocidade de pensamento é muito maior que a do adulto, a velocidade das sinapses é muito maior, a capacidade de criar não só conexões, mas novas áreas neuronais é incrível, a velocidade de aprender uma linguagem é incrível... o exemplo sou eu, eu não falo português porque não me falaram português, porque não estava num contexto, numa atmosfera que se falava português com 8, 9, 10 meses de idade. E nesse sentido vou colocar um exemplo claro para saber que... que acontece, não, hoje? Hoje o tempo que uma criança desenvolve uma relação binária através só de dois sentidos com outros pra mim é terrorífico. Porque, porque... um dos experimentos foi feito por uma neurolinguista que pegou um grupo de crianças de 8, 9, 10 meses de idade e foi uma vez por mês uma professora chinesa para falar com essas crianças que escutavam a língua inglesa norte-americana... como língua materna e familiar. E uma vez por semana, durante poucas semanas, foram observando o que acontecia no cérebro dessas crianças e foram observando que essas crianças, em pouco tempo, as áreas cerebrais que se ativavam em relação aos chineses eram as mesmas que os próprios chineses... Conclusão, as crianças que escutavam só uma vez por semana os chineses ativavam as áreas dos sons particulares da língua chinesa, que não é a mesma que a língua japonesa, a mesma que a língua portuguesa, as particularidades fonéticas, sônicas, as particularidades melódicas, as particularidades de acentuações, as particularidades fonéticas no sentido se tem letras que são mais nasais, ou mais, por exemplo, um som que é um som “gue” não é por acaso que é um som que está na boca da garganta, da palavra garganta, que tem dois “gue” e essas observações que foram feitas com essas crianças chinesas, era uma mulher que chegava ao vivo e falava com essas crianças durante uma hora. E de pronto fizeram esse mesmo experimento, botando a mesma professora, fazendo as mesmas coisas com uma televisão. E que acontecia com aqueles 64 eletrodos colocados no cérebro daquelas crianças? E essas observações, o que vocês acham que aconteceu? Quando acontecia ao vivo e quando

acontecendo pela televisão? Em termos de aprendizagem? O que acontecia? O que vocês acham que poderia acontecer no cérebro? Não houve nenhuma aprendizagem. Aprendizagem nenhuma. Zero. As áreas ativadas no cérebro quando as pessoas estão escutando os chineses... aprendizagem zero. E aí acharam que tinha uma coisa em comum no mundo da educação com o mundo das artes cênicas ao vivo... quando nós nos encontramos num aqui agora com outra pessoa... uma certa reação corporal me faz interagir ou atuar de uma certa forma com a pessoa que me está olhando de uma certa forma... e acontece que nessa atuação eu me estou botando em relação, e para mim vamos à chave mais importante em relação ao mundo das crianças, mais do que da análise neurocientífica, o que vem daqueles que se preocuparam em saber o que acontece na relação. Não o que acontece com o bebê, não o que acontece com o adulto, como foco da observação científica, mas que acontece na relação. E isso para mim é um dos grandes mistérios do ser humano, ou seja, o ser humano é um ser social, o ser humano é um ser que precisa dos outros. Por que precisamos disso para viver? Porque precisamos que o outro me olhe para eu existir, que o outro me observe para eu existir. Outro exemplo, que é claro, porque se nós colocamos, por exemplo, o máximo castigo que se pode dar a um ser humano, ninguém fala das torturas que se fazia na Idade Média. Se fala sobretudo das celas de isolamento. O ser humano, o pior que se pode fazer, é isolar, que não se relacione com outro. (Muda o tom). Mudemos um pouco a oficina. Eu deixo de falar e fazemos outra coisa. Vamos fazer outra coisa.

(A gravação é interrompida aqui. Quando é retomada, Laredo passou a falar sobre conceitos comuns aplicados às crianças, como o de hiperatividade).

CL – “Ah, você está hiperativo... você é hiperativo”... é como definimos a conduta da criança em relação ao comportamento que está... que a criança corre, se agita ou... por exemplo, tem muita hiperatividade, que é decorrente de uma criança que está fugindo de uma depressão. Houve uma situação depressiva durante a primeira infância... durante a primeiríssima infância... esse bebê, o jeito de que essa criança se proteja dessa possibilidade de uma depressão... é fugindo! Aí chega a Medicina e fala, eu vou te drogar pra você não fugir mais. Eu não vou fugir da mesma coisa. É como não entender que o estado da criança pode vir de um lugar que não é necessariamente hiperativo, que pode ser uma depressão que a criança está tentando de todo jeito evitar. Quando falo é de uma depressão química, não de uma depressão de estar triste, de estar vulgarmente falando do termo depressão. Depressão química. Não pode dormir, não pode comer, estar ausente do tempo, estar ausente da relação com o outro... é uma das doenças mais terríveis. E claro que tem crianças que ficam deprimidas quando estão abandonadas, isoladas. Que depois têm comportamentos que... esse

é um exemplo. Um estado pode ser o que aflora de uma multiplicidade sistêmica; caminhos, que não é fácil falar que “é assim”. Por exemplo, quando a gente fala de transtornos do autismo... o autismo, como ele decorre de tantos lugares diferentes... se fala de “transtorno” porque não tem dois iguais. Não tem dois transtornos de autismo iguais, cada um representa um mundo e não tem medicina para isso. Então, você me colocar numa situação que para mim é complexa porque se eu falo em trabalho de colegas que falam que fazem, que chama teatro para bebês, que fazem teatro para bebês, e... eu não concordo com que isso é teatro para bebês, vira um conflito de pontos de vista, não sei se isso é interessante (pausa). Por que eu sei que... (longa pausa) se eu falo que não sei o que é um bebê, como eu vou saber se é teatro para bebês? Se você me coloca na situação de falar, hmmm, teatro para bebês é uma mistura de teatro infantil com contação... Terrível, terrível... porque necessariamente se uma série de grupos se aventuram em descobrir e pesquisar e criar sem ter nenhuma carga, quando chegam e falam “ah! Eu já sei qual é a fórmula! Eu já sei qual é a receita!”. Sabe qual é a receita de quê? Fico triste. Para mim, que é colocar, e vocês falaram, uma criança quando nasce, colocar desafios... o que eu desejo na educação? Um desafio o que é?, é uma possibilidade de te colocar em um lugar que você vai estar em movimento, que nunca você vai alcançar... se eu de base já sei qual é a receita para confrontar toda... todo o ignorante que eu sou... se eu me coloco pensando que o pouco que sabe o ser humano hoje, ainda, como sendo a totalidade, seríamos estúpidos. E na arte para bebês se eu soubesse a receita, é assim, assim, assim...

Participante (atriz do Grupo *Sobrevento*) — Uma vez eu vi a Clarice ensaiando e eu vi que era uma coisa bem suave... era uma coisa bem suaaaave, assim... eu vou mais pra esse lado, da suavidade, quando eu lido com bebês... e eu sempre espero ouvir dele pra que possa ter uma ação física.

Laredo — Uma criança que chora às 4 da manhã é suave?

Participante — Não...

Laredo — Uma criança que chora às 4 da manhã, só me pergunto como é capaz de tão pequenininha fazer tanto barulho. É a única coisa que não entendo bem. O tamanho é assim... não consigo... para mim, você botar o melhor ator dramático e falar para ele, “expressa uma tragédia”. Deixar uma criança com fome. Digamos, o público o que vai olhar? Ninguém vai olhar o ator dramático como... como... a expressividade dramática de uma criança... porque...

é muito difícil se colocar em que... porque... nós estamos pesquisando sobre um mundo que é infinito... e só estamos começando. Ainda não tocamos quase nada. Infinito no sentido de capacidade que estamos descobrindo. Porque uma criança aprende uma linguagem em tão pouco tempo, com tanta habilidade... sem ter aulas de gramática. Porque uma criança nasce com uma capacidade de gerar uma gramática de cada língua da humanidade por pouco que seja falada... se... Se você me pergunta como... quais são as características do teatro para bebês, eu não sei. O que eu sei é que durante 15 anos eu tentei romper as características, quebrar as características. Descobrir novas características. Se você assistir, vir, por exemplo, *A Geometria dos Sonhos*, que é o espetáculo que estará amanhã em São Bernardo do Campo... você vai ver que não tem momentos fáceis... tem, aliás, um momento muito dramático, que as pessoas que primeiro viram esse momento dramático acharam que todas as crianças iam chorar. É um espetáculo que já fez, não sei quantas, cento e cinquenta apresentações, e é um momento em que as crianças nunca choram, mas reconhecem... não vou falar a cena, porque senão tira o interesse. Mas... o que estou tentando dizer é que não sabemos que ... digamos... a ciência está começando a descobrir poucas coisas, tudo o que você pode achar agora na literatura que possibilita... o bebê... você vê coisas muito mais surpreendentes (inaudível). Porque... eu sou cientista. E quero comprovar quais são as atitudes lógico-matemáticas de uma criança. E coloco provas lógico-matemáticas. O que estou fazendo? Comparar as crianças nas habilidades que *eu* tenho. Mas se eu me aventuro num caminho desconhecido, a criança me descobre coisas que eu não conheço *de mim*, e me responde outras capacidades *em mim* que eu não sabia que eu tinha. Então, não poderíamos falar de um universo artístico definido, é assim, assim, assim, assim, assim, tem essas características, tem fabulação... Eu poderia falar isso, mas estaria me enganando. Por exemplo, a maioria dos espetáculos para a primeira infância têm 30 minutos de duração – têm 30 minutos de duração porque não somos capazes de fazer mais. Porque a intensidade que requer... a relação com esse ser humano que está vivo e ativo e proativo... (em um intérprete) uma energia descomunal. Ele requer que você se entregue em corpo e alma... “ah não, é fácil, estar numa creche com 10 crianças... Ah, não sei por que, acabo esgotado”. O que quero dizer é que... é que... (pausa) somos espectadores, não? Os bebês não são espectadores. Os bebês não são espectadores (repete). O que é um espectador? Espectador é aquele que vê espectros. O que são espectros? Fantasmas. É aquele que está ainda na caverna de Platão. Ainda que acha que o que vemos são sombras projetadas no fundo da caverna por uma luz que não somos capazes de ver porque estamos (inaudível). Não somos capazes de ver a fonte, não somos capazes de ver o que está atrás. E para mim, o bebê que não está nessa situação, que vê... vamos dizer... um neto que olha para

você, recém-nascido, o que você sente, por exemplo, quando esse ser humano olha para você? Ou o filho, não tem problema, não sei. Quando um recém-nascido... o que você sentia? Você lembra, assim? De ter olhado um ser humano recém-nascido, como eles olham, o que você sente? Não sei como eles olham, mas o que você sente?

Participante — Não sei... Todos os dias eu me deparo com essa situação. E eu juro que tem vezes que eu me sinto completamente nua... assim tentando... não dá pra definir. É muito estranho. Às vezes eu estou com o bebezinho olhando pra mim e a gente está se olhando só, é uma coisa muito estranha... estranha no sentido assim, de... não dá pra ficar pensando nada, eu pelo menos não consigo pensar nada.

Laredo — O que você *sente*?

Participante — O que eu sinto...? Um estar ali de verdade, uma coisa concreta, eu estar ali. Eu estou aqui, não... não tem... estou pensando nisso agora, mas quando eu estou lá, é uma coisa assim, primeiro você fica olhando, você está ali...

Laredo — Pensando no que você sente...

Participante — Sinto alguma dificuldade... Isso é muito bom, parar e ficar olhando para o recém-nascido, porque... é o apego ao... (inaudível)... essa relação... parece que não vai dar em nada, nunca. Nada... quando passa vai gerar o efeito (ininteligível).

Laredo — Me deixa formular então a pergunta de outra forma. Não o que você sente quando você olha o bebê. O que você sente quando você é olhado por um bebê. É um pouco diferente.

Participante — É, eu fico me perguntando se ele pensa, o que ele tá pensando, e eu não consigo levar a cabo aquilo que... eu particularmente sou muito apegada à linguagem verbal como forma de comunicação... e... enfim, eu sou da Pedagogia, e é uma luta diária essa tentativa de romper com a pedagogização da vida: essa atitude vai me dar esse resultado.

Laredo — No fundo, no fundo, a linguagem verbal o que é?

Participante — A linguagem falada, mesmo. Falar. Falar e responder...

Laredo — Que é um som?

Participante — É que parece que a gente perdeu um pouco a sensibilidade do corpo, assim...

Laredo — Porque é uma área que me intrigou muitíssimo e eu tentei pesquisar na... nas palavras e no som que nós utilizamos para nos comunicar verbalmente... e eu descobri que a maioria, para não falar a totalidade das vogais e das consoantes que utilizamos, antes de ser... não podemos desligar a linguagem verbal da linguagem escrita... não podemos desligar o fonograma do pictograma. Como não podemos desligar o fonograma do pictograma, quando se percebe, por exemplo, que a letra “M” está na maioria das palavras, na maioria dos idiomas, para falar MAMA, isso tem a ver com uma ação bilabial, que tem que ver com uma sonoridade, que se você vê pinturas do ser humano há 30 mil anos atrás... você vai ver mulheres (parindo) com um pictograma que tem um “M”... representações pictográficas da mulher parindo com um “M” com as pernas. Isto, um “M”. Então, para mim... o que eu não consigo é desligar a linguagem de uma intenção sonora. Antes da linguagem há a necessidade de me comunicar, e eu comunico com som, inclusive antes da articulação, antes de que a criança... desse momento determinado que a criança já não pode mamar e respirar ao mesmo tempo, e isso faz durante um período prolongado, mas um período que curiosamente acontece ao mesmo tempo, que a criança... nascem os dentes... normalmente acontece simultaneamente... nascem os dentes... se a criança começa a engatinhar, começa a comer alimentos da terra, começa a não poder respirar e mamar ao mesmo tempo... e começa a falar. Começa a se separar da mãe. É uma coisa curiosa... por quê? Por que curiosa? Por que nós pensamos que como a criança humana, de todas as espécies de animais... é a mais dependente, é a mais frágil, e portanto é a mais dependente. Se você pegar um cavalo... o cavalo demora uma hora e já sai correndo. O ser humano demora meses... para sair correndo. Muitos meses, às vezes anos. Então você fala: ah! Então o ser humano é um... mas também tem um paradoxo, que as espécies que são capazes de fazer mais coisas com menos elementos são as espécies que têm uma dependência mais prolongada, por exemplo, o macaco ... eles têm uma dependência maior, e são mais capazes... não é como a galinha que sabe fazer uma coisa. Uma coisa, não sabe fazer mais. Ken Robinson fez um experimento. Pegou um clipe e deu para a criança durante 12 anos. E observou o que as crianças faziam com esse clipe. E filmou. E fez um experimento científico. (...) E que crianças recém-nascidas ele achava que eram criativas porque faziam entre duzentos e trezentos jogos diferentes... e essas mesmas crianças com 12

anos pegavam o clipe e só eram capazes de utilizar o clipe para prender papel. E por isso quando falamos em linguagem, vocês fecham os olhos e... cadê? Se nós fôssemos capazes de fazer uma máquina para ver... as caras de vocês pensando... fazemos uma aposta (inaudível).

Excerto 3

(...)

O conto de Chapeuzinho Vermelho... se não pegar o caminho direto da casa da mãe para a casa da avó, ela vai por um caminho... um caminho errado. Quando um ser humano cria um caminho novo entre dois pontos que já foram balizados, marcados, já foi feito o *sendero*, não é? (...) Colocaria uma pergunta essencial no âmbito da Pedagogia da Arte, que é – nós colocamos dois labirintos, dois caminhos que levam a um tesouro, também é um (inaudível) também uma aventura. E nesses dois labirintos, cada um deles tem uma geometria baseada no número 4...

Figura 72 - Labirinto de Mogor – Galícia

Fonte: Blog Celitberia.Net

Figura 73 – Labirinto Catedral de Chartres

Fonte: Blog Meditar no Labirinto

Provavelmente tem infinitas formas de percorrer, com uma criança na mão, esse caminho. E no âmbito educativo, conhecido hoje como norma – isso não quer dizer que todo mundo esteja dentro da norma - mas o que acontece? Eu sou o adulto, eu já sei por onde tem que ser percorrido e eu explico. Então, você vai pegar duas vezes à direita, depois você vai passar pelo lago (cuidado para não mergulhar e se afogar), pá pá pá, eu explico tudo e... sou

pedagogo, me importa uma didática para que essa criança chegue ao lugar que eu quero, no tempo que eu quero, dentro do programa que eu quero, dentro da forma que eu quero, e dentro da... dos padrões e das etapas e das balizas e das estatísticas de comparação entre essa criança para chegar a este ponto, no dia tal tal tal do seu desenvolvimento, em relação a uma cronologia. Não só em relação a uma cronologia, mas em relação a uma cronografia. E coloco essa criança, e aos poucos no meu adestramento..., na minha capacidade de ir pelo caminho destro.., eu consigo que chegue ao tesouro. E às vezes, por que não, tem algum monstro que implica com a minha criança, um monstro... outro labirinto seria cruel. Vai, vai, vai, vai vai vai... e a criança... cai, se machuca, fica sujo, ferido... fica agoniado, por vezes com medo, muitas vezes com preguiça, vai sofrendo todas as coisas que acontecem num labirinto... cheio de caminhos em que você não sabe se deve ir para cá ou para cá ou para lá. Fica desorientado, não? E aí a pergunta é: o que aconteceria com uma criança e com a outra criança quando elas chegassem, na hipótese de que as duas chegassem ao final, o que aconteceria?

Participante — Ela daria mais valor no caso?

Laredo — Não sei, o que aconteceria? Como vocês acham que seria a resposta, de estado anímico, de uma forma de chegar ao mesmo lugar?

Participante — Na verdade, ela vivenciou, e a outra não, ela não testou, ela...

Laredo — Cuidado que educar quer dizer conduzir, hein!

Participante — Então, mas... pelo que eu entendi, essa teve um aprendizado bem melhor do que a outra...

Laredo — Mas cada criança não é uma criança?

Participante — Sim.

Laredo — Depende.

Participante — Pra você não tem um terceiro?

Laredo — Tem infinitas possibilidades de labirinto e infinitas possibilidades de entrar dentro do labirinto. Eu estava formulando um labirinto que não é assim completamente, mas grande parte do sistema educativo e do sistema educativo avaliado por programas como o PISA, por exemplo... são labirintos marcados com objetivos concretos, com metas concretas, e a forma de transmitir essas metas, esses objetivos, estaria mais, do meu ponto de vista, para esse labirinto do que para esse labirinto.

Participante — Se você pensa nos ritos de passagem, nos mitos dos povos, vendo os ritos de passagem, né?

Laredo — Não sei.

Participante — As crianças... Sim, mas tem uma idade para que elas entrem nesse labirinto. Teve uma anterioridade... mas tem um momento que *joga*. Mas tem... não tem? Essa passagem da infância para a idade adulta.

Laredo — Sim, mas no caso dos povos tem uma ritualização...

Participante — Sim...

Laredo — ... e portanto há um espaço dentro da ritualização, por pequeno que seja, um espaço de aventura. Aqui eles colocam mais no espírito da aventura do que um espírito de adquirir um resultado, de chegar a um resultado, com parâmetros que se utiliza muito hoje... eficiência, velocidade, objetividade, concretude... o que ele aprendeu concretamente? Aí colocamos “este labirinto é um labirinto do...”. Todas as crianças do mundo precisam aprender a viver, é uma coisa muito importante para seu futuro... o que é? Eu não tenho uma resposta, eu não sei. Para mim, é um questionamento, porque o impulso de cuidado é levar a criança, o impulso amoroso te leva, o impulso de querer que o outro seja... não fique perdido, não fique abandonado, não fique... mas por outro lado também você pode pensar que este é um caminho realmente perigoso.

Participante — E a madrasta joga... E aí é o bom papel da madrasta...

Participante — Mas o papel da madrasta foi criado por uma sociedade católica, religiosa, que fala do pecado...

Participante — Ou não! Ou é a madrasta essa figura que precisa, para jogar...

Laredo — O que foi colocado... concordo com você que o que foi colocado... o mito da madrasta, é muito conhecido no conto da Branca de Neve.

Participante — Quase todo conto. Mas a Branca de Neve é o que mais...

Participante — Mas se não fosse a madrasta ela não chegava lá...

Segunda noite - 10/08/15

Excerto 1 –

(...)

Laredo — Sim, mas por isso... por isso... por isso as etapas de desenvolvimento não podem ser aplicadas de uma forma rígida... porque caminhar tem uma vivência e sobretudo uma latência, porque você antes de caminhar você vai fazer muitas coisas que encaminham você a caminhar. Que se faz a uma velocidade ou outra, é como a leitura. Eu não ensinei meu filho a ler. Mas eu contava todos os dias histórias. Contava. Narrava. Teatralizava, de noite, antes de dormir. E tem todo um percurso latente pela linguagem oral. E um trabalho feito; que não é um trabalho de estimulação, é um trabalho de... Por exemplo. Etapas de desenvolvimento

crítico é cada dia, cada noite quando a criança vai dormir. É crítico, é crítico, é uma passagem crítica. Quantas crianças vocês têm visto que antes de dormir choram? Por quê? Porque dormir é... dormir é morrer. Cada dia. Cada dia nasce o dia e morre o dia. Cada dia eu ritualizo a morte. A ausência do outro. “Ah, essa criança tem medo do escuro” – no teatro. Ela tem medo do escuro. E não associamos que no escuro se produz uma separação. Deixo a criança, apago a luz e vou embora. É uma separação. É um ato diabólico, necessário. Claro que é necessário. Apagar a luz e ir embora. Porque senão eu durmo todos os dias, todo o ano, com a criança; não vou estabelecendo uma autonomia da criança. E aí eu não entro em... cada pai ou cada mãe decide se vai querer dormir junto com a criança... porque sim, porque acha que é necessário, ou porque não. Mas também, de fato, é uma separação. Porque a criança faz assim (pisca). No momento em que eu faço assim (pisca) eu estou me separando do outro. E criança que não faz assim, que não pisca... que não... que não... digamos, controla a presença do outro... que não... que não consegue... imaginem, nós como adultos temos a mesma coisa, imaginem a tua mãe os 365 dias, de dia e de noite... do teu lado! (Risos). Não, me deixa um pouco também, não? E por isso colocar esses dois extremos. Mas que outras coisas apareceram assim no...

Eu — Eu tenho uma questão, mas é uma questão mais ligada ao teatro. Eu conversei um pouquinho com você no final do nosso encontro de sexta-feira e fiquei pensando um pouco em todas essas coisas que a gente tem conversado aqui, que são mais da ordem do desenvolvimento da criança e de como elas são diferentes, né? Cada bebê é um mundo... e eu queria ouvir um pouco, Carlos, como é que isso se inscreve no teatro que você faz, entendeu? Onde que todas essas... o que é imprescindível no seu teatro e também por que fazer teatro pra bebês, pra crianças tão pequenas? A gente sabe de tudo isso, mas eu acho que o bebê, ele está no mundo, ele é um ser em situação, está no aqui agora... você falou uma coisa que eu achei muito bonita na sexta-feira, que é que o bebê não é espectador, não como a gente, né? A gente é espectador porque sabe que quando está no teatro está assistindo teatro, o bebê está em situação, né?

Uma participante — Ele foi levado, né, ele não escolheu ir...

Eu — É, mas isso não só o bebê, né, as crianças mais velhas também, quando você pensa numa plateia de teatro infantil. A não ser quando você faz na creche ou na escola, que a

maioria da plateia é de crianças, e ainda assim eles estão lá porque a gente está escolhendo isso pra eles, você tem toda a razão.

Participante — Eu penso que deve ser um espectador especial, né? Essa faixa etária de bebê que você escolheu... porque eles, diferente do que a gente pensa, que eles não estão entendendo nada, eles são mais, eu acho que exigentes, eu acho...

Eu — É, eles são... *bebês*, né?

Participante — De passar alguma informação, porque eles são muitas cabeças... ao mesmo tempo...

Eu — Então, mas eu queria saber...

Laredo — Depois conectamos com essa coisa do espectador, porque... primeiro temos que saber o que é um espectador, antes de...

Eu — É, você falou um pouco do espectro, mas eu tô pensando de uma outra forma, eu queria tirar um pouco o foco da criança e falar um pouco do artista. Por que fazer teatro para bebês? A gente tem conhecimento de que é uma coisa que adquiriu um nome e chegou pra gente faz pouco tempo... muita gente fala, “é uma forma nova de fazer teatro...” Mas, enfim, por quê? O que, de tudo isso que a gente está falando, se inscreve e determina, o que é imprescindível nesse teatro, considerando tudo isso que a gente está falando?

Laredo — Muito boa pergunta e muito difícil de responder com sínteses e com aprimoramento... Porque... Eu poderia falar, dizer, até comparando... você faz durante seis anos, quinze anos, não sei... você faz duas apresentações, três apresentações duas vezes por semana durante muito tempo. Você vai vendo pais, mais pais, e toneladas de famílias e toneladas de bebês confrontados a uma obra artística, não? Eu não sou científico, mas acumulo mais dados científicos que a maioria de qualquer toma de dados, de qualquer pesquisa.

Eu — Por conta desse contato que você ...

Laredo — Porque tem oitenta... quarenta adultos e quarenta crianças duas vezes por dia. E você não consegue, assim, essa quantidade de gente num laboratório sem saber que estão participando de uma experiência observável. E durante quinze anos eu fiquei aterrorizado por observar que se comparávamos, de forma geral, a energia do bebê e a energia do adulto, e ainda falam que... este ser... como se fala na Psicologia... este ser depois de ser desenvolvido não desenvolve. “Não, não te desenvolvas, por favor!” (risos. Inaudível.) A sociedade está doente. De forma geral. A sociedade está com uns problemas de sensibilidade, está com uns problemas de atenção, com problemas de se emocionar, com problemas de ser curioso, de ser aberto, com problemas de se aventurar, com problemas de vida importantes. Então poderíamos explicar que fazemos teatro para bebês para curar, através dos bebês, aqueles adultos que estão doentes.

Eu — Hm hm.

Laredo — Tá? Poderíamos explicar isso como uma necessidade. Como uma necessidade que nos levou a fazer teatro para bebês, a fazer teatro de bebês com adultos, a de acessar os adultos que atrapalhavam os bebês a um momento que consideramos, depois de anos... então vamos falar de um teatro que não é, como artista, não é para o bebê e nem é para o adulto, é para a relação que está no meio. Então vamos fazer um espetáculo que fala para o adulto que está acompanhando o bebê na relação deles, que a nossa relação também como adultos, juntos, com os bebês. Então fizemos espetáculos que consideravam o acompanhante adulto como público, não como um espectador legítimo, mas como público. E como algo que chega a uma relação triádica. O espetáculo acontece... se você é a intérprete (aponta para uma pessoa)... ela é o bebê (aponta para outra)... acontece neste triângulo. E neste triângulo em que se eu me dedico a falar só ao bebê e não me dedico a falar à relação, não consigo emocionar esse adulto. E cada vez mais, eu, como artista precisava tocar essa sensibilidade “a coração”. Se imaginamos um tanque militar do lado de um símbolo de delicadeza, uma pluma, por exemplo. É só o que percebíamos: tanques com plumas. Ou tanques com flor. E muitas vezes ficávamos no meio, arriscando a vida de ser massacrados, digamos, por um tanque que vai massacrar as flores.

Eu — Hm hm.

Laredo — Então... é... em que sentido, se eu falei um pouco dessa etimologia, espectro, espelho, espectador... expectante... é... expectativa... e isso denota... Nietzsche na *Origem da Tragédia* fala de um momento determinado em que a sociedade grega passa de ser coro a ser espectadora, cria uma relação, no teatro, em que aquele que está participando como coro – coro quer dizer coração – não está para salvar o herói trágico, está para julgá-lo. Três formas de julgamento do espectador. Poderíamos, por exemplo, pegar a forma romana. É justo ou injusto o que está fazendo? A forma grega. É verdadeiro ou é falso, o que está fazendo? A forma cristã seria: é bom ou é ruim o que está fazendo? Eu sou um espectador que julga o que outro está fazendo; não sou um espectador. E, portanto, deveríamos eliminar a palavra espectador, que Nietzsche fala... quando Eurípedes chega com o espectador, na época de Eurípedes... Sófocles e a filosofia socrática, e para mim sobretudo a filosofia platônica, chega e coloca um espectador que julga mais que na sociedade, e isso acaba com a civilização grega, que não se coloca em que o que está acontecendo a você está acontecendo a mim. E portanto, eu tenho que acompanhar o herói trágico. Eu tenho que ser o coro para alentar quando o herói trágico está em dificuldade. Não falar “foda-se”. Porque então o teatro se converte naquele labirinto de abandono. Hã! “Vai! (estala os dedos, como se estivesse dando uma ordem) Me entretém!” – fazia o Rei com o Bufão. “Faz alguma coisa para me entreter”. E não tem uma atitude que “você está fazendo para me salvar!” Se você está fazendo algo para me salvar, eu irei junto com você, porque a sua vida depende da minha. A sua tragédia é a tragédia da sociedade, e, portanto, o coro, essa formulação da sociedade simbólica, para salvar o herói trágico, não para condená-lo. Porque condená-lo seria fácil (se eu não pensasse que se eu estou condenando a ele, me estou condenando a mim mesmo). Quando uma sociedade vai ao teatro para gostar, ou para deixar de gostar do teatro, está cometendo uma grande aberração. Que se o sofrimento dela por um peixe (?) não é o meu sofrimento... por aquele peixe que está morto... se eu julgo se ela faz bem ou se não faz bem, se é justo, se não é justo, se bom ou se é ruim... se eu não me comovo com aquele que é o sofrimento dela, como sociedade, vamos à PQP. Acabou a sociedade. Porque a sociedade está baseada em um vínculo entre aquele que avança e aquele que vai atrás. Se eu fico de braços cruzados, passivo, esperando que aquele que avança... se ele vai e não consegue... e eu não entendo que não conseguindo, que não estamos conseguindo como sociedade... acabou. E temos uma sociedade de espectadores, de expectantes, com expectativas, que julga, e que não sei quê... e que são passivos. E que para mim são doentes. O teatro para bebês me demonstra que o ser humano não nasce assim. Não nasce espectador. Nasce amando. Nasce como vindo junto com você, e acompanha você. Então, o que acontecia, por exemplo... um ator da Comédie Française que fazia teatro para

bebês pela primeira vez falou: “eu nunca vou fazer teatro do mesmo jeito!” Por quê? Porque o olhar do outro me fez pensar que aquilo que estou fazendo me está salvando, porque está salvando a outro. E para mim esse vínculo, no teatro, do ator com aquele que é o público é essencial como formulação da saúde de uma democracia. Sem isso não tem democracia. Não tem sociedade, não tem comunidade. Eu vou passar... o cara está jogado no meio, está aí... e eu: “foda-se! Eu não tenho tempo! Foda-se!”. Então para mim é uma necessidade... como dizer, de recuperar isso. É uma necessidade de primeira ordem humanitária. Antes da caridade, eu tenho que sentir que o que está acontecendo ao outro acontece a mim mesmo, senão não tem caridade, não tem empatia, não tem nada! A empatia é construída... como é construída a empatia? Porque eu sinto que aquilo que ele faz é diferente... e isso tem a ver com a ausência. Se eu, como mãe, não consigo, em um momento que se chama a etapa, a fase do não... Tá? A criança fala “não, não, não, não; por quê? Por quê? Não, não”, qualquer coisa. E isso é uma fase. Não é uma fase necessária. É que se a criança não criar um contraste no que ela sente, diferente do que sente a mãe... acabou a empatia. Porque a minha empatia não parte de “coitadinho, está sofrendo... eu sofro igual...”. Não! Ele está sentindo algo diferente. Eu tento me aproximar daquilo que é diferente, separado, diabólico.

Eu — Hm hm.

Laredo — É nesse sentido. E... (longa pausa). Acabou a empatia.

Uma participante — ... durante o espetáculo.

Laredo — Acabou. Acabou. É...

Eu — Desculpe. É que isso me coloca outras questões. Que são as seguintes. Essa caricatura que você fez agora, do espetáculo acontecendo e um adulto – às vezes o pai, às vezes a mãe, não sei quem é, que levou a criança ao teatro, e ele na verdade não está comprometido com aquilo, a ponto de, eventualmente, pegar o celular e usar o celular no meio do espetáculo. Isso é uma coisa que me intriga muito porque... a pergunta é: eu estou fazendo alguma coisa de errado? Então... o meu teatro não é suficientemente interessante para arrebatá-la essa pessoa, né, pra que a gente sinta “compaixão”, para que a gente esteja juntos, os dois. Eu não sei, Carlos, eu estou ouvindo você falar e também estou me lembrando... você falou do Nietzsche... e eu não consigo deixar de pensar numa coisa, que é uma característica cruel que

esse teatro tem, perturbadora... eu vi algumas coisas, já, feitas... vi vocês em 2007 quando vieram ao SESC e eu me senti muito perturbada, porque foi uma experiência que eu acho muito difícil você não sair transformado dela, e isso, para mim, é uma característica que, para mim, qualquer teatro deveria ter. Não é todo que tem. Mas... não tem uma coisa um pouco perturbadora, intencionalmente, e cruel – no sentido do Artaud – né? Porque pra mim é um pouco essa ideia que é... o quanto que a gente tem o poder de orquestrar... o quanto que a gente afeta essa plateia de que você está falando. Isso confere ao artista um poder, também; e eu queria que você falasse um pouco sobre isso... eu estou errada...?

Laredo — Não...

Eu — De sentir essa crueldade...

Laredo — Não!

Eu — (me dirigindo às participantes) crueldade, não no sentido de “ser mau”, crueldade no sentido de ser...

Laredo — Teatro da crueldade...

Eu — ... primitivo, cruel... no sentido de ser...

Laredo — Cru.

Eu — Cru.

Laredo — Sim. Os princípios do Artaud, que são os princípios do Lorca também, Lorca conseguiu fazer esses princípios numa obra com o público, são princípios que eu concordo porque ele rebate essas coisas que eu estou falando do espectador, ele rebate. Mas ele se colocava como artista em uma disposição aberta... a que a experiência fosse transformadora de forma radical - no sentido de conectar com as raízes. Ele vai ver os Tarahumara³² porque acha que vai encontrar uma raiz, não é mítica, se não que responda ao que ele vê, que é

³² Em 1936, o escritor, ator e encenador francês Antonin Artaud (1896 – 1948) empreende uma viagem ao México, onde passa algum tempo com os índios Tarahumara, por cuja cultura se interessa profundamente.

falsidade. Ele não aceita mais as dicotomias de falsidade e verdadeiro. É trágico nesse sentido. Se você pegar Artaud, que acabou em Rodez, num hospital psiquiátrico... se você pegar Nietzsche, que acabou falando com os cavalos... talvez devamos fazer teatro para bebês para não falar com os cavalos. E talvez Artaud, se tivesse a oportunidade de ter encontrado esse, esse... público... talvez ele pudesse ter desenvolvido todo um trabalho artístico... talvez. Mas os princípios são esses. (Pausa). Nem todo mundo conhece Artaud; então, para mim é difícil aprofundar porque é um artista que modifica o teatro do século XX. E Lorca faz isso e encarna isso no teatro. E... o teatro que eu gostaria de fazer é “O Público”³³... digamos assim, desejos, não?... eu desejaria fazer o teatro de Lorca e Artaud no teatro *costumbrista* de Lorca. Uma obra que se escreve no mesmo ano que “O Teatro da Crueldade”, que é “O Público”, com os bebês. A única coisa que me faz não ter a coragem de fazer isso é que não posso fazer isso com os bebês sozinhos. E tenho que pegar o adulto que acompanha e procurar uma comoção que deixe inerte o adulto.

Eu — Hm-hm.

Laredo — Tentei isso numa obra que se chamava *Se você não tivesse nascido*, que era texto, e eram 50 minutos de espetáculo e eram atores, não era um espetáculo de teatro para bebês com a estrutura... tinha o espaço, tempo e a estrutura para fazer... um espetáculo para bebês com cinco intérpretes, com pianista, ao vivo. E o intento era comover o espectador adulto para que ficasse completamente “assim”... esse é o seu bebê... em todo caso, fiz esses... essa é a mão do bebê, e se agarrara forte para se sustentar a si mesmo. O bebê me sustenta, porque eu não sou capaz de me sustentar. Eu gostaria de criar essa comoção. Claro. E fazer um teatro que se aproxime disso. Nada mais. Mas não sou Artaud.

Participante — Você já fez alguma apresentação hipoteticamente, assim, só para os bebês... e a mesma com os pais e o bebê? Como foi?

Laredo — (Inaudível). Várias vezes, várias, não uma, muitas vezes... e acontecia que vinha só a creche com as crianças. E as mesmas crianças vinham com os pais. Nunca tem duas apresentações iguais, portanto, não é formatável em automatismos. Mas é um fato que, durante muito tempo, o nível de ruído, por exemplo, em decibéis, era muito maior quando

³³ El Publico, obra de Federico Garcia Lorca, 1933.

tinha a presença familiar que só os bebês. O nível de ruído, de desatenção, de barulho, de intervenção, de... para nós foi uma aprendizagem incluir o adulto para que o adulto deixasse de fazer barulho e deixasse de atrapalhar. A um certo ponto nos conformávamos que o adulto não atrapalhava o espetáculo, a peça, como a queiramos chamar. Porque o adulto boicota, não é que atrapalha, boicota. Boicota uma relação nova, de descobrimento de dois. Dois seres humanos, que podem se amar, sem ciúme. Meu filho está olhando para outro ser que não conhece, se maravilhando, e provoca ciúmes (todos riem). E o adulto ciumento intervém para não deixar que essa relação floresça a um ponto que ele nunca conseguiria. Ou que ele... Então, para não criar essa relação de ciúme, tínhamos que convocar o adulto para se sentir partícipe dessa relação. E portanto falar coisas que o tocam como adulto na relação junto com o bebê. E portanto é um teatro para o vínculo e o mundo do bebê. Não está dirigido à *pessoa*. Poderia estar convocado por uma relação de criar um vínculo – outro. Nos espetáculos com as creches eu não precisava de apresentar e dar indicações, como aqui. Eu não precisava falar “desliguem o telefone celular”. Não precisava falar “não fale com a criança”. Sabe? Eu não precisava de regras com creches. Seja em creches que você vai e monta o espetáculo nas creches ou seja como aqui, que poderia vir uma creche e você tem um espetáculo. E chegou um momento em que eu percebi que você tinha uma regra. Um adulto a mais que um bebê... fodeu o espetáculo. O risco era... tremendo. Porque a energia do espetáculo basculava pra peça. Estou falando não só das peças do nosso grupo, da nossa companhia. De muitos, de outros grupos do mundo. Chegavam e nós os apresentávamos: com creches e com público familiar. E o público familiar, quando tinha um adulto a mais do que os bebês, a peça corria um risco muito grande de não acontecer.

Participante — Por quê?

Laredo — Nível de ruído.

Participante — Aaah!

Laredo — Se você me está tentando falar uma coisa muito importante para você e eu estou tentando falar uma coisa muito importante para você, e você (faz um ruído prolongado e intencionalmente irritante, eeeeeeeeeeeeeeeee) acalmando o bebê *assim*, por exemplo... vou falar coisas mais sutis que fazem os adultos que estão vendo uma peça com o bebê. Por exemplo (faz algo que não é possível identificar, pois é gestual. Todos riem)... num

espetáculo. Isso não é atrapalhar? Ou agita (possivelmente agita as pernas), supostamente para acalmar. Mas se eu estou com a perna assim, fazendo assim (agitando a perna e o corpo, imitando alguém com um bebê no colo) com o bebê. Num espetáculo, assim... Mas isso não precisa nada, se vocês observam como atuam os adultos que acompanham os bebês...

Eu — Então, antes de começar o espetáculo, em alguns contextos... você pede para não usar o celular, para não conversar, tem uma...

Laredo — Sim, às vezes temos que...

Eu — Antes.

Laredo — Às vezes... o Luiz André sabe disso. Quando chega o público, às vezes chega com um nível de ruído que você vai observar aí fora... e é um nível de ruído que é tudo, é “a mamadeira, é o bebê que não sei quê, que precisa não sei quantos...” e isso cria uma atmosfera, em que tudo isso... não paramos para olharmo-nos. E lá fora do teatro você tem que parar, (respira, suspira) para baixar o nível de ruído, falar algumas coisas que são... vivemos num mundo tão absurdo que as coisas concretas são as que se entendem. Apagar o celular...

Eu — Não faça isso...

Laredo — Não fala isso, não sei quê, não sei quantos... Este é um espaço sagrado... está feito com (inaudível) que não são... você tenta fazer com um sentido de humor, tenta ser muito claro, comover eles... tem todas as fórmulas... formas possíveis como o teatro... você tenta seduzir o adulto para que deixe de fazer o que está fazendo porque faz isso todo dia, a toda hora. Atrapalhar um ato de liberdade durante 30 minutos. Outro extremo: você chega a uma creche e pede para o cozinheiro, para as pessoas que trabalham na creche, para as pessoas que se ocupam da limpeza, para os professores...: “por favor, precisamos de 30 minutos de silêncio. Precisamos que vocês desliguem os telefones, que vocês deixem de falar na cozinha...”. Agora... você pode pedir isso no Brasil? Na cozinha? Falem devagar, que você vai escutar toda a conversa da cozinha, que sempre está (junto com) do espaço (onde será feito) do teatro, e você vai escutar toda a conversa. Mas tudo bem. Na Espanha, em uma ou em várias ocasiões, quando fomos pedir silêncio ao cozinheiro... o cozinheiro quebrou as rodas da

nossa camionete. Durante a peça escutávamos barulho de elementos da cozinha. “Por favor, você pode fazer silêncio?” Só isso. “Como assim?”. Eu coloco essas coisas só para saber que... que... a censura com as crianças é brutal. A censura é... “eu não vou deixar você ser, não vou confiar que você é um ser capaz de estar durante 40 minutos ou 30 minutos...”. Então chegam pessoas que falam, “Não, eu vou ficar aqui na porta porque ele é muito inquieto e ele não vai aguentar (assegurar) o espetáculo”. Aí você fala, “Tem certeza? Tem certeza de que ele não é capaz? Vamos tentar”. “Não, porque meu bebê... meu bebê eu já... vou ficar perto da porta”, eu falaria, então, todos os bebês têm que ficar perto da porta – pois se eles têm que sair correndo? Então o espectador é um consumidor que consome... o outro. E que, portanto, consumir quer dizer devorar. E devorar quer dizer que, por exemplo, uma mãe que vem com dois filhos, um tem um ano e o outro tem 4 anos, vê toda a peça... a criança com 4 anos fica vendo a peça e a criança com 1 ano... dorme. E ela escreve uma carta para o teatro falando que o teatro devolva o ingresso da criança que dormiu.

— Hm hm.

Laredo — Estou falando de fatos reais. Você fica como... sei lá, numa peça de adultos alguém iria pedir o ingresso de volta, se dorme durante a peça? Sei lá, eu acho que teria vergonha, né? Pelo menos. E dessas temos um cento de experiências diferentes que denotam que o teatro tem muito, muito trabalho por fazer. Com o espectador adulto. Através do bebê. Que da mesma forma que transforma um ser humano o fato de ser pai, mãe, tia, avó... transforma, porque você encontra um outro ser humano que te coloca em um lugar de ser representado e de ser olhado de um jeito diferente, isso nos transforma. O bebê te transforma em uma oportunidade para que, na etapa de desenvolvimento do adulto, dos 43 aos 44 anos (risos), a minha etapa, faça assim, pense... “quando eu era criança, gostava do mundo, brincava, me esqueci de brincar”. Então, se o bebê consegue que o outro comece a brincar junto, essa é a parte imprescindível do teatro, a parte didático-pedagógica é com o adulto... é o bebê quem vai mostrar como se brinca a uma criança. Mas colocar junto um adulto que vai ver a criança e vai falar “como olha o mundo! Como sente! Como percebe!”. E ali gostaria de uma fala de uma mãe em um espetáculo que chegava... chegou completamente desbordada, (tarde), chegava com carrinho, mamadeira, duas crianças, não sei quê, agitada... entrou no espetáculo e quando saiu... ficou chorando, porque ela tinha colocado o bebê aqui e colocou a mão em seu coração, e seguiu o espetáculo pelas palpitações e pela respiração... e no espetáculo ela foi entendendo... ela ficou comovida porque entendeu o espetáculo através do bebê. Como

respirava... ela entendeu... quando tem (imita a respiração, um susto)... ela sentia na respiração. Quando o espetáculo estava... (expressão) ela sentia. E consegui sincronizar a respiração dela com o batimento cardíaco, com o batimento. E estava comovida, porque não era a pergunta “o meu bebê está entendendo?”, é que ela entendeu que ela não entendia porra nenhuma e que o bebê estava entendendo tudo e que podia, biologicamente, através do contato... perceber isso. Ainda com uma sensibilidade para perceber isso.

— Hm-hm.

— E depois tem outra parte, que é o intérprete que faz com bebês não quer deixar de fazer; porque é uma experiência que qualquer coisa que é proposta transcende para uma resposta que não é teatro interativo...

— Hm-hm.

Laredo — ... porque não é binário. O teatro interativo, no meu país, era, na televisão, os palhaços que falavam (imitando, exageradamente): “Como estão vocês???” E todas as crianças gritavam, “Beeeeem!” (risos). Essa era a fórmula de interação que tínhamos. Eu falo uma coisa e o público responde. Não. Esta interação é complexa.

Eu — É engraçado, porque normalmente a nossa avaliação, como adultos, é “se a criança... as crianças aguentaram ficar o tempo todo... ah, ele se concentrou!”. Essa é a nossa avaliação, né? — de que a criança *suportou* ficar ali, né? E na verdade *muitas* outras coisas acontecem, tem *muitas* outras coisas acontecendo. Até esse sono, essa criança que dormiu, né? (Risos). É muito engraçado, a mãe que pediu o dinheiro de volta...

Luiz André — Você sabe que... a gente assim no palco... o que acontece... é que... quando você fala das muitas coisas que acontecem no palco do teatro... é MUITA coisa.

Eu — É!

Luiz André — E não dá... por exemplo, às vezes a gente ouve, assim... especialistas, falando assim: “Não. O espetáculo é muito bom, tem muitas luzes... sons... movimentos e cores”. Mas... isso não é teatro. Luz, som, movimento e cor é uma discoteca. É qualquer coisa. Mas o teatro não está... o teatro está em outro canto. Que não é o nível de atenção, não é o nível ... não sei o que é, mas é um outro lugar. E esse outro lugar... é isso o que acontece quando a gente faz teatro... a gente está no palco. E recebe bebês numa creche... sem pais. Quando você vê, você está num lugar, você está sentado aqui... e os bebês entram ali e aí alguma coisa muito importante está acontecendo. Alguma coisa muito importante vai acontecer. Cada coisa que você propõe é muito importante. E aí esse espaço de *sagrado* se dá. Então... o bebê sente medo. E esse medo é a base desse sagrado. Ele sente medo, mas também não sai correndo e

vai embora. Sente medo mas vai sentar ali; vai continuar sentado ali, com medo. E aí você constrói uma coisa muito importante a partir desse medo. Mas o pai que vem com ele, nesse momento de entrada, diz assim (exagerando): “Fulana, vem para cá! Que aqui tem... senta aqui, senta aqui comigo!”. Então, é um ator em cena... que está construindo uma coisa muito importante... num momento muito importante, que é esse momento inicial, da entrada, do medo... e isso tudo vai por água abaixo porque esse sagrado não está ali. Sabe? Não é uma questão de vaidade, talvez seja uma questão de vaidade, porque no final das contas tudo é vaidade... não, é claro que sim. Mas é... a poesia não se enfia goela adentro de uma pessoa. A poesia tem que nascer das pessoas. E aí é esse negócio, quanto eu devo fazer pra que aquela pessoa responda e desligue o celular. Isso não existe.

Eu — É, o quanto e o quê, né, Luiz André?

Luiz André — Não, mas não é isso, Paula; a pessoa tem que construir *em si* a capacidade de ouvir. Ninguém vai ouvir... existem coisas que... ouvir música é uma coisa que se constrói.

Eu — É... mas o bonito é que eu acho é que... onde é que ela vai construir, né? Eu acho que o adulto também pode construir essa... essa sensibilidade – essa educação, no mínimo, né? – participando dessa experiência, desse fenômeno, que é trazer o seu filho bebê ou criança para o teatro, e, em algum momento, sentir – ou isso que o Carlos falou – no mínimo sentir que está incomodando, né? Por que quem é que vai contar isso pra eles, se não for a gente, não é? Que é importante desligar o celular e... essas coisas me preocupam, entendeu?

Luiz André — Tem muitas coisas que já estão no fato de ir ao teatro...

Eu — Sem dúvida.

Luiz André — De um lugar social que o teatro tem.

Eu — Cultural...

Luiz André — Então, por exemplo, quando a gente faz teatro aqui, nessa casa, isso aqui é o NOSSO teatro. É a NOSSA casa. E as pessoas TÊM entrada gratuita. E elas vão vir para cá e elas vão ser *recebidas* por nós na nossa casa. Isso é muito diferente. De comprar um ingresso

no SESC. Que pode ser comprado em *qualquer* bilheteria. E a pessoa chega no SESC. E chega ali e o funcionário, o pai diz assim: “Mas espera aí, não era um bebê, um pai por bebê, um acompanhante por bebê?”. Mas acontece que este senhor comprou cinco ingressos e eu não posso impedi-lo de entrar, então entram um bebê e cinco adultos, e fazem assim com o ingresso na cara das pessoas.

Laredo — Tem uma coisa que eu queria comentar que é... importante lembrar no que... você falava: “só se importam se a criança está concentrada.” E vivemos num tempo em que se supervalorizou...

Eu — A concentração...

Laredo — ... isso que se chama atenção focalizada. A atenção focalizada, poderíamos entendê-la como a imagem de um refletor, por exemplo, este refletor: elipsoidal. Uma área iluminada e todo o resto, escuro.

Eu — Só ela.

Laredo — Só essa área. Isso é o que falamos que é a atenção focalizada e concentrada. E no mundo da Psicologia é uma coisa muito estudada. E sabemos que a criança nasce com atenção periférica. A atenção periférica é uma atenção que em determinadas ocasiões pode salvar a vida. Por exemplo, falando de um experimento. Colocou-se um grupo de adultos olhando em uma tela passar bolas, e o adulto tinha a missão de contar as bolas que estavam passando, concentrados: uma, duas, três, quatro. Quantas você contou? 54. Muito bem. Você viu o macaco passando? (risos). Macaco? E tem um momento em que passa um macaco. Assim.

Uma participante — Atrás das bolas...

Laredo — A atenção focalizada não permitia ver o conjunto de coisas fora daquilo que estava fora da missão... e não era uma pessoa que não via o macaco. 90% das pessoas não via nenhum macaco passando. Em uma situação, por exemplo, de dirigir, você tem a atenção focalizada. E acontece algo que você não tinha previsto... bate o carro... você atropela. É perigoso, não? E na educação só se atende à atenção concentrada e focalizada. Concentração é algo muito bom. Atenção periférica é dispersão. E não se percebe por que acontece isso.

Porque para uma pessoa ser criativa, a atenção focalizada traz uma eficiência para um determinado tipo de tarefas produtivas, mas é radicalmente estéril para a criatividade. Para a criatividade, para a pesquisa e para a aprendizagem. Atenção focalizada, sabemos hoje, que não reporta resultados para a aprendizagem. Que você para aprender você precisa de uma coisa que foi feita com experimentos com bebês que é perceber a novidade. Perceber a novidade. Acontece uma coisa que eu já sei que vai acontecer por repetição... se eu não vejo o macaco é porque eu não estou aberto a novidades. Isso a que me leva? A que o espectador adulto é um espectador concentrado, concentrado naquilo que espera como espectador. E se não entra dentro da expectativa das bolas que ele tem que contar, não vê o macaco. Então, não percebe o que o bebê está percebendo. Não percebe a realidade com que está confrontada. Aqui estou aberto a tudo o que poderia acontecer; e para você estar aberto a tudo o que teria que acontecer, você tem que estar 360° - o que acontece às vezes quando o adulto faz assim (*faz um gesto engraçado, todos riem*). Este gesto: “concentra – olha para lá como um cavalo” não permite à criança que, de pronto... eu, como artista, estou brincando com a atenção periférica. Talvez tenha um barulho aí, ou um som que sai por detrás, ou uma luz que vem de trás, ou uma ação que entra por detrás do espectador, que não é frontal. E o adulto intervém para dirigir, conduzir essa atenção.

Uma participante — Sendo que ela já tinha percebido (estala os dedos, querendo indicar que “há muito tempo”).

Laredo — Claro! E que vira... É como um cavalo, não (inaudível). Ele só tem um caminho... só.

APÊNDICE C - Entrevista de Clarice Cardell a João Paulo Biage no Canal Universitário de Brasília (UnBTV), em 30/6/2016.

A entrevista foi concedida para divulgar a 3ª edição do Festival Primeiro Olhar. Clarice Cardell, fundadora, e Carlos Laredo, do Grupo *La Casa Incierta*, comentaram, de forma muito clara, alguns pontos-chave acerca do trabalho da companhia, da organização do festival, e, especialmente, sobre a concepção de trabalho artístico para bebês.

Entrevistador — Como funciona o Festival?

Cardell — Nós estamos na terceira edição do Festival aqui em Brasília, que começa agora no dia 27 de junho e vai até o dia 17 de julho, e é a terceira edição em Brasília, mas esse festival acontece em parceria com o Grupo *Sobrevento*, em São Paulo, e lá vai haver a realização desse Festival em agosto, é a sexta edição desse festival. Nós, que somos da companhia *La Casa Incierta – Arte para a primeira infância*, temos uma parceria com o Grupo *Sobrevento* de São Paulo, e a gente vem empreendendo esse projeto pioneiro no Brasil, e a gente vem desenvolvendo esse projeto com foco em São Paulo, em São Bernardo do Campo, em Brasília e no Rio de Janeiro. Agora aqui em Brasília o Festival começa dia 27, e aqui ele tem uma série de atividades. A gente vai ter programação para público de pais, e adultos e familiares que acompanham as crianças de 0 a 5 anos de idade, que todas as apresentações vão ser feitas nos três primeiros finais de semana de julho, no Teatro da Funarte, no Teatro Plínio Marcos... são entradas limitadas, a gente já trabalha com um público limitado, de poucos bebês e poucas crianças pra preservar a qualidade, a intimidade das apresentações... e vem uma companhia com *Lavoir*, da França... a companhia *Acta* com o espetáculo *Lavoir*, da França... o *Studio Sereia*, com o espetáculo *O Farol*, e a nossa companhia vai abrir o Festival com o espetáculo *Café Frágil*, a Companhia *La Casa Incierta*. Mas além dessas atividades, a gente vai fazer uma atividade inovadora esse ano, que é em parceria com o Festival *ComKids*, de São Paulo, a gente vai realizar, no Cine Brasília, todos os fins de semana às 11 da manhã, uma mostra de cinema, de audiovisual, especialmente pensada para crianças de zero a cinco anos de idade. É uma edição de vários curtas metragens da mais alta qualidade, e que vão ter duas sessões de trinta minutos. Então, quem chegar às onze horas vai ter uma primeira sessão de trinta minutos, e depois, seguidamente, uma outra sessão de trinta minutos. Essas, como eu acabei de falar, são atividades abertas ao público, mas além disso tem uma série de outras atividades que acontecem no Festival.

E — É, você já começou a falar sobre isso, então eu vou te perguntar. Essa é a terceira edição do evento aqui em Brasília. Quais são as novidades desse evento de agora pros outros eventos, pros últimos dois?

CC — Ah, a gente tem coisas que a gente repetiu e tem coisas que a gente inovou. Eu vou começar pelas coisas que a gente repetiu. A gente repetiu uma atividade no Hospital Materno-Infantil de Brasília, que foi uma atividade que a gente fez no ano passado e foi tão bela que a gente resolveu repetir esse ano, que se chama “Música nas incubadoras”, que é um concerto que é realizado pela artista e musicista Fernanda Cabral, que ela faz um pequeno concerto de música, na ala das incubadoras dos bebês prematuros. Então ela vai visitando cada bebê prematuro, e como se fosse um pequeno ritual sagrado, ela canta, com uma série de instrumentos, músicas para aqueles seres heróicos de 600 gramas, cheios de agulhas – é uma das coisas mais belas que eu já vi na minha vida, e a gente vai repetir isso. E outra coisa que foi belíssima no ano passado e a gente também vai repetir é uma parceria com a Secretaria de Cultura, com o Projeto Asas, que é uma atividade com a Penitenciária Feminina de Brasília, pras mulheres que estão em situação de privação de liberdade e que têm bebês. Eu não sei se você sabe, mas no Brasil cada estado tem uma legislação específica pra até que idade os bebês ficam com as mães. Cada estado, no Brasil, tem estados que permitem até 3 anos. Em Brasília e no DF é até seis meses. Aos seis meses, os bebês são arrancados dessas mães. A maioria deles vai pra algum familiar, mas muitos deles vão pra adoção, ou seja, é uma situação muito dura. E essas mães, elas estão ou na plenitude da alegria desse encontro com os filhos ou numa espécie de defesa de quem sabe que os bebês vão ser arrancados, então entrar aí, nesse espaço delicado, entre essas mulheres e esses bebês é muito especial. Ano passado a gente levou um espetáculo e esse ano o Grupo *Sobrevento* de São Paulo vai fazer o espetáculo “Meu Jardim” dentro da penitenciária feminina.

E — Como é esse espetáculo dentro da penitenciária? Ele é voltado para as mães?...

CC — ... e pros bebês. E a gente vai convidar as mulheres gestantes também pra apresentarem (sic). Esse mesmo espetáculo do Grupo *Sobrevento*, ele vai estar também na Creche da Ceilândia, que a gente vai fazer a apresentação, é um espetáculo belíssimo, é a história de um tapete Irani e de um jardim. É a partir de um conto Irani, é lindo o espetáculo, esse espetáculo vai realizar apresentações tanto na Creche da Ceilândia como ele também vai realizar dentro da Penitenciária, que tem todo um sistema de segurança. A gente vai montar a cenografia dentro da área... da capela, lá... e dentro da capela a gente vai fazer pra esse grupo que varia muito, mas é aproximadamente um grupo de 40 mães com 40 bebês. E a gente vai fazer essa experiência, lá.

E — Você falou sobre os hospitais também, né, a visita às crianças prematuras. Em quais hospitais que vão ser feitas aqui em Brasília?

CC — O hospital Materno-Infantil de Brasília, o hospital da Asa Sul que a gente vai fazer essa atividade, aqui da L2 Sul. Vai ser lá que vai acontecer. E o que vai acontecer aqui na UNB, que é já na segunda-feira (dia 27), Sandra Vargas, que é do Grupo Sobrevento, ela vai fazer uma oficina, que já está com uma quantidade enorme de pessoas inscritas, que é “Criando um espetáculo para bebês”, que é... pra... utilizando a linguagem do teatro de objetos ela vai fazer uma oficina específica. Nesse sentido eu quero fazer um comentário porque eu acho que nós estamos desenvolvendo um trabalho, é, de impulsionar um movimento da criação para a Arte para a primeira infância, no Brasil mas em Brasília. A nossa companhia, *La Casa Incierta*, ela leva quinze anos trabalhando na criação e na pesquisa da arte para a primeira infância, mas até como você pode perceber, o nome da companhia, “La Casa Incierta”, em espanhol, porque a nossa companhia estava até dois anos atrás sediada em Madri. E tem dois anos que a gente se mudou para o Brasil, dois anos não, três anos, a gente se mudou para o Brasil, pra Brasília, e desde que a gente está aqui a gente tem trabalhado em empurrar um movimento em várias frentes, ou seja, a nível de política, de entender a importância da cultura na primeira infância, a nível do público, das pessoas entenderem que existe essa maravilha, dessa oportunidade de você ir com o seu bebê ter esse momento de desfrute, de encontro estético e de compartilhar a beleza conjuntamente com o seu bebê e de perceber que o seu filho de 2 anos não é um objeto que não entende nada, e sim um sujeito com uma capacidade poética talvez superior à sua como adulto. E então você ter essa oportunidade como público de ir. Mas tem uma parte desse processo que é fundamental que é fomentar que outros artistas também se aventurem nessa experiência que para mim é maravilhosa. E é nesse sentido, nos nossos outros dois festivais, a gente tem trazido sempre esses artistas que fazem essa formação com outros artistas. Essas formações têm impulsionado outros artistas a se aventurarem a criar e se percebe no DF uma proliferação de grupos que estão criando, então... a gente tá aqui agora no Festival com um grupo potente de artistas que já estão criando para bebês e que vão participar dessa oficina.

E — Você começou esse movimento. Como é que foi isso? De onde é que surgiu a ideia, veio o estalo de fazer esse festival?

CC — Olha, a gente tem que ir aí, tem que ir um pouquinho mais para trás, como foi que começou a gente criar teatro pra bebês. Na verdade, eu acho que a Arte para a primeira infância, se você olha a Arte de uma forma transversal, ela existe em toda a vida, arte para todos os públicos, a própria arte popular, a música, sempre é para todos os públicos, mas esse recorte específico, de se pensar a Arte para um público específico, principalmente para a

primeiríssima infância, que é de 0 a 3, porque 4 a 5 até existe mais... mas de 0 a 3 anos é uma coisa muito nova, no Brasil e no mundo. Certo? Eu diria que os países mais pioneiros nesse sentido são a França e a Itália, que desde os anos 80 já têm um movimento mais forte nesse sentido. Quando nós estávamos em Madri ainda, o meu companheiro, o Carlos Laredo, diretor da companhia, ele programava um grande festival de teatro para crianças em Madri, o *Teatralia*, e ele trazia espetáculos da França de teatro pra bebês. E quando eu vi pela primeira vez aquela experiência de 40 bebês em fraldas assistindo um espetáculo belíssimo de arte contemporânea com uma poética potente eu falei “É isso que eu quero fazer”. Surgiu da... que é essa coisa de você ver... e que muitas vezes acontece. Quando a gente esteve em São Paulo, a gente apresentou e vários artistas viram e falaram “Nossa, é possível! Eu também quero criar.” Muitas vezes acontece isso também. E então, a partir desse momento a gente criou o nosso primeiro espetáculo, que foi “Pupila D’Água”, e as coisas foram acontecendo. Nós criamos durante oito anos um festival em Madri que se chamava “Rompendo el cascarón”, “Rompendo a casca do ovo”, esse festival aconteceu lá durante oito anos, e foi quando a gente começou a nossa ponte de volta para o Brasil que a gente entendeu a necessidade de se construir um Festival pra se construir a divulgação e a consolidação desse movimento no Brasil, que a gente tem feito com o Grupo Sobrevento isso.

E — Eu queria saber de você como é que é a preparação dos artistas para uma peça pra essas crianças da primeira infância. Qual é a diferença entre uma peça para adultos e pra crianças?

CC — Eu acho que muito ao contrário do que se pode pensar eu acho sempre uma boa analogia o seguinte: um médico, em geral, quando ele vai operar uma criança ele tem que se formar em Medicina e ele tem que ter uma preparação suplementar para poder operar uma criança. Já um pediatra pode operar qualquer adulto. Ou seja: precisa de uma formação *melhor* (ênfase). Não uma formação mais básica, como se pode imaginar normalmente, que o teatro infantil é como um primeiro passo para um teatro de verdade que é um teatro adulto bom. Certo? Então, assim... pra mim, se trabalhar com arte pra criança você tem que ter muito mais qualificação. É um público muito mais rigoroso, é um público muito mais fino, é um público com muito mais capacidade poética, com muito mais abertura, é um público melhor. Certo? Então nesse sentido eu entendo que os artistas, eles têm que ter uma preparação específica, sim, principalmente de um sentido de curiosidade e de pesquisa, de se lançar na aventura e não no que eu já sei que me disseram que isso é para criança. Me disseram que macacãozinho colorido é pra criança. Me disseram que musiquinha com *stacatto* em teclado (canta um dos minuetos de Bach imitando o tocar de um piano) é pra criança. Não. Pra criança pode ser tudo. A gente tem obra lírica pra criança, a gente tem circo pra criança, a

gente tem várias estéticas, é se lançar. Então, nós como artistas o que a gente sempre faz, a gente vai pra dentro da creche... mergulha dentro de uma creche num trabalho de observação nas creches, e nesse *mundo* do que é uma criança de 2, 3 anos, esse mundo de emoções, esse mundo de conflitos, esse mundo de dramas surgem as inspirações e se começa a criar. Agora esse é o processo criativo, que é o que eu estava falando das oficinas, que a gente faz a preparação. Agora, no ato teatral, o teatro ele sempre acontece entre o artista, essa criança e um adulto que o acompanha. Então, existe um triângulo em que, por mais que a gente desejasse muitas vezes ter só essa criança e não esse pai ou esse adulto muitas vezes, que pode não entender e nem acompanhar a profundidade do olhar dessa criança, desse primeiro olhar, a gente tem que seduzir esse adulto para que a energia desse triângulo aconteça e para que o rito teatral, que é a comunhão de todos, se dê. Então, pra isso o que que a gente faz? Quando a gente vai dentro de uma creche, a gente tem uma conversa com os professores antes, e quando a gente vai num público familiar a gente tem uma conversa com o público de pais antes. Em que a gente fala com muito carinho, com muito bom humor, mas a gente fala “não tirem fotos, apaguem os celulares”, mas a gente fala “por favor, não precisa indicar pro seu filho ver aquilo. Confie. Confie que ele vê, certo, confie que ele vê, e que muitas vezes ele pode ver mais do que você.”

E — E como é que é essa interação, essa interação com as crianças? É desde a recepção, desde a hora que elas chegam, até o final da peça?

CC — Cada espetáculo tem uma proposta. Cada espetáculo é um caminho, ou seja... Aqui no nosso festival a gente vai ter no primeiro fim de semana o espetáculo “Café frágil”, que é uma proposta que a gente recebe as crianças, estão sentadas, e assistem a um espetáculo, e elas ficam num templo, né, da contemplação, onde não é uma proposta participativa, e elas ficam assistindo. Já no espetáculo “Meu Jardim” existe um determinado momento - que é o segundo espetáculo que vem no Festival, que não vai acontecer a público aberto, vai acontecer na Penitenciária e na creche da Ceilândia – existe um determinado momento em que os artistas chamam o público pra dentro do cenário, é uma outra proposta. Né, então cada espetáculo ele tem uma... tem uma proposta artística de como... de como acontece isso.

E — Pros pais... é um espetáculo que também é prazeroso pra eles? Ou é uma coisa de acompanhar o filho?

CC — É essa é a grande surpresa. É a grande surpresa. Existe uma máxima que diz que todo bom teatro pra crianças é um bom teatro para adultos. Mas nem todo bom teatro para adultos é um bom teatro para crianças. Porque existem bons teatros para adultos que tocam temáticas, determinados territórios que não são adequados pra crianças. Mas um bom espetáculo pra

crianças é para adultos. Mas o que acontece geralmente é um espetáculo paralelo. Que é o espetáculo de você assistir àquilo... que também te maravilha, porque são espetáculos com estéticas e com conceitos profundos e que podem chegar a um adulto, mas é evidente que é inevitável de que você vê aquele coletivo de crianças e bebês assistindo a um espetáculo é muitas vezes muito surpreendente pros pais. Muitas vezes perguntam pra gente, “mas o espetáculo de vocês é pedagógico?”. E eu sempre digo: “quem sou eu pra querer ensinar alguma coisa pra uma criança? Eu quero mais é aprender delas.”. Mas muitas vezes o nosso espetáculo é pedagógico pros adultos que as acompanham. No sentido de que quando os adultos vão assistir a um determinado espetáculo com uma estética que eles não diriam que é pra crianças, com determinados conteúdos profundos que eles não diriam que aquilo é para crianças...mas quando eles veem quarenta bebês em silêncio... completamente... com um olhar gigantesco, assistindo àquilo, eles passam a se perguntar: “quem é esse ser que está do meu lado e que eu não sabia que ele tinha essa capacidade”... sabe, então tem um território aí que a gente desbrava também, ao lado dos adultos e isso é o mais bonito, sabe, de... essa é a missão, né, de tentar transformar o território do *entre* os adultos, né?

E — Pra criança, é importante ter esse contato logo cedo com o teatro, com o cinema? Você acha que isso muda a percepção da criança dali pra frente?

CC — É fundador. Eu acho que é fundador. A experiência cultural, ela é efêmera, mas ela é contundente. O fato de que ela seja efêmera ela não quer dizer que ela não seja marcante. Eu acho que todos nós tivemos na nossa vida uma determinada experiência de um filme, de uma peça, de uma música em um determinado momento em que marque, e assim vai se configurando. É efêmero, mas ela é fundadora. E eu acredito que ela é fundadora na criança e ela é fundadora no pai que a acompanha, na mãe que a acompanha, no educador que a acompanha. Eu acho que a gente chega levando... acho que os bebês levam os pais, não os pais levam os bebês. Os bebês levam os pais, e muitas vezes levam pais que não iriam eles ao teatro, e eles vão pelos bebês. Então, é importante nessa nossa sociedade em que muitas vezes os pais... os pais com os bebês eles estão meio na nossa sociedade urbana... sem ter o que fazer, porque eles não são bem vistos em nenhum lugar. Ou seja, no restaurante eles atrapalham. Eles estão confinados à vida familiar ou no almoço de domingo. Todos os outros lugares um bebê atrapalha. E a alegria de você ver a comunhão daquele estacionamento de carrinhos de bebês e aquele coletivo de pais com bebês que encontram um espaço social onde eles podem compartilhar um rito coletivo e juntos compartilhar um momento de beleza, isso é importante, são esses elementos fundadores culturais e que formam e conformam a cultura de uma sociedade.

E — Falando um pouco mais de políticas públicas pras crianças... como é que é a relação entre o festival e esse assunto?

CC — Olha, como você pode observar, na programação do Festival tá o Seminário do Marco Legal da Primeira Infância está aqui dentro da programação. É uma parceria que a gente está fazendo. Nossa companhia, a gente coordena o GT Cultura da Rede Nacional da Primeira Infância. A Rede Nacional da Primeira Infância é importante se explicar, é uma grande rede com mais de 180 ONG e organizações do Brasil inteiro em que pensam várias áreas, da saúde, da educação, do bem-estar em geral, das crianças de 0 a 5 anos de idade. Essa rede, ela vem impulsionando, junto com o poder público, a criação do Plano Nacional da Primeira Infância e ela foi uma das grandes fomentadoras para que se fosse sancionada, agora dia 9 de março, o marco legal pela Primeira Infância. O marco legal é uma legislação específica no Brasil em que coloca a primeira infância como prioridade absoluta. E uma das coisas que está na lei é o Artigo 15 em que diz que toda a criança tem direito a ter acesso à cultura. Toda criança na primeira infância tem o direito e o estado tem o dever de lhe prover essa oportunidade. Certo? Então assim, a gente tem uma grande satisfação de estar colaborando fortemente, junto a outras instâncias, para que isso aconteça. É bem verdade que nesse momento atual, triste, do país politicamente acontecendo com esse golpe de estado que foi dado no país... não se sabe muito bem como ficou a relação do Ministério da Cultura. Aliás, diga-se, antes de tudo, fora Temer! Mas voltando ao assunto, então, nesse contexto político do país não sabemos como vai se dar o andamento de todas as ações que vinham sendo encaminhadas pelo Ministério da Cultura. Mas são importantes iniciativas. E dentro da programação do Festival tem o Seminário do Marco Legal da Primeira Infância e no Seminário do Marco Legal vêm várias pessoas do mundo e uma série de palestras e debates em que se fala da importância da cultura na Primeira Infância aqui, e inclusive uma fala do Ministério da Cultura.

E — Muito obrigado, Clarice. Hoje estivemos aqui com Clarice Cardell. Ela é fundadora e organizadora do Festival Primeiro Olhar, que está em Brasília do dia 27 de junho ao dia 17 de julho na Funarte. Clarice, muito obrigado. Continuem ligados na nossa programação.

CC — Obrigado a você.

APÊNDICE D - Textos de abertura dos programas da quarta, quinta e sexta edições do Festival Internacional Primeiro Olhar de teatro para bebês em São Paulo (2015, 2016 e 2017)

PRIMEIRO OLHAR - IV Festival Internacional de Teatro para Bebês

Espetáculos + Exposições + Oficinas

8 a 30 de agosto de 2015

Entrada Franca

Centro Livre de Artes Cênicas + Espaço Sobrevento

Texto de abertura do programa do Festival (p. 1)

O Teatro para Bebês não é um exercício de estilo, das possibilidades expressivas de uma arte, dos limites de uma linguagem: é a manifestação da convicção simples e firme de que olhar para a primeira infância com atenção e profundidade pode melhorar a nós mesmos e ao mundo. Os olhos dos bebês são um espelho estranho, que não nos reflete como estamos, mas como somos. E os bebês não são a última flor desabrochada, o último fruto rebentado, mas a raiz mais profunda e mais antiga. Deveríamos nos orgulhar – e não ter vergonha – do nosso carinho, do nosso amor, da nossa fragilidade e da nossa dependência. Discutindo a maioria penal, há quem queira sacrificar as mais vulneráveis para expiar culpas que são nossas. Este Festival é um levantar de vozes – do Sobrevento, do La Casa Incierta, do Antonio Catalano, do Laurent Dupont, da Maibrit Thomsen, da Lisa Becker e do Claus Carlsen, da Caixa do Elefante, do Teatro Para Bebês do Uruguai, e de um grande número de artistas, professores, agentes culturais e de pais – por uma vida mais doce, mais profunda e melhor.

PRIMEIRO OLHAR – V FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO PARA BEBÊS

Espetáculos + Filme + Oficina + Mesa-redonda

13 de agosto a 04 de setembro de 2016 – entrada franca

Centro Livre de Artes Cênicas + Espaço Sobrevento + CENFORPE

Texto de abertura do programa do Festival (p. 1 e 2)

Há dez anos lutamos pelo estabelecimento de um Teatro para a Infância. Acreditamos que a Primeira Infância sempre será a fonte aonde iremos beber nos tempos em que tudo estiver turvo e enfumaçado. Construímos um mundo que torceu palavras como quem torce ramos

verdes e vimos termos como valores, riqueza e ambição crescerem em sentidos opostos aos de quando éramos crianças. Mas a água daquela fonte continuará sempre pura e cristalina. É por isto, simplesmente por isto, que fazemos Teatro para Bebês. Bebês podem mudar o mundo.

Nestes dez anos, buscamos, por meio dos bebês, um Teatro surpreendente, provocador, que propusesse novos encontros, que limpasse os olhos dos espectadores, que recuperasse a capacidade de se maravilhar, que lhe permitisse voltar a ver as coisas como pela primeira vez. Mas o mundo é duro, as pressões são muitas, o cinismo e a desilusão vicejam e a crise já está sentada no sofá de nossa casa.

Em tempos assim, o Teatro se acomoda em preconceitos, em hábitos, em cansaço, em praticidade, em utilitarismo e passa a ser o entretenimento que deve gerar lucro e agradar e satisfazer os consumidores.

A Primeira Infância, por sua vez, é desrespeitada, desconsiderada e os bebês passam a ser bichinhos inúteis, imprevisíveis, mas quase inevitáveis. Passam a ser incômodos que se tem de tolerar e que tomam tempo e dinheiro, entre fraldas, sujeira, barulho e noites mal dormidas. A paternidade e a maternidade passam a ser algo que só deveria ser permitido àqueles que tivessem condições – e exatamente na medida delas. Em todo caso, passam a ser, sempre, um estorvo.

O sonho do Teatro para Bebês é ameaçado. Esvai-se, ao desrespeitar a inteligência, a sensibilidade, a capacidade e a vontade afetiva, emotiva, poética, dos que acabam de chegar. O Teatro para Bebês transfigura-se em um arremedo da Arte, em uma careta, em um enfeite na parede, em um bibelô na prateleira, incapaz de perceber o deslumbrante mistério que os bebês guardam. Corteja o terrível abismo que é tornar-se aquilo que se espera dele.

Nesta quinta edição do Primeiro Olhar, queremos reafirmar aquilo que buscamos, pondo à mesa águas limpas, de diferentes mananciais. Trazemos espetáculos e experimentos surpreendentes, que nem sempre nasceram para bebês, mas onde, como cantava Lorca (o poeta assassinado pelo desvio e a intolerância, no dia 18 de agosto, há exatos 80 anos), poderemos ouvir, com alegria e simplicidade – de coração limpo -, palavras que são como as fontes, os juncos, os olhos das mulas e os títeres: expressões que nascem da terra e que guardam a velha e pura essência do Teatro. Do mesmo modo que os bebês, que – sendo a raiz e não o fruto – guardam a velha e pura essência da Humanidade.

PRIMEIRO OLHAR – VI FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO PARA BEBÊS

Espectáculos + Mesa-redonda + Oficina

01 a 23 de julho de 2017 – entrada franca

Centro Cultural Baeta Neves + Espaço Sobrevento

Texto de abertura do programa (p. 1 e 2)

Chegamos à sexta edição do Festival Primeiro Olhar – Mostra Internacional de Teatro para Bebês – em meio a discursos de pragmatismo, eficiência, austeridade e moralidade, que, fazendo-se de sérios, de verdadeiros, de inevitáveis, sopram fumaça em nossos olhos, buscando turvar o nosso entendimento. Em um momento de crise, de tristeza, de desorientação, em que querem nos fazer crer que a economia deve reger as nossas vidas, celebramos o nascimento de nossos bebês e festejamos, em um encontro de ternura, amor e poesia – palavras tão em desuso –, a alegria que nos invade e a esperança que transborda de cada nova vida.

Quando teimam em nos convencer de que tudo é tão certo e que tudo já está determinado, os bebês nos lembram dos mistérios de que o nosso mundo é feito e das descobertas que precisamos, sempre, fazer. Os bebês nos lembram de que mesmo um pedaço da vida mal cabe nesta definição estreita da vez.

Neste momento de crise, de desmandos e desentendimentos, não por acaso, corta-se primeiro e mais do que tudo a Cultura. Obrigam-nos a escolher entre a ambulância e a Festa de São João. Mas, seguindo este raciocínio, na nossa casa, na ponta do lápis, com o orçamento apertado, não escolheríamos ter bebês. Seguindo este raciocínio, não amaríamos. Seguindo este raciocínio, nem convém sermos felizes. Este não é o melhor momento de sermos gente. Mas os bebês vieram, mesmo assim, e nos mostram que a vida brilha, radiante, acima destas nuvens escuras. Os bebês estão aqui, agora, apesar de tudo, além de tudo, e dissipam esta nuvem espessa de desesperança, com sua fé, sua confiança em nós e seu sorriso franco, doce e contagiante.

Esta edição fala de memória. Da memória que perdemos. Da memória profunda, complexa e reveladora que eles trazem, mesmo antes de respirar este ar que nublamos. Da memória da grandeza da vida. Da memória das muitas vidas que o trouxeram aqui. Da memória vigorosa da nossa delicadeza e fragilidade, da nossa necessidade de afeto, da nossa atávica capacidade de superar nossos medos e toda sorte de dificuldades, da imaterialidade do nosso ser e do labirinto de sonhos que está escondido em cada um de nós.

APÊNDICE E - Entrevista com Elenira Peixoto, da Cia. Zin

São Paulo, 22/1/18

Maria Paula – Elenira, como começou a Cia. Zin?

Elenira – A história é muito simples. Eu dou aula na Casa do Teatro. A Ana Thomaz foi convidada, a Casa do Teatro foi convidada pra ir ao Festival de Bolonha e ela foi, a Lígia chamou ela. Ela foi dar uma oficina de danças brasileiras pras italianas, e ela voltou com um material sobre teatro para bebês. Eu nem tinha filho, nossa... isso faz muitos anos, nem me lembro mais. Faz um tempão, ela mostrou uns vídeos numa reunião de professores, eu olhei e falei: "cara, é isso o que eu quero fazer da vida!", eu me lembro de pensar nisso. Falei, "Ana, que loucura!", porque eu achei muito contemporâneo, exatamente. Falei, "gente, é uma linguagem muito contemporânea, pós dramática", sei lá, todos esses...né? E é uma cena muito contemporânea, e eu fiquei muito excitada como artista, mas não existia no Brasil... eu não conhecia nem o Sobrevento, nem o La Casa Incierta, porque eu acho que eles nem tinham esse trabalho ainda nessa época, acho eu. E aí fiquei grávida da minha filha, tive a minha filha, e aquela coisa, eu e um bebê, o bebê e eu, e aí eu falei, "gente, isso aqui é uma loucura". Porque a gente tem um potencial de comunicação, tudo bem que ela é minha filha, mas ela é um ser humano inscrito, e como é rico, né, e essa coisa do tempo, que a gente fala muito no grupo, a gente busca isso, mas é essa relação, né? Coisa do tempo do olhar, que é um outro tempo, que não é o mesmo tempo da criança, que eu sempre trabalhei com criança, não é o mesmo tempo meu, do adulto, como é que tem esse diálogo, essa comunicação entre esses dois seres, um que não fala, mas que fala um monte com esse gestual, com o corpo, com o estar no mundo. E aí nessa época a Ana estava querendo começar a dirigir uma menina. Tinha esse grupo de mães do qual eu também fiz parte, que fala sobre parto, e eu estava no pediatra, que é o Cacá, que é um pediatra super dessa linha dos humanizados, mas é um cara muito ligado a essa questão cultural. O nome dele é Carlos Eduardo Correa, todo mundo chama ele de Cacá. E ele entende muito essa questão também, e acho interessante essa parte. A gente não fala muito isso no grupo, mas eu falo que ele é o padrinho da Cia. Zin, porque ele é que foi um dos responsáveis pra coisa acontecer mesmo. Porque ele tem uma visão muito... de entender essa família e de devolver muitas perguntas, então é uma loucura a consulta com ele, porque você percebe o que é inscrever, desde perguntas básicas, do tipo "começo a introduzir alimento pelo salgado ou pelo doce?" Ele tem muito essa visão antropológica, sempre trazia umas coisas antropológicas. E aí é uma loucura, a gente assistiu aquele documentário francês, chamado *Bebês*... que é o comer, o dormir, o andar, e como isso é diferente nas culturas e tal,

e aí na minha consulta com a minha filha de três meses, o Cacá perguntou: “E aí, Elenira, o que você quer fazer, quer voltar a trabalhar?” Lembro que eram três meses, ela ia fazer quatro. “Ai, Cacá, o que eu mais quero fazer é teatro pra bebês.” “Sério? A próxima paciente também!” – que era a Fafi! Aí é que eu conheci a Fafi. Aí peguei o telefone dela, e na maior cara de pau, liguei e falei: “Fafi...”, e a Fafi é super da performance, ela participou do Matilha³⁴... e aí eu liguei e falei “quero fazer!”. E ela, “e aí? Tipo, e as crianças?” O filho dela tem três meses a mais que a minha; e eles ficavam lá. Ela disse, “eu comecei um teatro, mas todo mundo desistiu, sobre a hora de dormir, sobre essa coisa, tem uma música... e vamo lá!” E a gente começou a ensaiar. A gente demorou um ano meio se conhecendo nessa brincadeira e tentando também achar um espaço, porque não existe edital, não existe nada pensado para o Teatro para Bebês, né? E mega preconceito, depois a gente foi descobrindo... e nisso, foi a sorte, porque a gente ficou sabendo de um grupo belga que foi lá pro Centro Cultural através do Consulado da Espanha mostrar um espetáculo de teatro pra bebês e fazer uma conversa depois; e a gente (até tem filmado isso), a gente foi, eu e a Fafi. “Vamos?” “Vamos!” Conhecemos as meninas do Papo Corpóreo³⁵ nesse dia e falei “Ah, então o Centro Cultural está apostando nisso, vamos mandar um projeto pra eles da nossa peça, vamos levar o projeto”. Aí a Lizette falou, “não, a gente não quer um projeto, a gente percebe que isso é uma coisa que as pessoas estão discutindo, vocês conhecem muitos grupos?” A gente conhecia, até aí a gente já sabia do La Casa Incierta, do Sobrevento, tinha as meninas do Papo Corpóreo, tal, e eu falei, “olha não são muitos grupos, é, porque a gente quer fazer um Festival de Teatro para Bebês!” Aí a gente propôs, até por que eu acho que esse é um jeito que a Cia. Zin entende... que acho que tem muito a ver, agora, pensando depois que passou: “olha, tem poucos grupos... e acho que não seria legal a gente fazer sobre *teatro* para bebês, mas sim *arte* para bebês...” e aí a gente começou a idealizar no Centro Cultural o *Conversas Poéticas entre Arte e Bebês*³⁶, que depois virou esse nome, em 2011; mas a gente apanhou muito! E essa foi a brincadeira, foi assim que a gente começou a ensaiar. Então, mas assim, pra fazer o *Conversas Poéticas* a gente apanhou muito, porque toda hora a gente ouvia de produtores

³⁴ *Matilha* é a primeira vídeo-dança 360 graus produzida no Brasil. Registra a *performance* de 70 bailarinos, acrobatas e *parkours* utilizando o espaço da Praça das Artes, no centro de São Paulo, como palco. Diz a informação em seu *site*: “O vídeo imersivo explora o contraponto entre a rigidez da arquitetura e a fluidez dos corpos que nela se lançam, chocam e repousam. O projeto é fruto da parceria entre o Estúdio BijaRi, o coreógrafo Diogo Granato, e as companhias de dança GT´Aime + Silenciosas e Núcleo de Improviso Cênico

³⁵ O Papo Corpóreo é um grupo de teatro para bebês de Londrina – PR, formado em 2007 pelas atrizes e professoras de Educação Infantil Andréa Pimenta, Carolina Matos e Graciele Maccari.

³⁶ *Conversas poéticas entre arte e bebês* foi o tema de um ciclo de palestras, vivências e apresentações culturais, ocorrida no CCSP em 2011, com foco na arte de, para e com bebês, com curadoria de Elenira Peixoto e Fafi Prado, da Cia. Zin.

culturais: "Teatro? Bebês? Bebê não é social. Bebê é da esfera do privado." Então porque uma instituição pública, que é o Centro Cultural, vai trazer uma questão que é da esfera do privado? Aí a gente discutia e aí entrava... a mãe." Mas poxa, a mãe? Então aí não é bebê! É a mãe!" Foi muito rico assim, esse processo, porque era isso, a gente já tinha pesquisado, a gente já tava vendo várias coisas da Psicologia da Infância, a gente já conhecia a Marina [Marcondes Machado], ah, conhecia muitas coisas, porque a gente foi estudando pra pensar o que ia ser a Cia. Zin ali, mas a gente ouviu muito de programadores culturais tentando entender, então se por um lado eles queriam entender o que era isso, porque não é pra bebê - e até ouvimos isso, porque não, isso aí é mercado, é uma coisa mercadológica...

MP - Pode ser também, né?

E - É... (mas eles diziam), "A gente não quer ser responsável por uma coisa mercadológica". OK, eu entendo. Porque se a gente incentiva... não tô dizendo que foi só o Centro Cultural, não foi isso. Foi de muitos programadores. Se a gente incentiva, vai estar incentivando o quê? Bom, mas aí o problema está em tudo! Então, é muito louco, porque entre as próprias pessoas que fazem teatro há um grande preconceito, porque teatro infantil já é visto como uma arte menor, porque é essa concepção de infância que se tem, né; então, eles acham que a gente vai estar lá fazendo tatibitate, sei lá... e assim, eu penso por exemplo, nesse trabalho da Kiara³⁷, porque eu conto história na linguagem interativa como ela, né? Quantas questões que pegam adultos, né? E como você vai ver literatura infantil, quantos textos eu peguei e chorei... porque é pra criança, não é, o que é esse diálogo? É tão interessante, assim. Eu acho que é exatamente isso, é tentar pensar a inscrição cultural desse bebê, e se for pensar, acho que não foi à toa que a Cia. Zin apareceu nesse contexto de maternidade ativa, como eles chamam... é uma coisa que eu vejo que quando a gente se coloca é visto com muito preconceito, assim, é coisa de mamãezinha, cocotinha, a mulher que foi cuidar do filho, sei lá, a gente ouviu tanta baboseira em relação a isso. Mas ao mesmo tempo, se você for pensar em relação a esse movimento que tem em São Paulo de pensar essa maternidade num outro espaço... então a gente foi, por exemplo, conversar no (Museu) Lasar Segall porque eles queriam abrir o museu pros bebês: dá pra mãe entrar com o bebê! Meio misturado, né, é para a mãe, é para o pai, né, é pra família, pro cuidador, enfim, acho que não tem uma distinção assim tão...

MP - É, você está falando... uma coisa que eu não tinha pensado ainda; não tem como você fugir do fato de que no primeiro ano de vida o bebê e a mãe formam uma díade...

E - E é por isso que eu acho que a temática...

³⁷ Kiara Terra, atriz e contadora de histórias paulistana.

MP - O bebê não vai sozinho.

E - Não vai sozinho. E ao mesmo tempo tem um lado social - e isso está escrito no Projeto da Cia. Zin, assim, que é uma questão social de acessibilidade, porque também, como a gente foi lá no Lasar Segall conversar sobre essa inserção dessa mãe nesse lugar cultural porque também a mãe está isolada e apartada culturalmente porque a gente vive num mundo contemporâneo... antigamente ainda tinha as vizinhas, a mulherada que ia lá fazer o bolo na casa da mulher que pariu; hoje, aqui em São Paulo, você fica sozinha no apartamento, né? Ou talvez na periferia talvez ainda tenha um pouco mais dessa relação comunitária, mas ainda assim você tá ali... você não pode fazer *nada* com aquele bebê, porque em todo lugar ele é um estorvo, né, ele não é um ser... e aí vem essa parte, não é um "ser social", né? É da esfera do privado, né? Como assim? Por que é isso, é quase como se fosse uma tarefa da família e obviamente da mulher ficar ali com aquele bebê enfurnada, e é uma coisa que é louca, porque parece que o fato de que eu virei mãe e por isso eu, como artista, quis fazer uma linguagem para bebês é uma coisa que desmerece a minha arte, porque é uma coisa que eu fiz como mãe.

MP - Mas você assume isso, Elenira? Porque uma das perguntas é essa. Como é que começaram a fazer teatro para bebês? Você já me contou um monte. Mas por quê? O que motivou, houve algum fato que influenciou, como por exemplo, ter filhos?

E - Sim! Eu acho que sim, e eu não acho... eu demorei...e eu assumo enfim, isso está no Projeto, no histórico da Cia Zin; mas eu percebo ao mesmo tempo que também é uma fonte de preconceito por conta disso. Porque a Cia. Zin, no caso da Cia. Zin específico, a gente não existia como grupo antes. A gente se juntou pra fazer esse tipo de trabalho.

MP - É, a história de vocês é muito emblemática, né? Se conhecer justamente no consultório do pediatra, que é um pediatra que tem uma concepção que atende a um certo grupo de mães e pais.

E - Sim, sim... que infelizmente é uma coisa de classe média, muito marcada na Zona Oeste, eu acho que é isso mesmo. Acho que não é nossa vontade, a nossa maior vontade era fazer CEUs, o ano passado a gente fez, os bebês chegam de carrinho... eu até tirei foto dos bebês ... as professoras colocaram os bebês num carrinho, de madeira, todos de pezinho, assim, naquele carrinho. Elas ficaram nervosíssimas, aliás é um lugar que eu gostaria muito de falar, porque eu tentei, eu vi, a gente sempre faz uma fala antes e tal, eu vi, eu falei, "Eu vou lá falar com essas mulheres", porque elas não queriam por as crianças no palco. E aí eu fui falar, fui lá, OK, vamos lá, entendeu? Falei, "olha, põe no palco!" "Não, porque eles choram!" E aí ela falava assim muito nervosa pra mim: "Aqui a gente cuida cada uma de cinco!" Elas falavam...

e aí eu pensei, porque eu falei, "Se ele chorar você (faz gesto expressivo, de segurar, confortar)... né?"

MP - Pra quantos bebês vocês fizeram?

E - Olha, a gente fez pra... quantos eram? 180! Só que até três anos, né?

MP - Então só o CEI? O CEI *todo*? Berçário 1, Berçário 2 e Mini-Grupo?

E - Então, eu não sei...

MP - Porque se era pra todo mundo, a creche, o CEI tem até três anos.

E - Então foi até três anos.

MP - Pra todos eles. Nossa, era criança pra caramba!

E - É, a gente fez duas sessões, uma tinha cento e poucas, e a outra, um pouquinho menos, porque assim, era um grupo que pegou a hora de dormir, aquelas coisas, e não conseguiu ir. Mas eu acho que aí é uma outra realidade de público, mas que foi muito interessante. Também quando a gente foi pro SESC, que a gente fez também pra uma creche, mas aí eram crianças de dois anos... não tinha bebezinho pequeno...foi incrível! primeiro porque foi palco italiano, porque no palco não cabiam as crianças, não tinha esse palco que a gente quer...

MP - Porque no CEU tem palco, né?

E - É, no CEU tinha, mas nesse [do SESC] não cabiam os cem bebês, então teve que ficar na plateia. Mas nesse foi... nem é o que a gente.... mas a gente olhou e - "bom, tamo aqui, vamo fazer!" E eles riam das piadas. Eles, assim! Então foi muito legal ver como tinha também ali... sabe, quando questionam, "ah... o bebê entende, o que é o bebê?" Porque é a pergunta que a gente mais ouve, né?

MP - Eu acho isso curioso. Uma vez eu descrevi uma peça de teatro para bebês para a programadora de um teatro aqui de São Paulo. Mas encontrei resistência ainda. Uma coisa que ainda é nova, e que nos contextos mais tradicionais é mais difícil... existem pesquisas feitas com mães de bebês que dizem que as próprias mães acreditam que o bebê só começa a aprender alguma coisa a partir dos seis meses!

E (rindo) - E o que ele ficou fazendo esse tempo todo?

MP - E muita gente acha isso, que antes dos seis meses não tem vida inteligente.

E - Mas será que é quem não tem contato com bebês?

MP - Mas são *mães* que falam isso, olha que coisa.

E - Ah, entendi, é uma pesquisa com mães.

MP - Aí eu comentei com essa programadora, que não conhecia nada sobre teatro para bebês. Fui contando pra ela cenas dos espetáculos que eu assisti, falei pra ela que a prioridade nem sempre é o texto, que é um teatro onde o corpo está muito "na frente" - em primeiro lugar...

E - Quase... às vezes eu... "nossa, isso aqui é uma dança, não é um teatro", né?

MP - Aí ela me disse, muito... foi uma pergunta muito legítima, não foi uma pergunta necessariamente preconceituosa. Ela perguntou para mim, "mas isso faz bem pros bebês?" Porque tem essa ideia, né, de que... eu tenho vários depoimentos, assim, né, o Luiz André contou que uma vez ele estava falando numa mesa redonda, num bate-papo e que uma professora, de uma universidade, se levantou num determinado momento, pediu a palavra e falou pra ele que achava muito prejudicial essas situações organizadas para os bebês porque ela, e um monte de gente, entende que existe aí uma questão que tem a ver com um superestímulo, então o bebê, porque é bebê, não deve ser estimulado. E aí eu acho que você tem toda a razão quando você coloca a interpretação dessa pessoa no mesmo patamar de alguém que acha que é o mesmo estímulo que ficar num lugar cheio de luzes ou na frente da TV, no restaurante ou no Shopping, com muitos estímulos, porque, de fato existe, nesta situação circunscrita do teatro para bebês um estímulo no sentido que a gente entende que pode ser...

E - É que eu acho curioso porque é essa a visão que as pessoas... então, essa coisa do estímulo, né...

MP - Porque é achar... esse tipo de coisa confirma uma hipótese que as pessoas têm de que o bebê não está no mundo, né?

E - É uma coisa que o Paulo Fochi diz... eu fiz um curso com ele, "Dos bebês nascem coisas", que é em cima da pesquisa de mestrado dele. Eu fui por causa da Cia. Zin. E ele falava essa questão de que a gente estava falando, né, nem sempre o artista consegue transpor tudo o que ele acredita naquela obra, mas ela é sempre uma tentativa. Ou às vezes ele pode fazer uma coisa que a gente...

MP - Quase sempre o que o artista pensa... e as condições que ele tem pra criar, condições às vezes de qualidade artística mesmo. Tem uma distância enorme entre o que a gente pensa e o que a gente consegue...

E - E o que a gente vai fazer. Mas ele falava muito isso, essa questão da concepção que se tem de bebê. Porque, no fundo, é exatamente isso: se você tem uma concepção de criança que você vai introjetar algo dentro dela, é uma concepção; um dia eu fui fazer parte de uma banca de uma pesquisa de teatro para a infância e tal, e foi exatamente isso que eu coloquei, eu falei "olha, como a gente vai discutir teatro pra infância, a gente vai ter que pensar, qual a concepção de infância que tá em jogo ali". Porque a gente não tem uma concepção, a gente tem concepções de infância. E claro que a gente vive numa contemporaneidade que tem muitas visões de infância, né? E é por isso que existe essa briga tanto da Pedagogia com a

Arte, e que você fala: "gente, por que vocês estão discutindo se isso é do artístico ou do pedagógico?" Eu acho interessante, a discussão é rica, por outro lado tem a concepção de infância que está dentro da educação também, não é uma coisa tão... tão disparatada. Eu faço arte e não tem nada a ver com educação. Em alguma instância, sim, você está lidando com crianças, não sei se um artista, mesmo que faça pra adulto, consegue, né... enfim... mas é interessante, e eu acho que quando você está lidando com o bebê, é isso, está lidando com uma família, com tudo isso que vem no entorno...

MP - Ah, sim, e a gente nem vai entrar nisso agora... mas a concepção de família e de mães e de pais que algumas companhias revelam é uma ideia de que, necessariamente, o adulto é alguém que atrapalha o bebê, sempre.

E - Mas existe uma relação, né?

MP - Você pode conseguir enxergar o bebê como sujeito, isso é maravilhoso, mas daí desmerecer essa relação que a criança tem com a mãe...

E - E ainda é um momento em que essa relação é a mais forte do que em qualquer outra fase da vida daquela criança, porque ela vai olhar diversas vezes pra mãe pra saber o que a mãe está achando, né? Lembro daquele exemplo que o Mário deu, da mãe com óculos escuros³⁸... eu fiquei pensando nisso, porque é exatamente isso, né? A gente, na Cia. Zin, eu brinco... os programadores culturais ficam alvoroçados, né? Quantos adultos por bebês? Como vai isso?

MP - Isso é uma questão, né?

E - É uma questão! Produtores culturais... eu falei, eu tenho vontade de fazer uma outra mostra Conversas Poéticas, ou tentar um Proac ICMS, pra discutir isso... fica numa discussão absurda de quantos ingressos por bebê, que a prioridade é o bebê e que... tudo bem, eu concordo, você está fazendo pro bebê, só que o bebê não vai sozinho, andando com sua perninha, porque muitos nem andam! E às vezes você deixa a família numa situação tão constrangedora, porque vai a mãe, o pai e só um pode ficar, e aí vai ter que escolher, geralmente...quem é que vai lá pro palco, com o bebê? Então, assim, a gente tenta evitar muito essas situações.

MP - Eu entendo que tenha algo aí de educativo também, um pouco involuntariamente, às vezes voluntariamente... que é de ensinar um pouco "à força" pros pais isso tudo que a gente está falando, que o bebê é potente, que o bebê é sujeito...

E - Mas ele vê! Eu acho que a própria relação, principalmente nos depoimentos de pessoas que passaram pela nossa mão e dizer... a própria situação já deixa o bebê potente, porque você

³⁸ Ver Apêndice I, Conversa pós-espetáculo com Mário de Ballenti.

está indo fazer um programa com seu filho, aí você fala, "eu tenho um programa que eu posso fazer que é para ele. Só que ao mesmo tempo, aquela mulher ou aquele cara, que é uma pessoa... está dentro de casa há séculos, e ela se vê numa situação com os bebês; é inevitável que ela vá falar de fralda, de cor de cocô... a gente chamou a Irene do CineMaterna pra falar um pouco dessa experiência do CineMaterna, na época da Conversa Poética, mas a gente sempre conversa. E a Irene, ela fala muito isso, qual foi a ideia de fazer um cinema... e eu acho que está meio junto, pra mim eu acho que... eu não acho que a Cia. Zin está separada disso, apesar de que...

MP - Porque no *CineMaterna*...

E - A programação não tem nada a ver com o bebê.

MP - Não, é um pouco inversa, né? É uma iniciativa, vamos dizer assim, que favorece as mães, né, nessa ideia que você estava falando, de que elas sejam inseridas socialmente no momento em que ela vai estar...

E - Exatamente. E como surgiu o *CineMaterna*? Tinha o grupo no *Yahoo*, que era o Materna SP, até fiz parte desse grupo no *Yahoo*, pra discutir parto humanizado, enfim, a discussão era isso. E aí uma das mães, acho que foi a Irene, como a discussão era sobre puerpério, colocou: "sinto muita saudade de ir no cinema." "Ai, eu também, sou cinéfila, o que eu faço?" "O que eu faço?" "Cara, será que eles proíbem?" "Não sei." "Meu, então vamos combinar? Vamos, tipo, dez?" "Vamos!" - Cada uma com seu bebê. Pegaram os bebês, foram pro cinema. "E, meu, será que a gente vai ser barrada?" Não foram. E as pessoas, acho que foi na época no Unibanco, foram perguntar, "mas o que é isso, vocês são...?" "Não! A gente veio!" Aí diz que foi uma loucura, essas mães todas no bar depois, conversando sobre cor de cocô, sabe, no café, depois do cinema, tanto que o *CineMaterna* era isso, não sei como está agora, mas era isso, era um momento de assistir ao filme e depois essas mães ficavam juntas, o negócio foi isso, cada vez mais mães querendo esse lugar. Agora, não é uma programação pensada pros bebês.

MP - As mães vão ao cinema.

E - É. O que eles fazem é deixar a sala menos agressiva e mais confortável pra eles, né?

MP - O som é mais baixo...

E - O ar condicionado, a luz, a sala não é totalmente escura... OK. Eu acho assim, que tem a ver, mas a Ciz. Zin quer dialogar com os bebês, não é que... mas é isso, uma situação de entender a família como público, né, ou até mesmo essa professora, com essa fala, "eu tenho que cuidar de cinco!" Como é que eu, como companhia, vou acolher essa pessoa que está

cuidando de cinco no meu palco, que pode chorar, o bebê, e que que ela vai fazer, e como pensar nisso?

MP - Claro, porque tem uma concepção de teatro que as próprias professoras têm, e que ainda não estão acostumadas com a possibilidade de poder ser diferente...

E - E de entender que não é um público silencioso, não é...

MP - Não precisa ser...

E - E não será!

MP - Embora... e você já tinha trazido isso naquele dia na nossa conversa com o Mariozinho... sobre o bebê que contempla, o bebê que não entra, sobre o bebê que é contido, porque ele está, culturalmente, aprendendo alguma coisa, que ele não pode entrar naquele espaço...

E - Agora, essa é uma questão pros artistas, que eles têm que resolver, né? Porque... a gente na Cia. Zin, essa é uma questão que a gente se debruça e pensa, e pensa, e pensa e pensa e não chega a nenhuma solução, que é entender essa coisa da contemplação. E de como e qual a qualidade, e como se dá essa contemplação. Então, é difícil aquela fala do começo, que você tem que falar pra plateia...

MP - Então, essa é uma coisa que eu também preciso te perguntar. Vocês é que recebiam o público no teatro UMC, não? Eram você e a Fafi?

E - No UMC éramos nós duas, porque a gente... tem uma gravação. Mas a gente no Centro Cultural achou que a gravação era suficiente, quando a gente estreou a peça. Uma gravação que fala que o bebê pode chorar, que é pensado pra ele, pra pessoa ficar tranquila e tal. No UMC tinha ali a questão do palco ser um pouco alto e a gente ficava preocupada e as pessoas não entenderem, as pessoas iam pra plateia. Elas não subiam no palco.

MP - O que vocês falavam?

E - A gente adotou isso como prática... a gente fala em todo lugar que a gente vai. Então... essa fala... a gente se apresenta, fala que é a Cia. Zin, e tal... fala que o espetáculo é pensado para os bebês e que as pessoas podem ficar à vontade; que tenham confiança... não com essas palavras... de que a gente sabe o público que a gente escolheu, né? Já cheguei a falar isso. Fazer, trabalhar... e que é pensado pra eles. Que o espetáculo não é pensado pro bebê entrar durante. Mas que, se caso algum bebê, principalmente os andantes... quiser entrar, isso não é um problema. Pode, vê o que está acontecendo em cena, mas que é isso, de uma forma delicada... a gente sempre tá construindo essa forma... que atrás do cenário ele é de ferro, então, que não é pro bebê ir pra trás do cenário, que tem que tomar atenção, e que a gente em cena não consegue cuidar do bebê, então, que também fique tranquilo pro pai e pra mãe que o bebê vai explorar, pegar o bebê, voltar pro colo, e ir acompanhando essa maneira que ele vai

explorando. Mas não é assim: "não pode". A gente... é uma fala difícil, porque é um espetáculo para ser contemplado, só que o bebê não sabe disso, ele não tem a obrigação de saber que o espetáculo não é pra ele entrar, se ele se interessa por algo ele quer ir, com o corpo, ainda mais se ele é andante, ele vai querer. A gente não quer que seja uma coisa agressiva. Então até uma coisa que a Lizette reparou, e que foi fortalecendo a gente também, porque a gente vai aprendendo fazendo, né? Os bebês, logo nas primeiras sessões, entraram. Um ou outro, nunca teve uma avalanche, poucas foram as sessões que tiveram, eu acho que o espetáculo de alguma maneira deixa claro que... não sei como, acho que o próprio espetáculo em si mostra que não tem tantos objetos, coisas, que eles vão querer mexer... não sei, acho que fica claro para o bebê que...

MP - Culturalmente, tem uma circunscrição... que é dada pela situação... pelo jeito como as pessoas se comportam...

E - E ele vai entender isso.

MP - Pela forma como vocês se comportam; é diferente.

E - O que a gente já fez algumas vezes foi isso, já teve bebê que foi dormir comigo, no final... várias vezes. Teve uma, numa das últimas apresentações... que ela quis fazer tudo o que eu fazia, e foi um bebê que gerou um incômodo, porque também tem isso, as próprias pessoas da plateia vão ficando incomodadas com aquele bebê que entra, e aí eles ficam olhando, né? Eles fazem igual ao bebê, né? Olha essas atrizes. Ah! Elas aceitaram que o bebê entrasse, então vou relaxar. (...) Não, mas, poxa, e agora? Mas tem muito isso, já aconteceu deles pegarem adereço que eu preciso pegar, o bebê tá ali... e aí eu tenho que olhar pra ele, e fazer, pedir; e a gente conversa, eu peço pra ele me dar e ele me dá em geral. Esse bebê foi engraçado, ele ficou o tempo inteiro querendo entrar, ele entrava e saía, entrava e saía, chegou no final, a gente falou "Meu, vem aí..." Aí deitou, e ele dormiu... não de verdade, mas, deitou, fez a cena junto. A gente já teve bebês que imitaram, aí mais andantes, maiorzinhos... repetir frase, muito, eles repetem muito. Mas é isso também, eu brinco, eu falo "gente, eu tô em cena, é uma aprendizagem pra mim como artista, porque eu sei praticamente tudo o que aconteceu, você vai treinando esse estado, eu sei o que aconteceu com cada bebê, aquele que chorou, aquele que estranhou, aquilo que... você fica assim, "olha esse aqui, olha esse"... e aí no final vêm os pais e, "Olha, ele ficou com medo aquela hora, mas que legal, ele superou!"

MP - Tem um limite máximo de bebês?

E - Então... tem, né? A gente coloca 60.

MP - 60, quer dizer 120?

E - É, 120, 200 e pouco mais... mas 60 bebês, a gente coloca. E o que que a gente fala também, nessa coisa da fala, né, pra não ter que falar essa coisa de "pai, sai fora, a mãe fica, ou a mãe dai fora, o pai assiste", o que que acontece, né? O que a gente fala é: "a prioridade são os bebês", então, na hora que vocês forem se acomodar no palco percebam como está. Veja se todos os bebês estão vendo, coloquem o bebê na frente.

MP - Vocês falam isso?

E - A gente fala. Não assim com essas palavras, mas a gente fala "olha, a prioridade é o bebê. Deixem a bolsa de fora, as bolsas ficam embaixo" (porque a bolsa ocupa às vezes o espaço de um bebê), "e pensem que a prioridade é o bebê pra assistir". Agora... É pra todo mundo assistir junto, né? Então... A gente conta com bom senso. O ideal mesmo, mas a gente não conseguiu por uma questão financeira mesmo, era ter alguém que trabalhasse só o receptivo. Ter alguém com a gente, isso pra mim seria o ideal. Alguém que entenda alguém que entenda...

MP - Como o Sobrevento.

E - Sim. Porque eles são uma companhia grande! Então eles conseguem. Isso é o ideal pra gente, porque a gente conseguiria estar ali numa situação confortável. Que não fosse um bedel, né, porque eu já assisti a espetáculo que essa pessoa era um bedel, que ficava apontando, "Ali!" "Ali!", e a mãe tipo, pega bebê pelo pé, já vi bebê sendo arrancado pelo pé. Então teria que ser alguém muito afinado com o grupo pra entender esse contexto todo. De entender que o bebê pode. Mais pela família, tranquilizar a mãe, o pai, quem foi assistir... no caso essa professora ajudaria pra caramba. Daí é, pode ir pro palco, o bebê, que a gente está aqui, junto. Eu carrego, eu seguro.

MP - Eu acho que ainda é difícil pra gente, brasileiros, eu acho... com relação a criança pequena, culturalmente

E - É um inconveniente, né?

MP - Em outros países, em outras culturas dizem que é diferente.

(...)

E - Ao mesmo tempo tem uma questão que eu me coloco muito, que é entender o que é o teatro para bebês no Brasil, porque eu acho que o europeu tem uma concepção de arte, uma concepção muito instituída assim. Eu me lembro desse relato da Ana (Thomaz), eu nunca fui para Bolonha, morro de vontade, ainda não consegui, mas ela relatava muito essa questão do respeito, do não poder falar durante, do não poder... e eu percebo que não sei se... como o brasileiro vai resolver isso, entende?

MP - Reggio Emilia tem uma pedagogia muito caracterizada pelas Artes Visuais, pelos projetos... aqui um dos pontos fortes da relação entre crianças e entre adultos e crianças não é exatamente pela Arte Visual, mas eu sinto mais forte a música, o corpo, a corporeidade, a dança, a brincadeira, estar ao ar livre... então não dá pra imaginar que a gente vá transpor diretamente as coisas...

E - Que é a mania que a gente tem, né?

MP - Sim, não há dúvidas de que é lindo, tem um respeito pela criança, talvez até essa exigência de silêncio tenha a ver com a história que foi sendo construída...

E - É que eu, Elenira, acho estranho você pedir silêncio pra um bebê. Assim. Não estou dizendo de um ruído totalmente fora de contexto. Mas é um bebê. O que eu vejo é que as crianças falam muito durante a peça; coisas para a peça. Dizem: "Dormiu!" "Acordou!" Elas narram pedaços de situação... O que é o entender? O que você entende por entender - que é a grande questão! Que todo mundo faz: os bebês entendem? (...) É essa a ideia. Pra mim quando ele fala "dormiu" e "acordou" é um jeito de entender e sei lá se ela precisa entender de um jeito racional, ela pode entender de um outro jeito, a atmosfera...

MP - Sim, porque para a criança pequena, essa fala é pensamento externalizado... A gente também faz isso quando vai ao teatro, só que não fala alto.

E - E eles falam! E eu vou pedir silêncio? Só eu falo? Pra mim é muito estranho. Sei que há grupos que pensam assim, e eu acho rico. Na real, eu acho rico se todos sentassem pra debater, é como cada grupo pensa. Eu não consigo qualificar... Eu acredito nesse caminho. (...) Uma coisa que eu quero muito, e que ainda não fiz porque não consegui dinheiro... eu quero muito fazer o segundo espetáculo da Cia. Zin. Porque no fundo a gente está aí com quase oito anos, com *O que eu sonhei?* e o *Cara de Quintal*. Temos o próximo espetáculo que a gente quer produzir, que é o *Do Berço ao Barco*. (...) Então, ela (Ana Thomaz) fez um curso pra educadores, uma vivência com os bebês e fez uma fala aberta. E a gente trouxe a Anna Marie. Isso foi em 2011, que a gente fala que 2010 foi o ano que a Cia. Zin começou, que foi quando aconteceu esse meu encontro com a Fafi, mas 2011 foi quando estreamos o primeiro espetáculo. E a Anna Marie falava muito essa relação do espectador, do bebê, do conhecimento do bebê, da arte do bebê como eles se dialogam e tal. E aí a Fafi falou, "Lê, a gente não pode deixar isso quieto, vamos fazer uma performance!" Falei, "Vamos. Vamos colocar o nome de performance" - que é o *Cara de Quintal*. O *Cara de Quintal* é uma performance, é uma instalação performática (risos). Sei lá o que que é isso, mas é o que a gente faz. Então, a ideia é montar um ambiente onde o bebê vai entrar com o corpo dele e experimentar. E aí a gente escolheu *Cara de Quintal* porque fala um pouco da coisa dessa

brincadeira de quintal, então...só que a primeira versão do *Cara de Quintal* era muito,era quase uma oficina, e aí foi uma briga, proque tudo isso né? Onde você vai encaixar artisticamente esse negócio...Aí os produtores: "Ah, mas isso é uma oficina!" E a gente, tipo "Não, não é uma oficina, é uma performance." Mas performance é um universo de definições tão difíceis, né? Aí eu falava pra ela...

MP (rindo) - Quando é o adulto fazendo as coisas que as crianças fazem é performance...

E (rindo) - Exatamente... eu não pensei nisso, mas é fato... porque como é que a gente vai estabelecer um lugar que é uma performance, mas que ao mesmo tempo as crianças vão fazendo coisa, então é oficina... nossa, deu um Carnaval isso! E também pra gente ter um controle, talvez. É uma coisa que a gente debatia. Eu falava,"meu! Que controle? Abre aí!" E aí então a gente chegou num formato,que é hoje o *Cara de Quintal*... que começa instaurando um clima, quase como uma coisa "espectador", mesmo...

MP - Ma sé um convite.

E - É um convite ao mesmo tempo. A gente vai montando o espaço, a gente leva umas caixas de papelão... é muito simples o material, caixa de papelão, areia, coisas assim. A gente chega com uma caixa de papelão, e tem um jeito de entrar com essa caixa, e de abrir, de mostrar a areia que tem dentro da caixa. A gente não fica mostrando as brincadeiras que são possíveis, mas a gente brinca e mostra o elemento, e brinca um pouco, nós duas brincamos um pouco com aquele elemento, mas não necessariamente as crianças vão fazer aquilo. E a gente deixa um tanto de outras proposições pra hora que elas entram, e a gente faz uma marca pra hora que elas entram. Às vezes elas entram antes,e tudo bem. Às vezes elas esperam o momento, às vezes a gente precisa quase que pegar na mão. Mas a ideia do *Cara de Quintal* é trabalhar com esses elementos da natureza.

MP - De que ano é o *Cara de Quintal*?

E - Também 2011, só que a gente fez em outubro. Um é de agosto, o outro é de outubro. A gente montou em dois meses. Só que essa é a primeira versão, aí a gente foi aprimorando essa versão, porque também isso é a performance, né?

MP - Vocês continuam apresentando?

E - A gente vai fazer SESC agora. A gente fez SESC Campo Limpo, no ano passado, e agora a gente está com dois pedidos de SESC.

MP - Elenira, quantos anos você tem?

E - 38 anos.

MP - E a Fafi?

E - A Fafi tem dez mais que eu, acho que 48. Mas a Fafi não está mais no grupo, né?

MP - Como a companhia está agora?

E - A Vitória Cortez entrou pra substituir a Fafi, o Guti entrou pra substituir a Carol. A primeira formação era eu, a Carol (Carolina Trevisan) e a Fafi. Eu e a Fafi encabeçando e a Carol como musicista. Todos os nossos trabalhos têm música ao vivo.

MP - E o que a Carol toca?

E - Bom, a Carol não está mais também. Hoje é o Guti. O Guti toca sanfona... é a concepção do espetáculo.

MP - Me fala os nomes deles todos.

E - Era eu e a Fafi Prado, depois teve a Carolina Trevisan, que hoje nem trabalha mais com música... era a primeira formação. Aí depois entrou o Fábio Freire, saiu, entrou a Vitória Cortez e o Guti, Gustavo Vellutini. E às vezes a gente tem umas outras pessoas que substituem, mas o núcleo mais fixo é esse aí.

MP - E a idade deles?

E - O Fábio Freire 48, A Vitória tem 30, o Guti 30 e poucos. São casados e tiveram bebê, o Pedrinho, de 6 meses.

MP - E a Carol?

E - A Carol tem a minha idade, acho que por aí. Hoje estou eu, a Vitória e o Guti. Só que é isso assim, nesse lugar mais de assinatura do grupo, de pensar qual é o projeto estou eu, na verdade, e inclusive fazendo produção, que é uma coisa... tem uma outra menina que Camila substitui a Vitória de vez em quando, mas agora que o Pedrinho está maior ela está voltando. Mas é isso, né? Também é isso, achar parceiros... É que como os dois são casados e o Pedro é dos dois, e o Guti é mais difícil de substituir, geralmente eu substituo a Vitória. Porque aí ela fica com o Pedrinho. Mas enfim, assim, a ideia é... eu queria muito, eu estou ensaiando um trabalho novo, que a ideia é ser um outro cara de quintal, mas com outra ideia, que é o Linhas... já faz dois anos que estou com essa ideia, que é trabalhar o desenho infantil, mas a minha ideia é fazer uma performance,. Apesar de que ele está virando um espetáculo, está meio difícil (risos). Estamos fazendo. E fazer o *Do Banho ao Barco*, que é o outro... mas que não tenho dinheiro pra fazer, essa é que é a questão. Eu é que faço produção e não sou produtora (risos). Mas a minha ideia era... algumas questões que, eu acho, hoje estão além do *O Que eu sonhei?*. Eu tenho vontade de fazer outras coisas. Que eu não gosto, inclusive. Que eu faço, porque é o que eu tenho, e cada vez é uma aprendizagem... a gente mudou algumas coisas durante o espetáculo no contato com o público, mas tem coisas que eu modificaria. Várias coisas.

MP - Vocês tiveram algum tipo de assessoria além da do Cacá? Ele ajudou vocês a pensar...

E - Sim, a questão do ritmo... Em *O que eu sonhei?* a gente passou pela mão do Cacá, a Ana Thomaz deu uns pitacos, uma época a gente queria que ela dirigisse, mas aí foi bem nessa transição que ela estava, da desescolarização, indo pra Piracaia, então não rolou, até então porque ela estava desconstruindo muitas coisas. e a Ana foi muito legal, porque ela teve as filhas dela na mesma época que a minha, e eu morava perto dela. E ela fazia um encontro de mães pra fazer Artes Plásticas com as crianças, e meio que a gente que comandava ali. Tinha uma menina das Artes Plásticas, a Dani, mas era isso... a gente levava os materiais e ficava ali, vendo as crianças. Que era bem essa pegada da Ana, então foi muito gostoso. A Ana passou a mão também, a Letícia Seiko, que é da dança, também deu um olhar de fora, porque a gente não tem diretor, né?

MP - Ah é, o espetáculo é de vocês duas...

E - É... que é uma questão pra mim, sabe, eu queria muito ter uma diretora. E a Vitória já me falou, "Lê, você não quer dirigir e eu atuo?" Mas eu também quero estar com bebês ali no *tête à tête*. Então, nossa, que tão difícil!

MP - Uma última pergunta, Elenira. Teve algum tipo...algumas companhias fazem isso... teve algum tipo de experimentação em ambientes, isso antes, enquanto o espetáculo estava sendo gestado... ou mesmo depois, sei lá... onde os bebês estavam sem os pais, por exemplo?

E - Então. Antes não. A gente foi pra algumas festas infantis, mas estava com os pais, mas não tece esse momento.

MP - Estou te perguntando isso porque é muito comum, tem alguns artistas que vão á creche fazer observação, ficam lá, olham os bebês e daí eles tiram suas ideias.

E - Eu acho que a gente não fez isso na época porque estávamos com dois bebês, ali, muito presentes. Tudo bem, era um recorte muito...mas a gente estava de alguma maneira inserida ali com várias mães nessa situação. Fizemos apresentação, por exemplo, onde hoje é a Casa do Brincar. Mas antes, o Casa do Brincar veio do Aprontando Uma, que era um lugar de psicomotricidade com bebês, que funcionava atrás do Fábrica, aquela loja de brinquedos educativos na Vila Madalena. Lá atrás tinha um espaço, chegamos a fazer um ensaio aberto lá. E nesse ensaio aberto a gente queria ver os bebês, mas também com mães, não estavam sozinhos.

MP - Mas é outra coisa. É quando o artista vai á creche e fica observando pra tirar ideias, acho que é muito comum na Europa, isso.

E - Eu acho que tem uma tentativa de aproximação, de tentar entender o público. (Pensa um pouco). É que tem muitas questões no teatro para bebês. A questão do público é uma. A questão do verbo, da palavra; a questão da construção da narrativa é outra. Algumas questões

são bem emblemáticas, né? Fico pensando assim. Como se constrói a palavra, precisa falar ou não precisa falar? É falado ou não é? As pessoas... dá pra escrever teses em relação a isso, né? A minha psicóloga me contou sobre uma Judith... não me lembro o sobrenome... ela faz psicanálise com bebês. Sei que tem estudos psicanalíticos com bebês. De falar. Da pessoa falar com bebês. De falar com bebês que passaram por situações traumáticas. Loucura, né?

MP (rindo) - Ou não...

E (rindo) - Ou não. Eu acredito.

APÊNDICE F - Entrevista com Aline Volpi, Ana Paula Castro e Vladimir Carvalho, da Catarsis Produções

Jundiaí, 5/2/2018

Maria Paula - Qual é o nome da companhia?

Vlad - A Catarsis Produções é uma produtora. Somos quatro produtores que também são atores. Nesse espetáculo atuamos eu e a Aline, e o Marcelo e a Ana ficam na técnica do espetáculo.

MP - O Marcelo dirigiu.

V - Sim, ele é o diretor, e é ator também.

MP - Ele está no elenco da outra peça (*Marcelo, Marmelo, Martelo*, inspirada no livro homônimo de Ruth Rocha).

V - Não.

Ana Paula - Ele dirigiu também!

MP - E você está no elenco, Ana Paula?

AP - Não.

MP - Idade dos participantes.

(Risos.)

AP - A média...

V - Eu tenho 30.

AP - Eu tenho 48,

(Aline chega nesse momento).

MP - Oi, Aline!

(Cumprimentos.)

AP - Você tem quantos anos, Aline?

A - Eu!? (Risos). Eu tenho 42.

AP - E o Marcelo...?

A - 43.

MP - Filhos. Vocês têm filhos, quantos e de que idade?

AP - Eu não tenho, só a Aline.

A - Eu tenho duas filhas, uma de 22 e uma de 10 anos, que é minha e do Marcelo.

MP - Bom, a produtora tem quatro participantes. Tem mais atores?

A - Ah, sim. Mas são atores da Companhia Paulista de Artes.

MP - Bom, grau de parentesco entre os participantes... a Aline é casada com o Marcelo. ... Então, vamos lá. Quando estreou o *Scaratuja*?

V - Agosto de 2016.

MP - Vamos recuperar um pouco aquilo que a Aline já começou a me contar, Vlad. Como e onde nasceu a produtora?

V - Nós éramos integrantes da Cia. Paulista de Artes, que é uma companhia da cidade (de Jundiaí), tem 26 anos de existência... essa companhia inclusive foi fundada pelo Marcelo e pela Aline. E em 2012 o Marcelo e a Aline lançaram a proposta de criar a produtora, daí a gente foi pra Itália em 2015.

MP - E vocês continuam então na Cia. Paulista de Artes?

V - A Aline e a Ana, sim; eu e o Marcelo, não.

MP - A Cia. Paulista de Artes já em 26 anos, surgiu em 1992, certo?

V - Exatamente. E tem como carro chefe o trabalho com o público infantil, também.

MP - Bom, essas eram as perguntas sobre a fundação da companhia, ou melhor, da produtora. Já posso começar a fazer as perguntas que têm a ver especificamente com o teatro para bebês. Na verdade, eu conversei um pouco com o Marcelo quando fui assistir ao *Scaratuja* nas duas vezes. A gente conversou rapidamente. Mas a ideia é contextualizar... na tese eu faço uma transcrição do espetáculo; o *Scaratuja* é super documentado com fotos. E aí eu preciso fazer uma apresentação contando um pouco como vocês começaram a fazer teatro para bebês, por quê, o que os motivou... e se houve algum fato que influenciou vocês. Então, alguns grupos dizem que começaram a se interessar por fazer teatro para bebês porque tiveram filhos.

A - Ah, tá!

MP - Por isso a ideia é saber qual foi a origem desse interesse e como é que... às vezes não é um interesse não tão... romântico (risos). Pode ser um interesse mais comercial, por que não? Pode ser...

A - Não, o nosso é bem claro, na verdade. A gente... acho que o que nós quatro temos em comum, assim, é sempre pensar na qualidade do trabalho, e uma coisa, desde a Cia. Paulista, que sempre a gente pensa é na formação de público, Porque na companhia Paulista a gente sempre trabalhou e trabalha ainda com espetáculos para crianças, faz projetos com escolas, pra escola ir ao teatro. Então isso é uma coisa que está dentro da gente como artista. E nunca tinha passado pela nossa cabeça essa coisa dos bebês. Apesar de em muitos momentos a gente já ter discutido e isso há uma divergência dentro da Cia. Paulista e nós partilhamos da mesma ideia de que tem espetáculos para determinadas idades e espetáculos para outras idades; que essa separação, essa divisão existe de fato. Que tudo bem, a obra artística, quem assistir vai

captar alguma coisa e tal, mas você pode pensar e direcionar. Aí eu e o Marcelo fomos fazer uma residência artística na Itália.

MP - Mas vocês foram fazer uma residência especificamente de teatro para bebês?

A - Não. Aí é que está, a gente foi pra seguir durante um mês a turnê de um grupo chamado *Principio Attivo*, que é um grupo bem parecido com a Cia. Paulista, estão na luta, fazem espetáculos para crianças, principalmente, inclusive eles não têm teatro para bebês, e espetáculos para adultos. Só que coincidiu - e a gente nem sabia disso... porque nós ficamos hospedados em Bolonha, né?

MP - E esse grupo é de Bolonha?

A - Não, eles são de Lecce, que é bem longe, aliás, de Bolonha. Este grupo tinha uma apresentação no Festival que estava acontecendo lá. Aí a gente já estava em Bolonha e a gente sabia que eles viriam pra lá, e combinou de se encontrar... e acompanhou o Festival antes mesmo deles chegarem. Então nós acompanhamos o festival inteiro, praticamente. Aí a gente se encantou com os trabalhos que nós vimos, muita coisa da Europa, da Alemanha. E não só os espetáculos, mas o tratamento, mesmo, várias coisas: como a arte é vista por eles; como a importância da arte é passada pros pequenos e como - a gente viu, a gente nunca tinha visto - espetáculos que prendessem a atenção de bebês. Aí a gente ficou com isso, mesmo, discutindo, e aí acompanhando também o Educativo, que eles fizeram várias apresentações para crianças menores (não bebês, mas crianças de 4 anos e tal, 5...) e o quanto, em geral, os educadores estão conectados com a arte. Eles acham, eles acreditam que faz parte do desenvolvimento, não é educação e cultura, sabe? É junto. E a gente ficou com isso, e falou, "vamos pesquisar alguma coisa nesse sentido!" E aí, chegando, a gente propôs começar uma pesquisa.

MP - Então eu posso dizer que o que motivou foi vocês terem conhecido o trabalho do Festival, do Testoni e das companhias que tinham se apresentado lá.

A - É, o Testoni, o La Baracca, na verdade, que é um grupo fantástico, a gente foi pesquisar... conversamos muito com o Bruno Cappagli, porque o Bruno entende bastante português e consegue falar um pouco também, e na época a gente fez um intensivão de italiano, a gente conseguia entender bem, mas falar a gente falava bem mal; é mais difícil. Então a gente conseguiu falar mais com ele, por causa até do idioma, mas a gente pegou bastante coisa pra ler, e tal, coisas do Roberto Frabetti... é isso.

MP - Vocês nunca tinham ouvido falar de teatro para bebês?

A - A gente já tinha ouvido falar aqui, do Sobrevento.

MP - Já tinham ido ver, ou assistido alguma coisa?

A - Não, nunca tínhamos ido. A gente tinha ouvido falar porque o Sobrevento tem uma pesquisa há bastante tempo no Brasil e depois que a gente foi lá, descobriu, a gente começou a assistir aqui, até pra ver, ah, porque aí a gente estava mesmo mergulhado na pesquisa da linguagem.

MP - Vocês já se apresentaram no Festival deles?

A - Não.

MP - Está bem. Então agora com relação ao *Scaratuja*. Vou ler todas as perguntas, tá? Teve algum tipo de assessoria específica de algum profissional? Se teve algum tipo de experimentação, antes de estreiar, ou mesmo durante, em que os bebês estivessem sem os pais, como creches, por exemplo. Na Itália eles fazem um pouco isso, e alguns artistas fazem questão de apresentar os espetáculos em ambientes onde não haja muitos adultos. Se vocês fizeram isso, se é um princípio pra vocês ou mesmo o que acham disso. E depois tem umas perguntas mais técnicas, que têm mais a ver com a temporada.

V - O processo de preparação foi sempre proposto pelo Marcelo, a gente chegava com as direções que ele tinha na cabeça. E a gente ia desenvolvendo as ideias que ele ia propondo. Então tudo surgiu da coisa do desenho, da garatuja, que é o primeiro rabisco da criança, e daí dentro disso ele começou a desenvolver todos os passos, toda a trajetória da criança até o primeiro traço. Então ele dissecou todo esse processo e a gente ia por blocos, trabalhando corporalmente, trabalhando os sons...

A - Sim, porque a gente já tinha decidido que não ia ser um espetáculo verbal.

V - Mas ao mesmo tempo a gente não sabia que sons o espetáculo ia ter.

A - Verdade! Então a gente pesquisava; eu lembro que a gente estava no carro e ficava pesquisando os sons e vendo que sons poderiam surgir com que a criança pudesse se identificar, sem ser o óbvio. A mesma coisa com o corpo, eu acho.

A - E a gente começou a observar bem mais bebês.

V - Ah sim!

A - Ele pediu pra gente observar bebês, daí coincidiu que ao Vlad teve um afilhado na mesma época e uma sobrinha.

MP - Aí virou laboratório.

(Risos).

V - É, tanto que algumas crianças acompanharam algumas vezes o processo, viram algumas vezes o processo com os pais... esse meu afilhado viu a peça várias vezes, em várias fases. E aí, corporalmente, a gente veio de um processo de um outro espetáculo que a gente fazia, *O Príncipe Feliz*, do Oscar Wilde; em que eu fazia a preparação corporal. E nesse espetáculo eu

trabalhava com dança, eu sou bailarino também; e fiz a preparação corporal do elenco e em específico da Aline focado no balé clássico. Então quando a gente começou o processo do Scaratuja, os nossos corpos já estavam dialogando melhor, né? Estavam com a mesma linguagem, acho que isso auxiliou muito.

MP - Você também fazia como ator *O Príncipe Feliz*?

V - Sim.

MP - Vocês dois, a dupla?

V - Sim, o príncipe e a Andorinha. Então esse entrosamento corporal já vem de lá, e nesse ponto foi muito mais fácil. A gente não teve uma preparação corporal pra esse espetáculo. Mas veio com a bagagem de outros espetáculos. Na companhia a gente fazia as duplinhas. A gente fez muitas duplinhas juntos. Então...

A - É que a gente trabalha há bastante tempo, né?

MP - O que é muito bacana, né?

V - Sim, e então essa parte de criação de movimentação foi muito rápida, assim, nem sei, tipo, dizer pontualmente em quais momentos foram criados.

MP - E o Marcelo trazia as propostas pra vocês. Vocês se lembram de alguma referência, essa coisa do desenvolvimento do bebê...

A - A gente teve um auxílio pedagógico. Teve uma pedagoga, a Lívia. E aí várias dúvidas surgiam durante o processo, a gente anotava, aí marcava um encontro com ela, ela dava opinião, explicava algumas coisas e apontava alguns caminhos, não fechava, mas apontava algumas coisas e a gente podia também escolher. Mas escolher é importante, eu acho.

V - E essa coisa de instigar que o Marcelo trazia, a gente teve um muito grande de objetos, de objetos e texturas. Quando a gente decidiu que teríamos texturas no cenário, a gente começou uma vasta pesquisa do que seria interessante tocar, o que a gente poderia ter no cenário

A - Que não desse alergia...

V - É, muitas coisas... e até os objetos como elástico, bolinhas, foram surgindo... isso eu lembro muito bem que a gente teve um período muito grande de tentativa e erro, sabe? Muita coisa passou no processo, e a gente deixou de lado; e muita coisa a gente foi descobrindo quase que finalizando, já.

A - E a música, que é tão linda.

V - A música também. A gente começou como dever de casa, pesquisar músicas que possam ser interessantes pro bebê. Daí o Gustavo Finkler, que é nosso amigo, eles foram assistir...

A - A gente estava fazendo um outro trabalho, uma pesquisa de música italiana com a esposa dele, a Renata Mattar. Aí a Renata falou, a POIN vai tocar no SESC Pinheiros, vão lá! Aí a

gente falou, vamos, a gente quer conversar com a programadora mesmo, então vamos, e fomos, eu e o Marcelo. E nesse dia tinha bebês na plateia, de 1 ano e meio, 2... e eles dançavam a música da POIN. Aí o Marcelo falou, "vou conversar com o Gustavo", né?

V - Mas aí antes de conversar com o Gustavo ele propôs da gente fazer as coisas em cima das músicas do CD deles. Daí a gente tinha algumas cenas já estruturadas, mas com música "X"... e aí o Marcelo falou, "vão fazendo com essa outra música" e a gente foi vendo o que encaixava né? Quase que na ordem no CD. Daí foi que veio a ideia de propor pra ele, aí ele veio assistir o ensaio e aí ...porque a nossa ideia era que ele compusesse músicas para o espetáculo.

MP - E não foi isso?

V - Não. A ideia era que ele compusesse tudo, mas aí ele veio assistir e falou, "não, tá bom do jeito que tá, eu preciso fazer mais algumas músicas só". Então a gente usa a trilha da POIN que já existia, que já estava pronta, e ele criou mais duas músicas para o espetáculo. A música final, e uma instrumental, que se chama *Scaratuja* e que vai para o próximo CD deles.

MP - Que legal, então a trilha surgiu assim. Vocês começaram trabalhando a partir de músicas que já existiam, ele foi assistir e compôs duas músicas que amarraram o espetáculo.

A - Aí a Renata cantou.. (risos)

V - A gente tinha uma outra música de base, né?

A (lembrando) - Aaaaaah, é verdade! Qual era?

V - Do Arnaldo Antunes, que falava de casa (*Nossa Casa*). Porque pra criar a ideia, pra surgir a ideia, a gente ouviu muita coisa também e tipo teve uma coisa assim: o que são essas coisas? A gente primeiro chamava de "seres", a gente não queria determinar que eram seres humanos, queria que fosse uma casa, um casulo...

MP - Um "dentro".

A - Sim, um "dentro". E aí acabava nessa coisa de casa, porque a música falava de casa.

Aí a gente mostrou (a música do Arnaldo Antunes) pra Renata e pro Gustavo. E eles falaram que a música era maravilhosa e tudo, mas que não casava com o resto da POIN, e é verdade. e aí ele falou, "vou propor uma música com essa ideia de casa, de muro, de estar aqui..."

V - É, essa coisa de serem dois seres humanos em cena... assim como muito do espetáculo, isso foi acontecendo. Parece que tudo foi acontecendo, né? Eu não tenho memória, tipo, de decisões. "Vocês são isso, o cenário vai ser assim." Foi atendendo a necessidades e quando vimos... estava assim.

A - É, pra mim teve uma coisa assim... eu queria... eu tenho um negócio, como atriz, que eu queria ter uma personalidade, sabe? Eu falava pro Marcelo, "mas o que é...?" E ele: "Não é

pra ter personalidade!" Foi difícil esse momento, sabe, que não era pra ter, era pra aprender tudo ali, pra descobrir, tipo, "você tem que se zerar, sabe?" Isso eu achei difícil.

V - Mas é incrível como a personalidade aparece no primeiro momento né? Porque você começa sem nada, mas os personagens vão ganhando aquela outra personalidade, é impossível não ter.

A - Só que não podia ser aquela coisa cabeção, né? Que você vai fazer a gênese do personagem, a gente não pôde fazer isso. E a gente, uma hora... (rindo) teve um momento, nós falamos: "ah, vamos por peruca!".

(Risos)

V - Ah, mas aí vamos ser boneco, vamos por peruca... aí a gente falou, "ah, vai ficar esquisito, as crianças vão assustar com a peruca assim, vamos por uma de lãzinha..." (Mais risos). Aí chegou uma hora o Marcelo falou, "Não, não quero peruca, gente, vai ser o cabelo de vocês." Ainda bem!

MP - É engraçado ver nos processos as coisas que a gente... eu nunca senti falta de peruca em vocês!

V - Nem a gente! De onde vem essa ideia? (Risos).

MP - E com relação a essas experimentações, laboratórios em creches?

A - Então, a gente, antes de estreiar, nós não fizemos. A gente só observou crianças individualmente.

V - E a gente fez uma pré-estreia pra crianças amigas, mas ainda assim com os pais.

A - E depois... a gente fez apresentações em escolas.

MP - Vocês sentem alguma diferença muito grande da presença dos pais e das mães? Como vocês, como artistas, se relacionam com eles?

V - Particularmente falando, eu não vejo diferença. A criança, o bebê pra mim...essa é a maior surpresa. É ter o bebê prestando atenção. E ter o bebê prestando atenção, independente de estar com o pai ou não. Muito pelo contrário, quando ele não tá com o pai eu sinto que ele está mais atento, mas porque o pai não tá tirando a atenção dele. Em muitos momentos o pai acaba dando uma atrapalhada, mesmo. O pai acaba atrapalhando. Tanto que no começo do espetáculo é dito pra que o pai não induza o olhar da criança, e mesmo assim acontece muito. Quando a gente tá com as crianças na plateia... crianças e meia dúzia de professores que não atendem a todas as crianças, eu sinto que as crianças estão mais próximas. Não sei. A gente não fez muitas vezes; fizemos poucas pra escola.

A - A gente até que fez bastante em escola, mas com os pais. Escolas que têm essa proposta, no dia das mães, dia dos pais, aí vai com o bebê.

V - Mas a gente atendeu uma rede aqui na cidade e eu tive essa sensação, que as crianças ficam mais leves, mais tranquilas, eu não sei se eu tive essa sensação, se *eu* fico mais leve, mais tranquilo...

MP - Agora vocês acham que é porque os pais não estão ou porque as crianças estão num coletivo de iguais, de parecidos?

AP - Eu sinceramente como espectadora... porque a gente assiste mais as crianças do que eles, a gente fica tenso, assim, né? Eu acho que, pra mim, não tem nenhuma diferença... às vezes os pais atrapalham um pouco por essa questão, querem direcionar e tal, mas assim, é incrível, porque na hora que começa o espetáculo ele (o bebê) fica tão naquele mundo dele que ele nem... sabe... nem percebe se tem outra criança atrás ou do lado, eles ficam tão fascinados pelo espetáculo, tão hipnotizados, que eles nem percebem o que acontece à volta...

A - Eu concordo assim com essa coisa de não sentir diferença com as crianças, concordo também que os pais às vezes não conseguem se segurar e falam... e o que eu acho é que num segundo momento, quando é a exploração de o cenário, eu acho que tem pais que aproveitam muito bem esse momento, tem pais que atrapalham, porque só querem tirar foto da criança... porque não sabem. E quando é só com crianças, isso não acontece obviamente. Mas o que a gente percebeu é que aí não é legal que eles tenham idades muito diferentes. Mesmo que seja de zero a três, se forem só crianças, tem que fazer uma sessão com os pititicos, até um aninho, e depois com as outras crianças. E a gente ainda fala, né, “no máximo 50 crianças”. Mas antes de determinar isso - o número a gente determinou, mas não a idade. Aí os maiores, sabe? Tem escolas que põem os maiores também, de 4 anos... e os de 3, 4, eles acabam atrapalhando.

AP - E o pique é diferente, porque aí eles querem brincar de esconde-esconde na casinha... eles têm um outro pique, e aí tumultua muito.

A - Eu não sei se vocês concordam, mas pra mim parece que há mais diferença em apresentações feitas no SESC e numa escola do que com pai ou sem pai. Numa escola com pais é mais complicado pra mim. No SESC, mesmo com pais, a gente teve apresentações bem tranquilas.

MP - A ideia da fala inicial que o Marcelo faz, de recepção, antes do espetáculo, ela tem essa intenção, de...

A - A ideia é de formar os pais, sim, é essa a ideia.

V - Mas essa é também uma característica dos espetáculos da Itália.

A - Eles não falam tudo isso que a gente fala, não tudo isso que é falado, porque aí tem algumas coisas que são ditas por conta do tipo de espetáculo, que é diferente mesmo: tem que

tirar o sapato, tem que sentar no chão, então várias coisas... precisa segurar o bebê, né, não pode entrar no espaço antes, então são coisas, avisos que têm a ver com o espetáculo em si. Mas essa questão de educação do público - desligar o celular, não ir ao banheiro no meio do espetáculo... bom, isso (não ir ao banheiro) a gente nem fala, né...

AP – Mas a questão do celular hoje em dia é gravíssima no teatro...

A – E é muito legal, porque, por exemplo, no *Marcelo Marmelo* (outro espetáculo da companhia, para crianças maiores) a gente começou a adotar isso lá no Folha e eles aplaudem quando a gente termina de falar. E quando a gente fala do celular, a gente fala brincando, fala que vai lançar um desafio, se eles conseguem ficar uma hora sem mexer... daí uns falam: "êêê muito bem!", aí outros falam: "minha mãe não consegue!", sabe assim? Mas é muito legal, porque a gente vê que a maioria apoia, mas tem aqueles que... o que a gente acha incrível é que mesmo falando, o pessoal... ainda tem gente que... no *Scaratuja*, por exemplo, mesmo falando, não sei... acho que eles não devem captar tudo, que é muita informação de uma vez... mas mesmo essa coisa, se o bebê tá chorando, dá uma afastadinha... não direcione... não precisa direcionar ou falar pro bebê... E lá na Itália tem uma coisa assim: eles falam. Se o bebê começa a chorar e os pais não se levantam, eles vão até lá e dizem: "O senhor pode se retirar, por favor?". A gente presenciou.

MP – Mas é outra relação, né? Se a gente faz isso aqui, é mais difícil...

A – Ah sim, a gente é processado...

MP – Ou pedem o dinheiro de volta... Bom, gente, vocês falaram que tiveram assessoria com uma pedagoga... Alguma referência teórica para a montagem?

A – Ah, o Marcelo leu várias coisas do Roberto Frabetti, mas a gente não, eu e o Vlad não lemos muito, não.

MP – Qual era o público médio por sessão no Teatro Folha?

A – Bom, era até 35 bebês, com um adulto, então 70 pessoas sobre o palco.

MP – Mais alguma coisa, gente... deixa eu ver...

A – Acho que para as famílias tem pouca opção de onde levar o bebê, "então vamos levar o bebê (no teatro para bebês)", e acabam gostando e se envolvendo, porque acho que isso o espetáculo propicia, ele propicia um vínculo, o fortalecimento de um vínculo, acaba tocando de alguma maneira o adulto, não todos, mas muitos a gente sentia isso, durante as apresentações.

MP – Eu com certeza sinto. Eu observei algumas vezes essa possibilidade de um descobrimento dos bebês pelos pais.

A - Isso é muito legal. Quando nós produzimos um Festival de teatro aqui em Jundiaí, em parceria com o SESC, pra primeira infância; tinha alguns espetáculos para bebês, mesmo, que nós fizemos duas sessões sempre, uma durante o dia e uma durante à noite, às 19 h. Com dúvidas se teria público... quem tem bebê, às 19 h, e sim, vários pais chegando às 19 h com seus bebezinhos, uma graça.

MP - Vocês têm contato com outros grupos de teatro pra bebês?

A - Durante o Festival a gente teve sim, bastante, na verdade.

MP - De São Paulo, de outros estados?

A - A gente teve muito contato com o pessoal do Achadouros, de Brasília; do Sobrevento, eles vieram, participaram, o Luiz André deu uma oficina... mas assim, no dia a dia a gente não tem muito contato.

MP - As meninas da Cia. Zin organizaram em 2011 uma mostra que aconteceu no Centro Cultural. A Elenira estava me contando que ela tem muita vontade de fazer outra. Acho bacana vocês ficarem em contato, né? Bom... Muito bem, pessoal, eu agradeço, vou deixar vocês... boa sorte na nova viagem para a Itália!

A - Ah, muito obrigada!

APÊNDICE G - Falas de recepção e preparação do público dos espetáculos do Grupo Sobrevento

Fala de recepção e preparação do público, por Agnaldo Souza (ator e manipulador do Grupo Sobrevento), para o espetáculo *Crianças Bebê* (Márcio de Camillo - MS)

13/08/2016 – 11 h – CLAC (São Bernardo do Campo)

V Festival Internacional Primeiro Olhar de Teatro para Bebês

Agnaldo — Bom dia, bom dia! (Muito barulho) Bom dia! (O público vai fazendo silêncio). Olá, bom dia! Sejam bem-vindos ao CLAC, Centro Livre de Artes Cênicas de São Bernardo do Campo! Sejam bem-vindos à nossa quinta edição do Festival de Teatro para a Primeira Infância, nosso popular teatro para bebês. Nós, do Sobrevento, acreditamos que os seres humanos nascem prontos, e completos, em sua capacidade poética e de comunicação. Por isso é que nós começamos a pesquisar o teatro para bebês, uma vez incomodados com aquela limitação de que havia, "olha, só a partir de cinco anos, só a partir de quatro anos..." e essa turminha... diziam que eles não iriam entender, e, então, seria perda de tempo. E quem disse que o teatro é para ser entendido? Quem disse que a Arte é para ser entendida ou quem diz que vamos ao teatro, vamos a uma manifestação artística para aprender alguma coisa? Então, nós, junto com grupos europeus que já fazem há mais tempo, começamos a pesquisar e criamos alguns espetáculos e temos conseguido ao longo de cinco anos, manter este festival anual que agora está na sua quinta Edição.

É um prazer enorme ter vocês aqui, é por vocês e por esses pequeninos que estamos trabalhando há mais de um mês, montando espetáculos, desmontando outros, interferindo aqui nas atividades do CLAC, e é por isso que nós agradecemos imensamente aos meninos daqui, ao Marco, ao Carlos, à Clau, ao Claudio, à Geise, todos eles que trabalham aqui no CLAC e que sempre estão sendo incomodados aqui por nós. Pra gente conseguir uma sala, pra gente conseguir coisas pra que a gente possa realizar o Festival.

A cada semana o espetáculo tem uma temática diferente, tem uma proposta de relação diferente. Hoje é um espetáculo contemplativo, um espetáculo poético, e a gente sempre recomenda para que vocês não fiquem mostrando, direcionando o olhar dos bebês, ou explicando as coisas. Deixemos que eles olhem pra onde quiserem, que eles aproveitem como quiserem, que eles escolham aquilo que mais lhes interessar. Nós lembramos que no espetáculo de hoje que não é interativo e que não é recreativo, eles não devem entrar no espaço vermelho, que é a área cênica. Tá? Então, cada bebê está com seu acompanhante,

então vocês cuidem também pra que isso não aconteça. Se descuidarem e alguém entrar, podem, discretamente, pegar de volta e... e cuidar. Se alguém chorar na entrada, retarde um pouco, deixe pra entrar um pouco depois; se chorar lá dentro, e vocês sabem o que significa cada tipo de choro... se é um sustinho tende a passar, se é um pavor, mesmo, de escuro ou de alguma coisa que tem lá, então vocês coloquem no colo, vocês podem caminhar um pouco para trás do banco, se afastar um pouco, e em último caso, se não para porque também pode estar com uma dor, pode estar incomodado com outra coisa, vocês podem até sair da sala ou ir para uma sala ao lado aqui, porque eles também não são obrigados a assistir à força, na marra, só porque vocês vieram. A gente precisa respeitar também a vontade e a disposição de cada um deles. A gente sempre cuida pra que um não atrapalhe os outros. Então se um tá batendo o pezinho, tá fazendo um barulhão, barulhão, barulhão, se a gente percebe que aquilo tá começando a incomodar os outros, então a gente pede pra parar, ou levanta pra um banco maior, ou coloca no colo, pra gente cuidar pra que todos possam ver e ouvir da melhor maneira possível. Hoje quem está com o ingresso rosa vai entrar primeiro, porque é o ingresso do bebê. E depois que todos os ingressos rosa tiverem se esgotado, depois que todos tiverem acomodados, aí entra o do ingresso amarelo, que é o segundo acompanhante - o pai ou a mãe que ficou sozinho. E depois tem o ingresso branco, que é quem tá sem bebê nenhum, porque a gente dá sempre preferência pra que os bebês fiquem mais à frente. Então, nós pedimos muito silêncio dos adultos lá dentro e muita tranquilidade nessa entrada também para ir criando esse clima poético. Obrigado pela presença e nós vamos dar início à entrada.

Fala de recepção e preparação do público, por Luiz André Cherubini (diretor, ator e manipulador do Grupo Sobrevento), para o espetáculo *Vagalumes* (Cia. Manada – Chile)

20/8/2016 – 11 h – Espaço Sobrevento

V Festival Internacional Primeiro Olhar de Teatro para Bebês

LA — Só uma palavrinha... é... este é o Festival Primeiro Olhar... é a quinta mostra internacional de Teatro para Bebês, e é uma mostra que reúne companhias de vários lugares do mundo. Nós temos companhias da França, da Itália, da Suécia, do Canadá... e agora nós temos, hoje, o grupo do Chile. Cada espetáculo de teatro para bebês tem uma proposta diferente. E nesse Festival nós quisemos trazer linguagens diferentes para os bebês. A dança, como neste espetáculo chileno, o show musical, no caso do espetáculo *Crianças*, são várias

propostas diferentes, poéticas, teatrais. Nós fazemos teatro para bebês por uma questão muito simples. Nós acreditamos profundamente na capacidade poética e na capacidade de comunicação como sendo inatas em todo ser humano. Todo ser humano nasce poeta e é por isso que nós fazemos teatro pra bebês. Eu acho que todo pai sabe disso, quando olha a sua criança, quando olha o seu bebê pela primeira vez, sabe que é capaz de se comunicar com ele e sabe que é capaz de se emocionar junto com ele... e todo ser humano tem direito à cultura e, desde que nasce, à integração social, a estar junto de outros bebês, coisa que a gente não tem muito espaço pra fazer. Por isso a gente faz teatro para bebês, e esse espetáculo é um espetáculo que vai colocar vocês ao lado do palco e as crianças vão querer virar, mas nesse espetáculo, que é um espetáculo a gente pede que vocês não deixem que as crianças entrem, senão no final, quando eles vão ser chamados a entrar. Mas antes, que não entrem, porque é um espetáculo de dança, e é perigoso que as crianças entrem com os dançarinos andando pelo palco. Então segurem as suas crianças, mesmo que elas queiram entrar, até o final do espetáculo. Eu acho que com tudo isso a gente dá entrada e deseja a vocês um bom espetáculo. (Lembrando-se) Ah! Por favor, não tirem fotografias durante o espetáculo. Desliguem seus celulares pra aproveitar esse momento com o bebê. Depois vocês vão ter tempo de tirar fotografias, senão vocês perdem o momento importante que o teatro vai proporcionar.

Fala de recepção e preparação do público - Luiz André Cherubini e José Regino (diretor da Cia. Criação Coletiva – DF – Brasil), para o espetáculo Achadouros (Brasília / DF)
28/08/2016 – 11 h – CLAC (São Bernardo do Campo)

V Festival Internacional de Teatro para Bebês

LA — Uma palavrinha, por favor. Uma palavrinha, por favor. Pessoal, esta é a quinta edição do Festival Primeiro Olhar. Um festival de teatro para bebês, que nasceu aqui na cidade de São Bernardo do Campo, graças ao apoio sobretudo aqui do CLAC e dos funcionários aqui do CLAC, a quem nós somos muito agradecidos, que são nossos parceiros. É por isso que há cinco anos nós temos feito este Festival de Teatro para Bebês aqui. É uma alegria ver vocês aqui, apresentando essa proposta, uma proposta que esse ano a ideia de apresentar espetáculos muito variados, com linguagens e posturas e tomadas de posição muito variadas desse teatro para bebês, por artistas muito diferentes, e a gente faz esse Festival com o apoio do PROAC, Programa de Ação Cultural do Governo do Estado de São Paulo, e ele acontece

simultaneamente na cidade de São Paulo, no nosso teatro, que é o Espaço Sobrevento. Nós somos o Grupo Sobrevento de Teatro e também temos o apoio do Programa Municipal de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo. Agora, se nós fazemos esse Festival de Teatro para Bebês, é baseado numa crença muito muito simples de que todo ser humano nasce poeta. Todo ser humano, desde o primeiro dia, ele é capaz de se comunicar e é capaz de se emocionar, e essa emoção e essa poesia não vê quem quer, são inatas em todo ser humano. É por isso que nós fazemos teatro para bebês. Eu acho que todo pai sabe disso, todo professor de creche sabe disso, e desde o primeiro dia você se comunica com seu filho, mas nós ainda temos meio mundo pra convencer. É por isso que a gente faz esse festival. Nós estamos aqui com o Zé Regino...

JR — Oi!

LA — ... que é do espetáculo *Achadouros*, e que vai falar um pouco sobre o espetáculo, e sobre as regrinhas que a gente tem para este espetáculo.

JR — Bom dia! (Todos respondem.) Antes de mais nada, muito obrigado por vocês estarem aqui, eu quero agradecer a vocês e aos bebês por terem trazido seus pais e suas mães pro teatro hoje. E algumas coisinhas. Primeiro, aqui atrás tem um trocador, tá? Se precisar, podem usar o trocador. É muito importante não conduzir o olhar do bebê durante o espetáculo. Ou seja, a gente tem uma tendência a comentar com eles e a querer que eles vejam o que a gente tá vendo. Esse trabalho ele foi feito dentro das creches lá em Brasília. Ou seja: os bebês que nos falaram o que devia ter ou não no espetáculo. (Risos.) Eles são coautores deste trabalho, tá? Então é bom deixar que eles vivam essa aventura, vivam esse momento deles. Que coisas que são muito comuns que a gente vem observando é que às vezes o bebê não assiste sentado normalmente como a gente assiste. Quando nós, adultos, assistimos. Então é comum muitas vezes o bebê estar no colo da gente e virar, eles olham pra gente virando pra cima, ou enfiar a cabecinha debaixo do braço, ou até mesmo ficar de costas. Não tem problema. É a forma dele perceber aquilo que está sendo mostrado. Tá? É muito mais o controle da nossa parte, que responde de uma forma, do que estar percebendo o que ele está sentido. Tá claro? Então, quando a gente entrar, vai entrar primeiro quem está com os bebês, e vão sentar mais à frente. E depois as outras pessoas que estão sem os bebês. Aqui no fundo tem uma mesa pra serem colocadas as bolsas, porque senão não cabe bebê, mãe, pai, bolsa, não dá. Não é? Segundo: se seu bebê chorar, não tem problema. Chorar faz parte, a gente está acostumado com o choro. Agora, se este choro for persistente e você perceber que está incomodando, não saia diretamente da sala. Às vezes só o fato de você chegar pro fundo, um pouco, pro lado, mudar a posição do bebê, ele já fica mais acomodado no seu colo, enfim, e acostuma mais

com a ideia. Se esse choro for persistente, um choro de medo, aí sim, a proposta é que você afaste, saia, e vá voltando aos poucos, não saia e vá embora não. Tenta, que às vezes eles começam com muito medo e terminam bem tranquilos assistindo ao trabalho. Tá bom? Então muito obrigado, agradeço pelo evento, a organização deste encontro, porque pra gente é muito importante estar aqui, agora, com vocês.

LA — Celulares...

ZR — Ah é, por favor... desliguem os celulares, e a gente pede pra não fotografar. Por mais que seja lindo o bebê vir assistir, não fotografe, senão você vai perder esse momento de estar junto com ele. Não é pra registrar alguma coisa, o importante é o aqui e agora, tá bom? Obrigado.

Fala de recepção e preparação do público, por Mauricio Santana (ator e manipulador do Grupo Sobrevento), para o espetáculo *Terra* (Grupo Sobrevento - SP)

28/08/2016 – 14 h – Espaço Sobrevento – SP

V Festival Internacional Primeiro Olhar de Teatro para Bebês

M — Eu queria agradecer a presença de todos, é um prazer ter vocês aqui no Espaço Sobrevento... no Primeiro Olhar, que é o quinto Festival Internacional de Teatro para Bebês. O espetáculo que vocês vão ver agora é o *Terra*. É o novo espetáculo do grupo Sobrevento, que é a companhia que realiza o Festival, graças ao Programa de Ação Cultural da Secretaria de Estado da Cultura, do governo do Estado de São Paulo; com o apoio do Programa de Fomento ao Teatro. O Grupo Sobrevento é um grupo que completa trinta anos agora em 2016 e há uns dez anos a gente começou a fazer teatro para bebês, porque a gente acredita que os bebês são capazes de compreender a poesia desde o primeiro dia que eles nascem. Eu acho que vocês também acreditam nisso, e por isso vocês estão aqui. Graças à adesão de vocês o Festival tem crescido muito, e enquanto a gente realiza essa quinta edição, a gente já recebeu a boa notícia de que a gente vai ter a grana pra realizar no ano que vem também a sexta edição. Normalmente acontece nesse período, né, que é em agosto, e acontece simultaneamente, aqui no Espaço Sobrevento, e em São Bernardo do Campo, que nos apoia também, realizando uma série de atividades para bebês. A gente gostaria de pedir a gentileza de vocês desligarem os celulares, é muito importante porque... se vocês quiserem fotografar, eu peço pra que façam isso depois da apresentação terminar, porque durante o espetáculo pode atrapalhar tanto outros espectadores, como os bebês, principalmente; e os artistas; e além

do quê, a gente costuma dizer que o teatro para bebês é um encontro poético, que acontece com a participação de todos os presentes. Então o espetáculo é... - claro que é para os bebês, mas também é para os pais, e é pra todo mundo que está aqui na sala.

A gente gostaria de agradecer muito a confiança de vocês por terem trazido as suas crianças até aqui; dizer que o Festival termina na semana que vem. Aqui pro Sobrevento, no sábado, os ingressos, infelizmente, já estão esgotados, mas se vocês quiserem entrar numa lista de espera, basta vocês chegarem no dia, colocar o nome e a gente vai tentar acomodar todo mundo na medida do possível. No domingo que vem a gente vai exibir um documentário, que é *O Começo da Vida*, às 11 h da manhã, de modo que não tem apresentação de espetáculo no domingo que vem. Ainda tem apresentações de espetáculos em São Bernardo no final de semana que vem. Os ingressos podem ser reservados pelo e-mail que tem aí nos folhetos, que vocês podem pegar, e a gente vai dar entrada primeiramente pros pais que estão com as crianças, né? E as mães que estão com as crianças. Em seguida, a gente vai passar a acomodar aqueles adultos que vieram acompanhando e que não estão com bebê no colo, com crianças. Nós vamos entrar com bastante calma, e caso o bebê chore durante o espetáculo, ninguém precisa se assustar, motivos podem ser muitos. Não significa necessariamente que a princípio ele não queira ficar, mas se vocês notarem que por algum motivo ele não queria ficar, também a gente pode dizer que é um direito do bebê também, né, como ele tem o direito de assistir ao espetáculo, ele também tem o direito de não querer assistir. Como a gente, que tem dia que a gente quer ver teatro, tem dia que a gente não quer ver o teatro. Às vezes... a gente não tem como perguntar pra ele se ele quer ver hoje, né, mas logo vocês vão notar. Mas tenham calma, a gente vai com os monitores, a Ju (outra atriz do Grupo Sobrevento), o Tico, eu também vou estar aqui na sala, e a nossa equipe toda vai estar à disposição de vocês. (Perguntando para um colega da equipe) Mais alguma coisa? Bom, novamente então, muito obrigada...

Colega — Ah, tem uma coisinha. Tem espetáculos que permitem o bebê entrar... tem outros que os atores... nesse não pode entrar de jeito nenhum, vocês vão ver que tem uma demarcação, assim... e ali a criança não pode entrar.

M — É, tem uma área com terra, como diz o próprio nome do espetáculo... a gente pede pra que vocês não permitam que as crianças entrem nessa área, ou seja, eles vão ficar ao redor, né, dessa área, como vocês vão ver agora. É isso, então, bom espetáculo a todos, muito obrigada.

Fala de recepção e preparação do público, por Agnaldo Souza (ator e manipulador do Grupo Sobrevento), para o espetáculo *Meu Jardim* (Grupo Sobrevento - SP)

03/09/2016 – 11 h – CLAC (São Bernardo do Campo)

V Festival Internacional Primeiro Olhar de Teatro para Bebês

A – Hoje vocês vão assistir a um espetáculo chamado "Meu Jardim", fazendo parte dessa programação da 5ª Edição do Festival de Teatro para Bebês, Festival para a Primeira Infância, e a gente também agradece à Secretaria de Cultura de São Bernardo do Campo, que é a cidade pioneira, que acredita na primeira infância e que sempre dá esse apoio pra que a gente possa dividir entre São Paulo e São Bernardo do Campo esse festival. A gente lembra também que a prefeitura está levando às creches de São Bernardo do Campo espetáculos de teatro com iluminação, com toda a estrutura, a gente vai durante a semana e monta, toda a estrutura de iluminação que temos no palco e os bebês assistem e isso é uma novidade, é a primeira cidade do Brasil que faz isso. A gente ainda enfrenta muito preconceito de pessoas que dizem que eles não entendem nada e que portanto é tempo perdido, mas a gente acredita na capacidade poética e de comunicação dos seres humanos a partir do dia que nascem, e vocês que são pais, vocês que convivem com eles vocês sabem disso e... mas a gente ainda tem muita gente para convencer disso, né? Cada proposta, cada espetáculo é diferente, ou seja, cada espetáculo compõe um tipo de vivência, um tipo de encontro. Hoje vocês vão ver o espetáculo *Meu Jardim*. Como sempre, eles ficam muito próximos, todos vocês ficarão em cima do palco... e por isso que nos sempre temos três ingressos diferentes, hoje o ingresso rosa é o ingresso do bebê. A gente sempre brinca que só queríamos eles, mas aí como eles não ficam sozinhos, a gente abriu uma exceção para que eles levem uma pessoa. Então vai entrar primeiro com o ingresso rosa um bebê e um acompanhante. Depois que todos os ingressos rosa estiverem acomodados aí vem o amarelo, que é o segundo acompanhante. E depois tem um branco que é pra quem veio sem bebê nenhum. Tá bom? Então a gente pede a compreensão para que os bebês fiquem mais à frente. Nesse espetáculo, a princípio, eles não devem, ou não deveriam, entrar no espaço cênico. Mas se ele for convidado a entrar ou se ele se sentir tão atraído a entrar, a gente permite até o ponto que a gente percebe que começa a incomodar os outros. Então, todas as atitudes que comecem a incomodar o grupo todo, a gente vai intervir discretamente, mas se não tiver incomodando, se eles estiverem se relacionando com o que estiver acontecendo e estiverem reagindo ao que está acontecendo, a gente vai permitindo, e com essa observação, se não está atrapalhando os outros, então se ele for convidado ou se ele estiver muito atraído, se parecer difícil, vocês olhem para mim e eu estarei lá, se eu fizer

assim,ó (faz gesto de joinha) tudo bem, pode deixar, tá tudo sob controle, ou então assim, ó, precisa tirar, porque esse é um momento que pode representar um perigo... tem uma luta de capoeira e eles não são profissionais, tá bom? (Todos riem). Eu gosto de avisar porque depois... é... nós pedimos pra que vocês, ao saírem por aqui e passarem pela rua e entrarem pelo teatro, quando passarem pelas cadeiras onde fica normalmente o público em outros espetáculos, vocês deixem as bolsas, as mochilas, evitem subir ao palco com brinquedos com coisas que possam dispersar. Tá? Evitem também ficar explicando as coisas pra eles, ou até mesmo mostrando as coisas para eles, deixem que eles olhem para onde quiserem, deixem que eles escolham como querem assistir. Tá bom? Alguma pergunta? Nenhuma pergunta? A gente pede pra que vocês evitem fotografar, porque você está no meio de um momento... até atrapalha você assistir. É um tempo curto, e é um tempo muito intenso. A gente gostaria que vocês assistissem também com os bebês, com esse primeiro olhar. Então, ao final vocês podem fotografar, vocês podem entrar e acho que seria mais... mais aconselhável. Então, durante, a gente pede que vocês evitem, até pra não quebrar esse momento, é, íntimo, e acho que no final seria melhor pra todo mundo, tá bom, e aquela tela luminosa acaba dispersando ... Tá bom? Então vamos sair por ali...

APÊNDICE H –Fala pós-espetáculo *Bailarina*, por Sandra Vargas, no teatro do CEU São Mateus

No caso da apresentação do espetáculo *Bailarina* no teatro do CEU São Mateus, não houve a recepção ao público com o costumeiro discurso com orientações, por conta da especificidade da situação: as crianças não estavam acompanhadas de seus familiares, mas de suas professoras; haveria, portanto, um número menor de adultas/os e maior de crianças. Porém, um pouco depois do término do espetáculo, antes do início da apresentação dos trabalhos das gestoras dos CEI, Andréa anunciou que Sandra Vargas havia solicitado dizer algumas palavras à plateia de educadoras/es presente no CEU São Mateus. Nesta fala, é possível perceber que Sandra reitera algumas informações e concepções sempre presentes nas falas de recepção do Grupo Sobrevento.

Eis a transcrição deste momento:

ANDRÉA – Os trabalhos dessa manhã, depois dessa beleza desse espetáculo... eu quero então desejar as boas-vindas a todos vocês, a quem ainda não havia chegado, e falar um pouquinho desse Seminário, que hoje a gente realiza aqui nessa região de São Mateus, mas é uma festividade que a gente vem fazendo por toda a cidade, então os seminários vêm se dando em todas as regiões, e hoje a gente, na região de São Mateus, celebra então os 15 anos do CEI na Educação Infantil da cidade. Nós gostaríamos de, com esse marco histórico, falar um pouquinho que, para além da ideia de festividade, a DIPED de São Mateus se preocupou em fazer com que esse evento, que a ideia de Seminário, como a própria etimologia da palavra, fosse realmente um momento de semear boas reflexões. Que não fosse só uma ideia de evento pra pensar em consolidação, enfim, em fechar ideia de questões elaboradas, mas que aqui fosse um espaço formativo. Né? Que aqui a gente pudesse semear boas reflexões, provocar inquietações, suscitar perguntas e mexer com as nossas certezas. Então, a ideia de todas as propostas que a gente pensou no dia de hoje, pra que a gente saísse daqui pensando. Sobre o que é a Educação, o que é educar crianças pequenas, e o que é pensar as infâncias dessas crianças que estão lá com a gente, nessa nossa missão, lá todos os dias, e pensar esse cotidiano com as crianças. E pra dar continuidade aos trabalhos dessa manhã, antes de tudo, acho que a Sandra quer dar uma palavrinha, então eu convido a Sandra, que queria falar um pouquinho desse trabalho que ela realiza antes... Sandra! De Bailarina, pra não perder a magia...

SANDRA - Bom, pra nós é muito, assim, nos dá muita felicidade estar participando desse evento de vocês, porque a gente... o Sobrevento luta pela primeira infância, nós fazemos parte da Rede Nacional da Primeira Infância, simplesmente porque nós partimos de uma única premissa que é acreditar na capacidade poética das crianças desde o primeiro dia que nascem. Nós, há 12 anos que lutamos para difundir o teatro para bebês, nós somos uma companhia que tem 30 anos, já bem estabelecida, temos um teatro no Bresser, realizamos um Festival Internacional de Teatro para Bebês, já tem uns 6 anos, mas o que eu quero dizer com isso é que quando nós começamos as pessoas não acreditavam. A Cultura particularmente não acreditava na possibilidade de um espetáculo de teatro para bebês. Unicamente por esse olhar que as pessoas têm com relação à primeira infância, que é um olhar de cima pra baixo ou de uma criança que ainda vai ser alguma coisa; e não olhar essa criança como um ser pleno desde qualquer idade que tenha. E nós, apesar de muitas dificuldades na área cultural, quando nós criamos a Bailarina e um outro (nós temos três espetáculos hoje de teatro para bebês), por incrível que pareça nós estreamos na Espanha. Nós não estreamos no Brasil, porque a gente não achava, achava muito difícil estrear, não conseguíamos subvenção, não conseguíamos apoio, porque as pessoas realmente tinham uma (inaudível). E o que foi impressionante para nós é que quando nós começamos a fazer, a experimentar esses nossos espetáculos nas creches... E nós achamos que nós íamos chegar nas creches e que nós íamos ter que explicar muita coisa para as professoras. Que era a criança plena, desde o primeiro dia que nasce, que não precisava explicar as coisas durante a apresentação, que precisava acreditar nessa capacidade poética, e era uma coisa que as professoras já sabiam há muito tempo, acredito eu, por esse convívio diário com as crianças. Então claro que elas já sabiam que estas crianças merecem todo o respeito e que a criança “não gosta de” porque existe também uma coisa que... (pausa). É muito engraçado que as pessoas falam assim – isso quando a gente faz o Festival Internacional de Teatro pra Bebês – embora a gente não mande o material de divulgação com essas palavras, sempre usam a palavra "sensorial". “Eles fazem um teatro ‘sensorial’” - como se a única possibilidade de comunicação com o bebê fosse isso, e o sensorial não é um sensorial no sentido de essência, de sentimento, de profundidade, mas de falar coisas muito simples: "Olha como sobe", Olha como desce", "Olha como vai", "Olha como volta", como se isso fosse a única possibilidade de comunicação com o bebê. Nós acreditamos então nessa capacidade poética, nós fazemos um teatro para bebês.... dramaturgia adulta, em que sentido adulto? A gente não acredita que o bebê passa a sentir coisas que só vai sentir quando adulto, que ainda não sente quando é criança. Quando uma criança entra na escola e deixa seu pai na porta e entra, esse medo é o

mesmo medo que nós temos da morte, é o mesmo medo que nós temos de perder um filho, então a gente não tem por que minimizar os sentimentos das crianças. A gente sempre fala muito em o que que essa criança nos faz falar, o que que esse bebê e esse olhar nos façam a nós, como artistas, falar; mas nós não acreditamos que toda a situação é preciso..... com bebê. Você não vai falar de um casal se separando para um bebê, ele não vai entender a situação do casal se separando, de 0 a 3 anos, mas ele vai entender a situação da dor, da dor de perder alguma coisa. E daí o trabalho do artista é criar uma situação poética para falar dessa dor. Uma outra coisa que a gente toma cuidado no Sobrevento é a estética do espetáculo, a estética no sentido plástico e a estética também no sentido dessa condição / relação que você quer estabelecer. Então as pessoas não acreditam no silêncio, não acreditam, às vezes as pessoas vêm com uma... porque elas vão se contaminando um pouco pelo que a mídia... pelo que a gente também vê na Internet, tudo, do que é associado à criança. Né? “Aaah, essa música...” por que não escutar música clássica com a criança? Por que não ver um quadro abstrato com a criança? Não precisa minimizar, inclusive porque essa cultura que minimiza, eu como artista, digo a vocês, não me diz nada, eu como espectadora, não mereço. Então também o critério é aquilo que realmente me mexe... quando a gente vê uma peça de teatro ou quando lê um livro, ou quando lê uma poesia, a gente se transforma, há um movimento interior, isso que nos move, que nos transforma, é o que a gente tem que pensar também no bebê. E o bebê é um espectador maravilhoso para nós, artistas, porque o bebê... ele está. Isso é maravilhoso. O adulto, ele já deixou de estar há muito tempo. Quando eu digo deixou de estar há muito tempo é porque o bebê, ele está ali e ele não pensa no que ele vai fazer depois. Não está pensando aí “tô perdendo tempo”, ele está, ele quer se maravilhar, ele está ali para se maravilhar, então qualquer gesto, qualquer coisa ele está com você, pleno. Agora... cabe a nós artistas fazer algo verdadeiramente artístico. É, eu não acho que a gente tenha que pensar, ah! já que ele se maravilha com tudo, então é só fazer uma coisinha alegre... isso tem que fazer sentido para o artista, ele tem que realmente levar isso, acreditar que isso realmente é arte mesmo, não haver uma concessão. E quando eu digo arte mesmo, então eu já falo do teatro, qual é a função do teatro? A função do teatro não é nenhuma, a gente não tem que procurar uma utilidade para o teatro no sentido prático, no sentido do “o teatro vai me servir para ensinar isso”, “ele vai me servir para ensinar aquilo”, não, só o movimento que esse bebê tem... às vezes eu tenho bebês que choram, e choram em determinados momentos da peça, e é certo que é emoção, é quando eu digo “eu não posso sonhar”, é quando eles percebem alguma coisa... às vezes eles choram quando eu caio, que é muito engraçado, porque quando a gente faz para crianças de 4 anos,

quando eu caio, elas riem, debocham, por quê? Porque elas já estão influenciadas pelo negócio da videocetada, ah, que engraçado, caindo, quebrando a cara, etc. isso é engraçado. Mas a criança que pula, ela se compadece de mim; tem várias vezes que eu ouço assim, "Não tem problema!" "Levanta!" "Caiuuu!" Eles dizem "caiu" sentidos, frágeis, porque só é isso, e nós artistas temos que agarrar isso para realmente tentar fazer uma obra de arte acreditando nessa capacidade poética dos bebês. Nós tivemos uma experiência na Prefeitura de São Bernardo do Campo, onde eu dei uma oficina para professoras, e eu fiquei pensando muito que oficina que eu iria dar para essas professoras, e eu não abri nenhuma concessão para essas professoras, tratei elas como artistas, e parti, a minha matéria para trabalhar a dramaturgia do teatro para bebês, foi que elas me trouxessem um objeto, que elas me trouxessem uma lembrança boa e um objeto que trouxesse uma lembrança ruim. Eu tive objetos como a camiseta que o filho estava usando antes de morrer. E foi esse o meu material para, a partir dali, criar uma dramaturgia para bebês. Colocando que questão? Por que falar de pseudo peninha, pseudo tristeza, pseudo alegria, quando na verdade a gente tem que tratar a dor como ela é? Resolvendo ela. Porque também não acredito, acho que é uma crueldade, não resolver qualquer sentimento duro da vida, poeticamente, para uma criança. É diferente de fazer um espetáculo para um adulto. Você pode falar da descrença, do sei lá, do teatro do Becket, do Esperando Godot, em que duas pessoas estão esperando o Godot e o Godot não chega nunca, e é isso mesmo, o Godot não vai chegar mesmo, é uma visão muito descrente da vida, não acredito que isso seja justo, e a gente faz teatro para bebês porque a gente acredita nos bebês, acredita na vida, os bebês também nos fazem acreditar na vida, nos dão uma esperança, então nós não podemos chegar cínicos, e o bonito também do teatro para bebês é isso, eu acho que quando um artista se torna cínico eu acho que acabou. Acabou tudo, a gente já perdeu a esperança total na humanidade.

A fala se encerra com palmas e com Andréa entregando um pequeno presente para Sandra, como lembrança do Seminário.

APÊNDICE I – Conversa pós-espetáculo com Mário de Ballentti, diretor do Cuco, sobre o espetáculo:

MP — Mário, mas quantos pais, hein? Estava até comentando com a Elenira!

MB — Ah sim, quando tu está numa cidade grande, é outra visão de família. Mas se vai para o interior do estado você vai ver sempre a mãe é a responsável de levar o bebê no teatro. Então, como o pai tomou essa iniciativa de (...) seu filho na primeira vez sendo inserido na vida cultural da cidade, é, (apartado da situação) então é legal que ele esteja, que ele (o pai) observe, porque eles se emocionam muito de ver seus filhos. E eu acho muito legal quando eles começam numa história assim, entende, que não é chutar, que não é vir com uma proposta pronta, só escutar o bebê, escutar o filho e ver o que o filho está propondo, o que ele está descobrindo.

MP — Hoje estava bem cheio, né?

MB — Sim, ontem e hoje, as duas foram bem...

MP — Ficou gente pra fora!

MB — É. A gente preferia fazer duas sessões com a metade do que fazer assim, porque aí tem mais espaço pra brincar. Ali, não fica tão amontoadado assim. Tu pode ver que os bebês mesmo eles vão estar lá naquele miolo, naquele primeiro tapete que ela colocou...

(Alguém se aproxima e comenta com Mário):

Pessoa do público — Muito legal, viu!

MB — Obrigada.

MB (voltando a falar comigo) — Aí as mães, elas naturalmente fazem uma roda assim, fica um ninho ali, uma murada ali, né? E aí os com mais idade ficam mais aqui nas bordas, né? Dando bico nas bolas, furando as bolas (risos). Ontem foram três numa sessão. Ai ontem eu dei um fora. Tinha uma menina assim, uma menina parruda, assim, na bola, como se fosse uma bola de Pilates assim, e aí daqui a pouco a bola faz "POF". E ela estava com o irmão dela, bem grande, assim, e eu: "É que essa bola é só pros bebês". Se não foi ela que estourou! É, mas é que ela é grande! "Não é, tem dois anos e meio". "Grande, ela, né?" É que a gurira era taluda. Grandona, assim... (risos). É que essas bolas assim, a gente compra um monte delas, é que tá difícil de encontrar essa.

MP — É que elas são de um plástico bem fininho, né?

MB — É, é bola de piscina. Aquelas grandes lá, nós estamos com treze. Tinha várias delas. E uma coisa que eu acho legal é que não tenha pouca, que tenha muito! É fundamental que o brinquedo tenha muito de cada peça, assim... que eles não tenham que fazer fila pra brincar,

que eles tenham muito. Ninguém brigando por uma bola. Eu tou desenvolvendo um jogo agora que eu fiz para um Shopping (lá em Porto Alegre), pra semana de dia dos Pais, eu quero ver se eu começo a oferecer nas creches, porque é todo mundo se virando nas onze pra se manter nesses anos... principalmente nesse último, né?

MP — Nossa, 2016 foi muito ruim, pra vocês também?

MB — Bá, foi um horror... janeiro começou a ficar horrível, olha só...

(Mário pega um exemplar da revista Cuco, a mesma que mostrou ao público no início do espetáculo).

MP — Essa é pra mim? Eu quero uma revista!

MB — E esse aqui é do Cuco! Olha, são blocos de madeira pra construir. Tem na Europa, tem na Itália, tem... e eu me lembro só do "Pequeno Engenheiro" que eu brincava assim, né... aí eu peguei uma galera lá em Porto pra fazer.

MP — Nossa, Mário, ficou lindo!

MB — É, é dá pra fazer um monte de coisas.

MP — Que tamanho que é?

MB — Blocos pequenos. Não são tão pequenos a ponto da criança colocar na boca e se engasgar, e também não são tão grandes a ponto dela não construir uma coisa... aí eu botei agora, são 600 peças num Shopping, lá, pra... ver o que vai rolar.

MP — Você botou em exposição para o pessoal interagir?

MB — Sim, é, tem uma instalação lá, e eles pagaram o aluguel, aí com o dinheiro do aluguel eu mandei fazer; aí se começar a pintar convites eu vou tentar vender pras creches que a gente já vendeu o Cuco, né?

MP — Mas é gozado porque bloco é uma coisa que é tão importante, e tão simples...

MB — E não tem!

MP — E você não acha em creches. Acho que quando a gente era pequeno até tinha...

MB — Montebrás, por exemplo.

MP — Isso!

MB — Montebrás foi um dos primeiros brinquedos que eu...

MP — E não tem mais!

MB — E eu era louco por esses brinquedos.

MP — Quando eu era professora, eu ia na marcenaria de bairro e pedia pro marceneiro restinhos de madeira, nem sempre era espessa, e na verdade eu levava pra creche para eles poderem construir, empilhar... mas é legal que seja um material bom porque, pra criança é muito prazeroso essa coisa de poder encostar um no outro, de ficar, entendeu? E aí colocar em

cima e ver que aquele negócio permanece... porque se a superfície for muito irregular, a criança se desinteressa e os maiores...

MB — E eles têm um certo peso, o corte deles é preciso e eles se encaixam... dois cubos dão um retângulo, né? Aí quatro cubos dão um retângulo grande. Então, tem umas combinações assim... a ponte se encaixa nas colunas, né?

MP — No "Pequeno Engenheiro" tinha isso, mas os blocos são muito pequeninhos, e eles são mais estruturados, tem o desenhinho, e não precisa, pros pequenos não precisa, né?

Você sabe que às vezes eu falo pras minhas alunas, as próprias professoras, com o trabalho com os pequenos, elas têm umas ideias que se elas fossem mais espertas iam ganhar uma puta grana!

MB — É... é que é aplicar o conhecimento que já têm no material, entende, porque aquelas bolinhas por exemplo, é bolinha de piscina. Só que elas estão texturizadas com crochê. É outra história. É outro material, não é o plástico só - o plástico é o que está sobrando em tudo que é lugar, entendeu, é o que mais se usa é o plástico. Agora, tu tem texturas diferentes... no Shopping Center é uma briga assim, ai, não pode sujar, não pode pintar, as ideias sempre legais não dá, por causa da visão higienista do Shopping, né?

MP — Essas bolinhas que estão com crochê parecem aquelas... parece o primeiro brinquedo do Froebel, o pai do Jardim da Infância. É uma coisa meio louca... em 1700 e bolinha, ele criou (infância) ele idealizou...

MB — Não é a Maria Montessori?

MP — Não, é o Froebel. Um alemão. Ele idealizou... então, era uma concepção de infância muito natural, todas as crianças são iguais, a infância é uma só... mas ele idealizou alguns brinquedos, que ele chamou de "dons". O primeiro dom, o primeiro brinquedo que se deve dar à criança, o primeiro brinquedo é justamente uma bolinha, e muitas delas, até hoje se fabrica isso, elas vêm enroladas numa capinha de crochê, porque a ideia é... esse é o primeiro brinquedo que se dá para a criança, e depois ele vai, ele tem uma ideia cumulativa, ele vai complexificando...

MB — Ai, que interessante! Talvez até tenha sido... porque a Margarida, que fez os figurinos e o cenário... porque o cenário, as poltronas que a gente usa... o piso, ele é um piso cinza, é um desses pisos vinílicos, ele é azul com cinza, ele é meio pedra, ele é mais essa textura assim... e as poltronas, elas são de armar, elas são umas poltronas, tipo poltrona de meditação, com uma espuma aqui... a pessoa senta aqui e aí ela trava aberta, e aí vai uma capinha roxa, então quando tu entra aqui e tu vê o cercadinho roxo, com as poltroninhas...

MP — Não são essas almofadas redondinhas então...

MB — Não, não, isso foi alugado aqui, assim como o linóleo branco também foi alugado aqui. Então aí tu tem uma barreira que nos garante também... e elas também são um brinquedo, que volta e meia uma criança descobre como desarmar e...

MP — Faz como elas, né?

MB — E aí desarma todas elas. Né? Olha que barato. Isso aí é guardador de roupa suja da Tok&Stok... a gente abriu ele, soldou para o arame não sair pra fora... né? E tirou o zíper que tinha, né?

MP — Muito legal!

MB — Ó, aquela bola daquele menino lá vai estourar daqui a pouco.

MP — Eita! Olha lá!

MB — Daqui a pouco ela vai fazer "pof!". Eu vou gravar (pega o celular). É porque ele não está fazendo assim...

MP — É, ele só está sentado.

MB — É, mas daqui a pouco ela vai fazer "pof!". (Risos). Isso aparece no livro do Paulo Fochi, que é o coordenador pedagógico, que é essa experiência da descoberta, do menino que atira os objetos da janela da escolinha e aí ele vai descobrindo, não sei se tu conhece o livro dele, é "O que fazem os bebês na creche"... e aqui tem textos dele, porque ele é coautor comigo, do espetáculo.

MP — Eu sei, conheço o Paulo.

(Aproxima-se uma moça.)

MB — Você é professora também? Mostra a sua carteirinha.(Risos).

Professora — Só essa cara de cansada aqui... começou agora (o semestre).

MP — Você está ótima. Vamos ver em dezembro.

Professora — Não precisa muito, vamos até setembro, assim já melhora...

MB (retomando a conversa comigo) — A Creche Carambola nos trouxe pra fazer aqui na Livraria.

Professora — Ah, são duas revistas, é isso? Uma é pedagógica e a outra...

MB — Não, é só essa revista. E dá pra baixá-la na internet também.

(Elenira, atriz da Cia. Zin, se aproxima).

E — Oi, eu ainda não me apresentei pra você. Sou a Elenira, da Cia. Zin. Fiz aula com o Paulo... eu queria um desses.

Mais uma pessoa se aproxima para pedir revista, e comenta:

Pessoa do público — Ele (o bebê que tem no colo) tem cinco meses e ficou super ligado...

(Sai.)

MP — Olha, Mário, a Elenira, da Cia. Zin, tem um espetáculo super legal. E agora tem outro, né?

E — Tenho dois trabalhos, vai sair o terceiro esse ano se tudo der certo.

MP — Para bebês também.

E — Eu tenho um espetáculo, mais teatral, com uma linguagem mais teatral, e uma instalação, que a gente faz ao ar livre...

MB — Aaah, sei!

E — Uma instalação performática. Que tem isso, de montar o espaço para os bebês...

MB — O espaço satisfatório, né?

E —...pro bebê... mas eu queria muito conhecer esse trabalho. Eu conheci o Paulo há muito tempo, a gente fez esse trabalho em 2011, numa mostra de teatro para bebês, chamada "Conversas Poéticas entre Arte e Bebês".

MB — Aaah, ele me contou! No Banco do Brasil, uma coisa assim?

E — No Centro Cultural, aqui. E aí a gente levou... e a curadoria disse "pensa com a gente"...

Mas vocês não tinham o trabalho, com certeza...a gente levou um grupo de Londrina...

MB — A gente tá pra ir pra Londrina e nunca fecha, já há uns três anos...

E — A gente foi. Quer dizer, eu não fui, porque eu estava grávida da minha filha, já. Muito grávida, dessa, a mais nova.

Ana Luiza Lampião, uma das atrizes do espetáculo, se aproxima e durante alguns minutos, ocorrem duas conversas paralelas: Ana Luiza e Elenira; Mário e eu).

MB (sobre o elenco de "Cuco") — Elas estão montando um agora, que é "Descobertas com Água". Eu vi um da Finlândia lá em Bolonha, no festival, lá, eu fiquei muito, muito louco, muito louco... Finlândia com Dinamarca, e era demais assim, o som, que sai da água, os barulhos... tinha piscina no palco assim, de um fio d'água só... e nós estamos lá, a gente parou agora, porque estava muito frio... não estava muito bom de brincar com a água... e nós estamos com bacias, baldes...

MP — Fazendo pesquisa.

MB — Fazendo sons, tirando sons, pra gente estrear no verão o "Chuá". Aí não tem problema as crianças se molharem, vai ser um... tem chafarizes, tem tinhas enormes...

E — Ah, gente, mas enfim... a gente precisa conversar sobre os bebês, né?

MB — Sim...

E — E o teatro.

(Algumas pessoas se aproximam para cumprimentar Mário e dar os parabéns pelo espetáculo.)

Mário observa a algumas famílias que se aproximam:

MB — Hoje dois se assustaram. Aí é importante que esteja sintonizado... para dois foi meio assustador. Quando dá aquele contraste... e eu gosto de perguntar para a mãe e as crianças: não comeu? não dormiu? Identificar até que ponto aquela interatividade... tentar entender o que aquele espetáculo causou, ou se realmente não é um problema trazido de casa, que já está vindo junto. A gente olha para alguns casais e tu olha assim, vê que a criança, assim (começa a imitar um adulto ansioso) "Ah, vamos chegar atrasados..." Aí tu já vê que a criança já vem dividida. Outra coisa: uma mãe de óculos escuros. (Risos). Ela vem... já tá brava lá fora porque está esperando... e não olha para as crianças e os filhos não conseguem olhar para ela pra conferir se ela tá vendo... e aí os dois bebês, os dois não param no espetáculo. Ela tá uma Janis Joplin, sentada lá... (risos) e os filhos não estão vendo... os bebês não conseguem ver... a máscara do rosto dela... e ela tá vendo...

MP — Precisa de um endosso, né?

MB — Tem que ter essa triangulação, que a mãe tá concordando, tá gostando, tá incentivando aquilo que ela tá vendo. Ele olha pra ela: "Tu acha que isso é legal? Tu tá achando que é legal?" "É legal, né?"

E — Mas aí, o que é que faz? Gente, quem estiver de óculos escuros...

MB — Não, mas aí não adianta, é a sensibilidade dos pais!

(Nesse momento, as atrizes se retiram para os camarins e as famílias remanescentes no espaço começam a aplaudi-las).

MP — Elenira, leve sua filha pra assistir ao nosso espetáculo *Os Três Porquinhos*, que estreou ontem, fica até 24 de setembro. Pra idade dela é muito legal. A outra também vai curtir, eu acho... vai lá.

E — A minha mais velha já não veio aqui porque... sabe o que aconteceu? ... eu fui assistir o *Scaratuja*, que é um espetáculo novo, que está agora no Teatro Folha; só que eu fui no SESC Belenzinho e me barraram.

MP — Com a criança maior?

E — Não me deixaram entrar! E eu fui até o Belenzinho, porque eu quero ver tudo que tem... e aí... não me deixaram entrar porque as duas eram grandes. Aí eu falo, se sempre tivesse sozinha...e aí a minha mais velha... ficou super chateada, e aí hoje ela falou "Mãe, eu não vou, porque se caso não puder criança maior, eu... eu..."

MP — Eu vou ficar chateada...

MB — Mas... isso eu acho que assim, ó... é legal que tenha um telefone pra reservar, ao menos pra...

E — Mas é que SESC, né... é uma coisa difícil.

MB — Porque tu, pô, tu sai de mala... tu sai *de mala*, meu... (referindo-se à “produção” que a família precisa fazer para sair de casa para ir ao teatro).

E — Não, e tem uma expectativa, né?

MB — Tu sai de mala de bagagem pra ir com bebê, tu te programa durante a semana pra ir, toda essa função, né?

E — Por outro lado também tem essa coisa do bebê inesperada... então às vezes você se programa, mas o bebê não está naquele dia... ou acordou não muito bem...

MB — A gente lá em Porto Alegre entra em cartaz num lugar... (inaudível) vários salões, né? Não dá pra palco italiano, sempre salões... na Casa de Cultura Mário Quintana tem uma sala de dança que ela tem essa medida, e a gente entra lá. E aí a gente pega uma ala da Casa de Cultura em que a gente monta trocador, masculino e feminino, a gente pega uma Farmácia Panvel lá, nos patrocina...

E — Que legal!

MB — ... então tem fralda, tem pomada, tem xampu, tem todos os produtos...

E — Você põe dentro de um banheiro, né?

MB — Dentro dos dois banheiros, então tem masculino e feminino, sinalizados.

E — Meu marido ia amar! Que ele fala assim, gente, é uma questão muito absurda, não tem trocador em banheiro masculino, nunca...

MB — Então, porque os pais começaram a reclamar, porque os pais estão fazendo paternidade... outro espaço que a gente monta é um espaço de acolhimento, que é um espaço que tem aqueles tapetes de EVA, brinquedos, tem umas casinhas de papelão da "Eu Amo Papelão", que é uma empresa que fabrica brinquedos de montar de papelão, e ali os pais podem ficar esperando com as crianças, porque a pior coisa que tem é mãe ansiosa, pai ansioso, porque tá esperando com o bebê em pé... tu já tá com 50%, já, de insatisfação, já...e o bebê vai absorvendo isso também.

E — É, a gente faz o espaço receptivo também... mas nem sempre a gente consegue um espaço em que a gente vai ter esse espaço... mas eu já pensei em simplificar ele com poucos objetos... no Sobrevento é um tapete, umas cestas e umas bolas, e uns brinquedinhos de madeira, mas já cria um outro ambiente...

MB — Claro, claro...

E — Então a gente pensa nisso também. Mas essa relação com o público é muito delicada, cheia de nuances e...

MB — Cheia de variações...

E — Variações, né?

MB — Mas é tipo assim, a TV tá entrevistando, a TV quer fazer uma matéria, eu disse, "olha, vocês querem fazer uma matéria, vocês só podem botar câmera nessa ponta aqui e naquela ponta lá, e aí vocês não vão poder carregar câmera durante o espetáculo. Não vão poder se transportar". Aí o cara fica ali e fica aqui, só. Entendeu? Aí vai entrevistar... ele entrevista uma moça pensando que é a mãe do bebê. "Não, eu não sou mãe. Eu sou empregada. Eu sou a babá." A mãe nem foi com o bebê... mandou a babá...

E — Ir com o bebê.

MB — Ir com o bebê ver o espetáculo.

E — É importante na verdade a gente ter outro estímulo. Né? A gente já teve, isso que é bonito, né?, a gente já teve avó... avó com dois netinhos pequeninhos... "deixei, liberei as mães, tou aqui com eles.. foi gostoso.". Mas é, né, é um público que é realmente que é muito... muito estimulante nesse sentido. (Para mim). Mas eu quero muito saber da sua pesquisa. Acho que vou pegar seu telefone! Peraí. Deixa eu pegar minha mochila!

MP — Então... Foi o primeiro espetáculo da série ao qual eu assisti.

E — É, já tem cinco anos, né?

MP — Na verdade eu relutei um pouco assim... eu não queria fazer só sobre teatro para bebês, mas foi uma coisa que acabou... atingindo uma importância.

MB — E sobre que aspecto tu tá pensando, assim?

MP — Então, eu tinha começado, Mário, pensando um pouco no que os artistas... na concepção dos artistas.

MB — Ai, ai! Aí tu vai pegar num ponto bem delicado.

MP — Então, mas aí...

MB — Vai começar assim a concepção de infância, porque aí tu vai entrar num ponto bem delicado, que é a questão do teatro infantil.

E — Mas que é uma questão que precisa ser discutida, né?

MB — Que precisa ser discutida, que é a visão de infância...

E — Eu fui fazer uma banca no Célia Helena de um grupo de direção sobre teatro infantil... e era exatamente essa pegada.

MP — E vocês vão entrar em cartaz, Elenira? Como é que é...?

E — Então, a gente tá negociando, assim, na verdade, com o UMC, porque lá na UMC... o que acontece? O Néelson, que é o administrador, ele ia inaugurar o teatro, ele queria chamar coisas interessantes, aí um amigo me indicou e ele falou "Nossa, isso não existe... eu quero!" E ele viu que vai. E vira e mexe ele fala: "Poxa! Vamos fazer de novo!" Tem a limitação de

não lotar o teatro, mas tem as pessoas que vão, né? E a gente quer estreiar um novo! Que tá previsto para outubro. Então, eu tava negociando isso com ele. E aí a gente tá negociando pra ver se volta pra lá... ia ser em agosto, mas aí a gente vendeu pro Colégio Rio Branco duas apresentações, falei, gente, não dá pra fazer três semanas e fazer no meio do mês. Né? Eu falei... vamos deixar...

(Somos interrompidos por um rapaz que diz que quer saber um pouco mais sobre o pedagogo que assessorou a montagem do Cuco, Paulo Fochi. Mário explica:)

E — Ele tá onde, agora? Ele tá fora do Brasil!

MB — É, ele tá fazendo o doutorado dele... ele vai passar por Portugal. Ele tá em Barcelona agora. E depois ele ainda vai pra Bolonha, ainda. Ele vai ficar 6 meses fora.

MB — Porque eu também me interessei muito... eu dou aula na UNISINOS na área de especialização em Educação Infantil, com teatro de animação.

E — Ai, que legal.

MB — E eu trabalho com as professoras justamente teatro de animação, teatro de bonecos, teatro de sombras, teatro de objetos, teatro de...

MP — É, elas têm que saber...

MB — Então elas têm essa cadeira...

MP — Elas têm que ter essa base.

MB — Então elas veem um monte de cenas de companhias do mundo inteiro e aí depois cada uma escolhe uma técnica pra fazer...

MP — Um trabalho.

MB — E trabalham sombras com retroprojektor, que as escolas tão botando fora... e retroprojektor "Não! Não!"

E — É maravilhoso!

MB — Dá pra fazer horrores de coisas, lá na Itália ninguém... retroprojektor ainda se vende para as escolas, porque brincar com a luz, com as transparências...

E — E cor, né? As cores...

MB — É, as gelatinas, acrílicos, né? As mesas de luz, mesas com areia, com... eu estou fazendo um monte de piração lá no espaço, lá, que a gente tem... de brinquedos.

MP — A UNISINOS é muito legal, né, Mário? É uma escola muito bacana, né?

MB — A UNISINOS tem... a ludoteca da... tem a Marita, né? Que é a coordenadora... a Ludoteca do campus de São Leopoldo é...

(Mário interrompe a conversa, pois o elenco encontrou uma placa perdida. Ele grita:)

MB — Achou a placa! Onde? (Explica:) Essa placa ela fica aqui nesse (??) com um elipso³⁹ em cima. É porque a gente bota uns pirulitos com essas sinalizações todas. Aqui a gente não usou.

MP — Muito bom, gente!

MB — Mas e a questão do aspecto, o assunto não acaba, né...?

MP — Da concepção das infâncias?

MB — É. Eu tenho pensado assim sobre dramaturgia, o que que é interessante, como trabalhar essa dramaturgia, a preparação dos atores, eu acho que é fundamental; e a encenação. Que é uma coisa que eu exijo das gurias assim, um outro estado de jogo. Porque o que elas estão fazendo aqui, elas já têm formação. A Bruna tem formação no Le Coq e a Ana Luiza tem formação com a Ariane Mnouschkine.

MP — Elas são muito boas, né?

MB — E assim, ó! Eu sempre pedi: eu não quero animadoras de festa infantil. Eu quero que essa máscara de contadora de história, alegre, contente, que é um personagem que é muito comum no teatro infantil, esse não interessa pros bebês. Vocês não vão agradar a eles sorrindo. Vocês vão conectar a eles pelo olhar. E aí a gente lê os textos da Emmi Pikler, né? É pelo olhar que vocês vão chegar neles. Não é tocando, não é se aproximando, então elas têm um olhar neutro, um olhar neutro, elas não induzem a nada; eles é que vão, tanto que os primeiros que adquirem confiança no espaço de que elas são frágeis, de que elas não vão feito umas tias, "ai, uuui, ai" (risos), aquelas que vão (imita "tias" apertando e "mordendo" crianças, cucho cucho coisa fofa). Eles odeiam isso. É uma invasão no espaço, né? E aí... esse é o princípio. E aí depois trabalhar os microcontos, que no caso a gente tinha a temática "o aparecer-desaparecer"...

MP — Sim, que é o "cuco", né?

MB — ... que aí é a ralação: explora, explora, explora os objetos, explora, explora, explora... até render "Ah, isso aqui é interessante!" "Isso aqui..." - vai anotando...

E — E como é que chega nos objetos?

MB — ... aí tem uma partitura (respondendo à Elenira). Aí a cenógrafa, no caso a Margarida Rache, nós somos sócios numa escolinha de Arte... quando eu estava fazendo Educação Artística em Rio Grande nós tínhamos um espaço-oficina, que era uma galeria de Arte e tinha uma escolinha naqueles moldes "escolinha de Arte do Brasil", ainda, naquele tempo assim, né? As crianças iam pra lá, pintavam, trabalhavam com argila, faziam um monte de coisa.

³⁹ Abreviatura de elipsoidal, tipo refletor utilizado na iluminação de espetáculos de teatro, shows, etc., assim chamado pois o foco que reproduz, muito preciso, é em forma de elipse.

E — Mas ela vai propondo, ela traz?

MB — E ela traz, como ela é uma baita de uma cenógrafa ela vai lá pelos 1,99 e traz...

MP — Acha coisas.

MB — "Isso aqui eu achei legal", "Esse sanfonado da *Tok&Stok* eu achei legal", "isso aqui", que tem a ver com a proposta. Embora eu gostaria de trabalhar outra pantalha de cor... porque pra mim ainda essas cores ainda estão com um ranço, que a gente chama, eu e o Paulo, de "curral da infância".

MP — Então, Mário, mas você sabe que eu acho que isso é uma das coisas que... claro, né, você vai pesquisar outras coisas, vai poder pensar em outras soluções cenográficas e outros objetos, mas eu acho que tem uma coisa...

E — Gente, eu vou levar (a minha filha) até o banheiro, eu queria muito voltar a conversar com vocês...

MB — Não, a gente volta. Com certeza.

E — Se vocês ficarem aqui, eu levo ela no banheiro e volto.

(Elenira se afasta.)

MP — Hoje vendo de novo o espetáculo, eu não sei se é viagem minha... porque eu acho que a experiência do teatro pra bebês pros pais ela às vezes é uma coisa um pouco violenta, assim, sabe, porque tem essa coisa do "apartado", senti que é, por exemplo, tem muitos grupos que fazem uma preleção, uma recepção, um monte de "pode-não-pode", e eu acho que os objetos reconhecíveis da cultura... porque tem isso, é o curral, mas são os objetos aos quais muitas famílias às vezes é só isso a que elas têm acesso...

MB — A bola, né?

MP — ... Eu acho que é uma coisa que funciona de um jeito acolhedor pro espetáculo também, por mais paradoxal que seja, né? Porque tem plástico, tem brilho, tem essas coisas que são... as cores, que você está dizendo... são cores identificadas, vamos dizer assim, com cores da infância, com cores infantis, mas eu acho que isso traz ao mesmo tempo um acolhimento e um lugar seguro também pros pais, eu acho isso bacana. Achei que era até intencional, assim, que tinha um...

MB — Eu queria, por exemplo, assim... o Paulo cobrou muito que o figurino não fosse com cores tão vivas. Né?

MP — Sei...

MB — Eu... porque o maior desafio é tu conduzir o foco, né? Por isso que o piso é assim e as pinceladas vão aparecendo e vão sendo anuladas, uma coisa por outra, se eu começasse com uma cena final das bolas, eles não iriam ver nada...

MP — Nunca, né? É verdade.

MB — Então tu vai nessa coisa, tu vai conduzindo o foco. É... a questão da altura, de trabalhar a 1,20 m do chão... a gente tinha uma cena das sereias que era maravilhosa, que era uma cena que elas recebiam, faziam um giro assim, (levanta e mostra), e eles não tavam nem aí, era aqui em cima...

MP — Não adiantava nada...

MB — Era bonito pra os artistas verem, pras atrizes...

MP — É, pros adultos...

MB — Agora, pros bebês, eles não estavam nem aí...

MP — ... e talvez uma coisa mais, mais simbólica, que você, que adulto não levanta pra ir lá interagir, né? E como tava alto não fazia tanto efeito pras crianças...

MB — É, nada, aí nós cortamos. Essa cena do mar aí, foi brincando com aquele pano cinza, que é um pano de... esse pano de forro de casaco, um pano muito barato... e a gente quando foi pro Rio de Janeiro a gente fez a cena, essa com o pano. E era um troço assim, eu não sabia que ia dar tanto resultado, pra eles pegarem assim, esse movimento de pinça assim (mostra)... e aí quando o pano vem pra cá...

E — Todos vão!

MB — Todos... isso aqui, desde o menor... ele faz isso aqui.

MP — Essa parte eu acho linda, porque...

E — Nossa, é lindíssima...

MP — ... porque é o momento em que os bebês participam muito do espetáculo.

MB — Então tem esse gancho assim... objetos que tu tenha essa abertura pra interação, que tu tenha essa... o movimento seja fácil de pegar, de fazer, tem a ver com eles, né? Ah... Coisas combináveis... por exemplo, a bola pequena cabe dentro do sanfonado, a bola média cabe dentro do sanfonado, a bola grande não cabe, ela fica entalada. Então eles reconhecem que uma é menor, que a outra é média, que a outra, né... então tem alguns que adoram encher um sanfonado só com as bolas...

MP — Só com as pequenininhas...

MB — Passam meia hora toda só botando as bolinhas e tirando, ali. Ou então, só reconhecendo a transparência da bola grande. Ele fica horas...

MP — Olhando...

MB — Horas... se deita e olha, olha...

MP — Tem um que vai estourar a bola já, já, ali (risos).

MB — Tem várias fotos do espetáculo que é, que é... então, essas coisas assim.

MP — É muito lindo, muito interessante isso.

E — Então vocês trabalham na sala de ensaio com a cenógrafa junto, você e as meninas.

MB — É, ela vai propondo... é, é... primeiro é desenvolver ao máximo, tirar tudo o que dá do material. O que que o material dá. O que ele fala, o que ele dá. Aí eu começo... como eu trabalhei muito com meditação, já não trabalho mais, trabalhei com bioenergética, eu gosto de botar muito os atores a dançar. Dançar e sentir o material. E aí eu começo a usar umas músicas aleatórias para criar cenas. Aí depois entra o trabalho musical pra compor, para substituir as músicas.

MP — Foi composto especialmente?

MB — As cenas eu criei com músicas da Marlui Miranda.

MP — Olha só! Não, porque tem... eu não sei se eu viajei, mas assim, tem algumas menções a coisas conhecidas também, né?

MB — Não sei...

E — Capoeira...

MB — Ah sim, tem a capoeira, tem, tem... na verdade, os dois músicos, tanto o Beto Chedid quanto o Marcelo Delacroix, eles dão aulas em escolas. Eles são músicos profissionais, da noite, tudo, trabalham... mas eles também têm um trabalho na Escola Projeto, em Porto Alegre. Eles trabalham em escolas com musicalização, então eles têm esse... o Beto Chedid por exemplo, participa junto com a Bruna da Orquestra de Brinquedos, que é só músicas clássicas com brinquedos de plástico, brinquedos de loja, assim, que eles tocam, né, que é uma banda, uma orquestra... ela faz uns outros... ela é musicista também e é psicóloga de criança, então, é um monte de informação.

MP — Não, porque ...

MB — Tu vê como é importante essa bagagem...

MP — Eu acho isso também, tem algo de confortável quando você reconhece alguma coisa, e depois vai pra outros caminhos...

E — E... uma outra coisa... to falando coisas que também a gente se embate, que eu acho interessante a gente discutir isso, uma coisa que é essa, por exemplo, da contemplação. Porque pra mim, assim, ela é muito importante, mas eu fico super na dúvida - assim, é uma questão - quando você vai estudar o bebê, da importância do movimento livre, a Emmi Pikler, tudo mais, como vocês pensam isso, essa questão da contemplação e da interação...

MB — Toda a sequência inicial é a sequência inicial da Emmi Pikler, que são os movimentos que o bebê faz até ficar em pé.

E — Hm-hm, eu vi, eu percebi.

MB — Então aquela coreografia ali que elas estão fazendo na verdade, talvez por isso, não sei, talvez isso chame a atenção deles. Não sei...

MP — Será?

MB — Não sei... não sei por que eles se interessariam por aquilo ali, mas eles vendo elas fazendo aquelas cambalhotas, e caindo, levantando, eles... alguma coisa chama a atenção delas, ou eles veem elas como uns bebês grandes, não sei, né?

E — Mas por que que... na verdade o que eu estou tentando entender é a questão da contemplação; por que que isso seria interessante para o bebê, contemplar alguma peça de teatro, por exemplo, quando vocês estão...nesse

MB — Quando você fala contemplar...

E — Porque assim...

MB — Ele olha ... chama a atenção, curiosidade, e o impulso maior...

E — É de ir pegar!

MB — Faz de ir pegar.

E — Mas aí ele não vai, porque tem os primeiros 28 minutos.

MB — É, é...

E — Essa que é a minha questão, entendeu?

MB — Porque eu não, eu... aí é que está. Eu... tem espetáculos que, eu já escutei até, eu acho que a... a... o Sobrevento trabalha de uma maneira diferente, a gente já conversou sobre isso, e *La Casa Incierta* também. *La Casa Incierta* tem até uns artifícios pra manter as crianças fora da área, que eu discuto, assim... eu acho que pra essa faixa etária tem um momento que eles têm que entrar, eles têm que brincar, eles têm que interagir. Né? Pô, tu desperta uma curiosidade dessa e tu não dá vazão a ela, entendeu? Tu só vai assistir...

E — Mas essa é que é a minha questão, exatamente, tanto que a gente fez o *Cara de Quintal*, que é o segundo trabalho da Cia. Zin, exatamente pensando nisso, num espaço em que eles possam entrar numa instalação, chama instalação performática, montar uma instalação para que eles possam experimentar os materiais. E eu concordo totalmente com essa discussão com a *La casa Incierta*, porque eu acho que existe uma coisa muito rigorosa de não entrar mesmo em nenhum momento. Mas a minha grande questão é essa, porque tem um grupo, por exemplo, agora eu esqueci o nome, um grupo de dança que montou um espetáculo chamado *In Quanta*. E o primeiro espetáculo, que era o *Quanta*, era uma instalação, ficavam os atores, no espaço, cada ator num canto, e tinha lá, uma torneira que saía água, não sei quê, os atores ficavam o tempo inteiro - e chamavam isso de performance - interagindo com as

crianças. Não tinha esse momento da contemplação. E a Susana, que é uma das responsáveis por esse trabalho, ela falava muito isso, "não, o bebê não tem que contemplar".

MB — Tem uma questão nossa. Porque a linguagem dos bebês. Essa questão da linguagem. Ele se comunica? A gente não entende a linguagem, a gente não escuta, porque a gente não dá ouvidos pra linguagem dele. Eu de fora, várias vezes eu vejo os bebês estabelecendo contatos com as mães e com os outros bebês e as mães não escutam. Eu estava agora num clube em cartaz em Porto Alegre, chegou uma mãe e ela sentou com o bebê... tinha duas cadeiras vazias e estava uma outra criança com um outro bebê. Ela pegou e sentou, junto com uma outra amiga dela, mas afastada. E o bebê dela, que era um bebê muito falante (Mário faz barulhos e se agita para demonstrar como era o bebê), entrou, sabe aquelas crianças que gostam de interagir? Ele não queria sentar ali. Ele queria que a mãe sentasse desse lado pra que ele apontasse e conversasse com ela, e ela não se dava conta disso. E eu, de fora, comecei a perceber, não, ele tá querendo que elas duas fiquem juntas porque ele quer conversar com ela, ele quer contar as coisas que ele tá vendo, e ela não entendia, e segurava, e ele, aquela coisa (faz barulhos como se estivesse resistindo), me solta, é ali que eu quero... até que ele foi pra lá. E dito e feito, quando chegou na hora da interação ele contava pra todos, as coisas que ele via, as coisas que ele experimentava. Entende?

MP — Mas então. Eu, por exemplo, acho muito importante, acho que é uma... é o que eu tenho visto muito no teatro para bebês, essa relação, e esse "insignar", né, que tanto a criança insigna e busca o olhar do pai, ou da mãe, pra endossar ou até mesmo para explicar aquilo, ou assegurar, como se o adulto dissesse, o acompanhante dissesse: "Vai, eu estou aqui com você, estou endossando!". E algumas companhias recomendam que o adulto não participe dessa forma. Acho uma coisa pra se pensar, eu preciso até analisar isso. Mas o que eu estava te dizendo, Elenira, é que eu entendo um pouco o que a Marina diz porque o bebê ele *está* naquela situação, e a gente sabe muito mais que é uma situação *teatral*, simbolicamente, com tudo o que isso significa culturalmente, então eu vejo um pouco um paradoxo aí, porque ao mesmo tempo que o bebê está inteiro naquela situação, ele não sabe que é teatro, imediatamente - e aí é uma coisa bem vigotskiana, assim - imediatamente ele começa a compreender que aquilo é teatro. Então é uma coisa instrumento-e-resultado, é ao mesmo tempo, pode ser que exista um "momento zero" cultural, entendeu, a primeira vez que o bebê vai com a mãe, que é lindo isso, que é a primeira vez que ele entra no teatro, aquilo é *um teatro*.

E — Que é lindo... no teatro... gente, isso me emociona muito.

MB — Porque o teatro, ele tá muito vinculado com o brincar. Isso aqui é um momento de brincar. Você observa alguém brincando e depois você vai brincar com aquilo que elas brincaram.

E — Sim...

MP — Mas ao mesmo tempo se constrói uma compreensão do que a criança pode ser naquele momento, culturalmente, quando a mãe segura... hoje, por exemplo, você falou: nos primeiros 28 minutos a gente pede que as crianças não entrem no espaço. Teve um que entrou. Né? Não teve um? A mãe foi lá e tirou a criança, como se dissesse: "agora você não vai lá", então são coisas que acontecem, fenômenos que acontecem, que estão atravessados pela cultura, gente, não adianta dizer que é uma coisa dionisíaca, natural, né? É arrebatador, mas também existe... você adentra um lugar que é especial. Você vê... isso eu escrevo muito do teu espetáculo. Porque como vocês fazem em cima do palco, né, fizeram lá no UMC em cima do palco, tem uma relação entre os bebês, tem uma relação entre os pais, tem um estranhamento, tem uma densidade entre a criança e o pai e a mãe. Tinha um bebê, no dia em que eu fui ver o seu espetáculo, que tudo o que ele assustava, tudo o que ele levava um susto ou ele se maravilhava, ele olhava pra mãe e falava: "Mamãe?".

M — Sim.

E — Que amor!

MP — E ela correspondia. Ela não ficava falando, mas ela correspondia, e ele voltava a olhar. Aí acontecia alguma coisa...

MB — Tinha um frisson.

MP — Ele virava pra ela e falava: "Mamãe?". Aí teve um momento - o pai tava atrás - que eu não sei por quê ele virou para o pai e falou: "Papai?" (Risos). Mas depois de falar muitas vezes, né, com a mãe. Então, eu acho que tem um...

MB — Na Europa... eu fui, comecei a ver as peças e comecei a dizer: "Não! Isso é teatro! Tem dramaturgia, existem atores, existe uma plateia, existe uma comunicação entre os espectadores e a plateia... como não é teatro?"

MP — É uma situação inaugural!

E — É uma visão contemporânea também de teatro, acho que isso é interessante.

MP — Sim, que tem a ver com a cena contemporânea.

E — Agora, o que eu... você tava falando dessas questões... porque, é isso, estou falando de questionamentos que a gente teve que se deparar com, né? E eu fico pensando nesse negócio da contemplação. Também não é televisão, não é uma coisa que você vai assistir que são um monte de imagens...tem respiração, tem ar, tem troca de olhar...

MP — Sim, são as marcas do humano.

E — Só não tem essa interação corporal, que vai ter depois, que eu acho fundamental. Nosso espetáculo tem, as bolhas de sabão, por exemplo, são pensadas... tudo bem, tem a metáfora do sonho, mas elas são pensadas porque é o momento em que o bebê, meu, que a gente sai de cena e que ele vai entrar. Mas... são essas questões, né, são questões que a gente tem que se debruçar também, né?

MP — É engraçado quando a gente pesquisa, porque eu já passei por várias hipóteses, já voltei, não, não é isso... já fui e voltei...

MB — Pra mim foi super importante baixar as barreiras, de ator, de diretor, e começar a conversar com a Pedagogia... e ver as coisas que o Paulo apontava, assim, e começar a levantar pontos com relação à direção, em relação à montagem, né, então isso foi super importante, assim... e eu acho que o teatro infantil precisa conversar mais com a Educação.

E — Sim... sim...

MB — Eu sinto falta, assim...

E — E parar dessa briga, né? Entre cultura e educação, parece que estão sempre se batendo, e gente...

MB — Não, quando nós começamos a montar o *Cuco*, tu não sabe as críticas... "como assim? Na ficha técnica, no cartaz do espetáculo tem o nome de um pedagogo, isso aqui deve ser chato!"

E — Sim... sim...

MP — Olha que coisa!

E — Porque é a ideia do utilitário pedagógico, que não é a ideia de que o pedagogo possa ser artista, nesse sentido da Educação...

MB — "Não, ele está se apropriando... como assim, ele tá entrando no meio, pedagogo trabalhando no teatro também?"

MP — Então, mas você sabe que o inverso também é uma coisa a se considerar, né, porque eu... como eu atuo nas duas coisas, eu ficava sempre pensando muito em como que era uma coisa tão original, tão surpreendente, quando os atores iam pesquisar dentro da creche, e se apropriavam de coisas que na minha opinião toda professora de criança pequena precisa saber, e algumas fazem, outras não, porque tem professoras e professoras, né? Mas, por exemplo, organizar um ambiente, tornar um ambiente *da* criança, e *com* a criança, porque você não tem isso, né? Os berçários infelizmente nas creches ainda são ambientes...

MB — Voltados pro adulto.

MP — ... ainda muito organizados, muito adultocentrados, né? E aí o pessoal de teatro ia fazer pesquisa na creche. E descobria um monte de coisas que eram óbvias, e se apropriavam disso, como se... mas é isso, né, Mário, eu acho que...

(A filha de Elenira está muito impaciente, pedindo para ir embora).

E — Gente... deu a cota. Tchau!

MB — Tchau.

E — Muito prazer, viu? Parabéns! Obrigada.

MP — Eu vou embora também... (...) Mas vamos conversar.

MB — Eu tenho outras coisas também que eu venho anotando. Esse espetáculo (*Cuco*) estreou em 2012. Mas aqui no ano passado eu comecei a anotar. Olha que interessante, olha isso... e não afirmações, que é uma coisa que o Paulo dizia: "parece que está acontecendo tal coisa; parece que fazendo tal coisa, surge tal coisa..." Não tem nada cercado, assim, entendeu? Aí depois eu tenho que conversar com os autores pra ver... né? Aí eu vou fazer cadeiras avulsas agora na Universidade pra tentar o mestrado de novo ano que vem.

MP — A gente se fala. Gente, beijo. Mário, quando vocês vão embora?

MB — Vamos amanhã.

MP — E onde vocês estão?

MB — Estamos num hotel quase em frente ao Palmeiras.

MP — Tá bom, gente, tchau, obrigada! Parabéns!

APÊNDICE J – Entrevista complementar com Sandra Vargas e Luiz André Cherubini, do Grupo *Sobrevento*.

15/01/2018

Maria Paula – Então, gente, obrigada por me receberem novamente, depois de tanto tempo, pra mais uma entrevista. A primeira conversa vocês lembram, foi lá naquele restaurante peruano, em 2015, eu estava começando a pesquisa, nem tinha sido a qualificação. Eu queria que vocês confirmassem algumas informações e me dessem outras e desde já agradeço, tá? E então, onde vocês localizam a origem do teatro para bebês na Europa?

Luiz André – Olha só, Paula, a gente esteve na França com esses dois espetáculos, *Meu Jardim* e *Bailarina*, no Festival de Marionetes, que é o Festival de Charleville-Mezières, e é muito interessante porque a diretora do Festival, que é a diretora do Instituto Nacional da Marionete, da Escola Superior Nacional das Artes da Marionete, da ESNAM, Anne-François Cabanis... é ela que vem a ser a mentora da ideia do teatro para bebês. Foi ela que primeiramente virou-se para o Laurent Dupont e disse assim, “Laurent, por que você não faz um teatro para bebês?” e propôs a ele fazer. Laurent Dupont é o pioneiro do teatro para bebês, de uma maneira formal.

Sandra – Ele começou em 1979.

Luiz André - O pioneiro. Ele que dizia assim "Vou fazer teatro para bebês"...

MP - E ele é quem ia nas creches?

LA - ... e o que acontece é que ela foi quem propôs ao Laurent fazer esse projeto.

S - Ele ia nas creches porque na França existia um projeto que até foi uma tentativa que o MINC fez aqui, mas eu não sei no que deu. Lá tem uma coisa que é o seguinte, o artista pode fazer uma residência, ou numa escola, numa creche, do jeito que ele quiser. E dentro desse projeto da residência artística é que o Laurent entrou. O Laurent tem uma coisa ligada à música, voz, corpo, mas principalmente voz e música, e ele entrou pra experimentar algumas coisas de voz e música nas creches. E daí que resultou nesse primeiro espetáculo que ele fez, que é o *Archipel*.

LA - Agora, o que acontece é que ele também tem uma pegada, não sei desde quando, uma relação muito social com as coisas, ou seja, de promover um bem-estar social, ele agora trabalha com a integração, em escolas e instituições, a integração de refugiados, esse tipo de coisa assim; então, esse é o trabalho dele. Ele está querendo inclusive fazer um intercâmbio com a gente, e com a *La casa Incierta*, também com outro festival de teatro na França, uma

coisa assim, está querendo fazer pontes, e a gente fazer intercâmbios... e a gente vai ver, o problema é que a situação (do Brasil) está complicada.

S - E a deles também.

[...]

LA – O objetivo do Sobrevento sempre foi fomentar a produção de teatro para bebês para que esse teatro se difunda. Não é buscar mais espaços mediadores, mais vendas, convencer as pessoas... eu acho que não é isso. Acho que a produção tem que se firmar e se afirmar nesse espaço do teatro. Uma das coisas é a circulação do espetáculos. Acho que a gente ter contato com um Festival na Eslováquia e descobrir que há uma produção na Eslováquia, a gente faz um intercâmbio com uma proposta de teatro para bebês diferente porque eu acho que isso também é muito importante. Quando a gente trouxe os canadenses... os canadenses hoje são uma estrela no mundo, esses grupos são estrelas porque o Québec fez um programa de incentivo e apoio à difusão da arte *quebecoise*.

MP - Então há também uma política pública.

LA - Sim, é fruto de política pública. Não é com. É fruto de. Então, eu cheguei na França e havia uma delegação brasileira, e uma delegação do Québec, uma província do Canadá.

MP - Então o jeito como se desenvolve o teatro para bebês aqui é muito diferente da forma como ele se desenvolveu em outros países.

LA - Muito diferente. Nós não contamos com nenhuma estrutura, nenhum apoio, nenhuma simpatia, agora, passados dez doze anos, é óbvio que isso acaba se firmando, recentemente ficamos sabendo que houve um número de inscrições incrível de projetos de teatro para bebês num edital. Coisa que nunca tinha havido, e eu sei que isso é fruto, obviamente, de uma iniciativa que a gente tomou há doze anos e que foi fomentando, né? E claro que quando a gente viu pela primeira vez a gente achou estranho, né...

S - A quantidade de espetáculos que foram patrocinados para circular pela Petrobrás... quatro ou cinco são para a primeira infância. É que eu acho que não houve uma política pública, porque eu acho que o teatro para bebês era uma coisa totalmente inédita.

MP - Vocês acham que vocês foram os primeiros?

LA - Não, não é isso.

S - Tinha uma menina no Rio de Janeiro que já fazia teatro para bebês.⁴⁰

⁴⁰ Sandra se refere à Liliana Rosa, atriz portuguesa estabelecida no Rio de Janeiro, que define sua companhia – a Teatro para Bebês Liliana Rosa – como “a primeira Cia. Especializada no gênero criada no Brasil”. Fonte: Teatro para Bebês Brasil.

LA – Mas na verdade ela estreou esse espetáculo depois da gente fazer nossa primeira iniciativa de teatro para bebês.

S – Mas quando a gente levou nossa proposta de teatro para bebês para o Rio de Janeiro, as pessoas identificaram que eram coisas muito diferentes. Esse (nosso) teatro para bebês com esse conceito de uma relação poética, e não recreativa, eles identificam como se nós tivéssemos sido os pioneiros no momento em que nós trouxemos *La Casa Incierta*. Porque quando nós trouxemos *La Casa Incierta*, nós trouxemos por um projeto do Fomento...

LA - Mas o que nós fizemos foi, junto com o *La Casa Incierta*, nós criamos um projeto, em 2005 ou 2006, que não foi adiante. E antes de termos um espetáculo de teatro para bebês no Brasil. Esse foi o início, foi quando passamos a sedimentar uma coisa. Mas o que acontece é que nós fomos agora ao RJ, e esse foi o problema que a gente sempre enfrentou no Teatro para Bebês, a desconfiança de que isso fosse uma iniciativa para preencher um espaço de mercado, encontrar um espaço de mercado, uma mina de ouro no mercado. Essa era a desconfiança. Tanto que a primeira crítica que a gente recebeu do Dib⁴¹ falava disso. Mesmo o SESC tinha essa grande desconfiança: “eu respeito o trabalho de vocês, sei da qualidade do trabalho de vocês, mas eu não posso criar e não quero criar um espaço de Teatro para Bebês que depois eu não tenho com o que preencher. Se for criada uma demanda, e vou preencher com o quê?” – era o que o SESC dizia.

MP - E esse foi o motivo do projeto não ter ido pra frente?

LA - Esse foi o motivo de não ter mediadores no projeto para Teatro para Bebês. Mas é uma coisa que historicamente aconteceu com o Teatro Infantil. Nos primórdios do Teatro infantil.

S - Mas na verdade é assim. Nós trouxemos a *Casa Incierta* pelo SESC Pinheiros. Foi uma coisa impressionante a procura e eles se entusiasmaram. Mas depois num outro momento eles também frearam, porque isso foi aceito num determinado SESC numa determinada unidade, mas no momento em que começaram a chover propostas, o SESC pensou assim, "eu acho que a gente precisa pensar como é que isso vai ser criado." E só agora a gente começa a perceber um movimento no SESC de novo de cautelosamente fazer uma programação. Por exemplo, Bauru parece que está tendo uma programação de um domingo por mês de teatro para bebês, agora parece que estão se sentindo mais seguros, mas num primeiro momento frearam isso.

LA - Eu fui ao Rio agora há pouco num encontro na RNPI (Rede Nacional para a Primeira Infância). Nesse encontro queriam fazer com que o GT Cultura fizesse uma atividade qualquer que pudesse falar disso de uma maneira pública, então propusemos fazer um evento,

⁴¹ Dib Carneiro Neto, crítico paulista de teatro infantil.

uma aula aberta. Foi no jardim do Museu da República, ao invés de fazer na salinha para trinta pessoas, fisemos no jardim. Assim todos que quiserem podem parar pra ver um bate-papo. Logo depois da abertura teve um bate-papo, um debate. A gente fez as apresentações, muito interessantes, éramos três pessoas nesse encontro: uma pessoa falando sobre o brincar, uma pessoa falando sobre comunidades indígenas, sobre a vivência da primeira infância em comunidades indígenas, uma pessoa muito capacitada, e eu falando sobre essa experiência do teatro. Aí uma menina levantou a mão e disse "Quero fazer um comentário. Eu sou professora da PUC e eu crio minhas crianças fora dos colégios, Crio em casa e eu estou vivendo uma situação meio difícil agora porque o meu filho de 8 anos quer ir pra escola e eu não quero que ele vá pra escola, mas ele quer." Aí ele pergunta, "Por que eu não posso ir pra escola?" "Não, porque eu faço um grupo de estudos de Montessori, chamo outras pessoas que querem participar, quem educar, querem participar, a única condição que eu imponho é estudar Montessori, que a pessoa participe... e eu quando vou dar aula eu vou amamentando e as crianças ficam na sala de aula.. sabe coisas assim? Tudo bem, é uma visão. Mas tudo bem é uma visão que acaba traçando um perfil, sabe? E definindo um perfil, e mostrando, apresentando um perfil. Essa moça. E eu acho que teatro para bebês é um absurdo, porque eu acho que isso é um sectarismo. Porque eu acho que o teatro para bebês afasta a possibilidade de eu levar meu filho a um show que eu quero ver e em que é importante que ele esteja." Eu disse, "olha, você tem toda a razão, Você sabe por que a gente não faz teatro para a primeira infância? A gente faz teatro para bebês, a gente não faz teatro para a primeira infância. Porque isso é uma bandeira que a gente ergue e sacode. porque é óbvio que mulheres são iguais aos homens, que negros são iguais a brancos; mas a gente tem que levantar a bandeira do movimento negro pra que a gente tenha essa possibilidade, essa equidade pra que a gente tenha o mínimo pra levantar essa questão. Teatro para bebês é para marcar uma bandeira."

MP – No início, vocês tiveram alguma assessoria, algum contato com profissionais da pedagogia, por exemplo?

LA – Nós não partimos de um ponto de vista pedagógico. Nós, na verdade, da Pedagogia, só queremos as crianças. O que nos levou às creches foi simplesmente o fato de que lá havia bebês.

MP – Mas houve algum tipo de experimentação em ambientes em que os bebês ficavam sem os pais?

LA – A ideia de criar um espetáculo significa que nós precisávamos conhecer os bebês. Conhecer os bebês... É óbvio que a gente leu muitas coisas. O projeto para bebês que apresentamos para a lei do fomento foi o mais fundamentado, mais centrado, mais

justificado que fizemos, mas numa mesa de seis pessoas (jurados), com 80 projetos colocados sobre a mesa, nós tivemos... zero voto. Ninguém o defendeu. Nos próximos projetos mascaramos a ideia dos bebês atrás de uma pergunta, que era "como buscar um novo teatro infantil, buscar novos rumos para um teatro infantil?".

S - Nós começamos a criar os nossos espetáculos a partir do ponto de vista da dramaturgia. *Meu Jardim*, a partir do conto de origem iraniana, e *Bailarina* a partir do conceito do equilíbrio, da queda etc. A gente acreditou que era possível ir fazendo e improvisando sem nenhuma criança ver. Aí no Sobrevento veio um dia uma criancinha, um vizinho, e ficou me vendo improvisar. E era bebezinha. E aí eu aproveitei que era bebezinha pra ir fazendo as coisas. E uma das coisas que eu fui percebendo era essa questão do ritmo, do olhar no olhar, da escuta... então aquilo que quando a gente ensaiava pra gente a gente achava: "ué, não vai acontecer nada!" A gente se convenceu quando veio uma única criança assistir nossas improvisações. É indispensável, é fundamental que a gente vá para as creches. Então, eu fui pedir na escola das crianças. "Será que eu posso ficar aqui no cantinho durante algumas horas, observando?" Fiquei durante uma semana só olhando. E isso serviu pra quê? Depois eu fui trabalhar no espetáculo dele no sentido de entender o tempo. O tempo, que é uma coisa que a gente não entendia, que a gente não teria entendido se não fosse às creches.

LA - Nós levamos o espetáculo às creches na periferia de SP, o Agnaldo⁴² trabalhava numa ONG naquele momento.

S - O espetáculo estava em processo. Como essa creche era uma creche em que o Agnaldo trabalhava, e a gente tinha muita intimidade, a gente disse, "olha, nós queremos o espetáculo está aquilo que nós acreditamos que ele deva ser, mas a gente sabe que talvez tenhamos que mexer, porque a gente nunca fez para 30 ou 40 crianças".

LA - E aí a gente fez o espetáculo para crianças de uma mesma idade, para bebês, para crianças maiores, misturando bebês com crianças, misturando... pra propor diferentes agrupamentos. E aí a gente ia fazendo isso e ia tirando conclusões. Agora, isso é muito importante porque... *Meu Jardim* só ganhou, só caiu a ficha do que era *Meu Jardim*, ou a gente só chegou a transformar *Meu Jardim* quando nós já estávamos no meio das apresentações na Espanha e descobrimos o que era o espetáculo. O espetáculo tinha uma forma, uma moldura. Fomos buscar essa centelha. É óbvio que essas coisas que acontecem em *Meu Jardim* são construções metafísicas, construções poéticas... que estão além do espetáculo; mas você não descobre isso num primeiro momento. Então, por exemplo, a gente

⁴² Agnaldo Souza, ator e artista plástico, integrante do Grupo Sobrevento. É ele quem muitas vezes faz as falas de recepção dos espetáculos, tanto em São Paulo quanto em São Bernardo do Campo.

só se deu conta que a construção do jardim significava a entrada dos bebês... fazendo. Eles não podem entrar no espaço, mas eles vão entrar. Mas quando tem pais ali, este é o problema: eles *empurram* os bebês para entrar no espetáculo. Quando você está numa creche, os bebês entram no momento em que eles têm que entrar. Porque se cria uma situação que é um medo inicial, um afastamento inicial, porque afinal de contas é um homem de bigode que fica andando no meio do palco com um saco... tem três homens no palco, isso não é uma coisa familiar dentro de um espaço de creche por exemplo... e os bebês se assustam, e têm medo, e a gente promove esse medo. É ótimo. Porque o medo é o que faz o teatro. A professora que não tem medo fica teclando no celular, mas as crianças estão assistindo àquilo como se fosse um grande acontecimento. E é um grande acontecimento. E o que acontece é que num certo momento eles ganham confiança. E eles vão sendo atraídos para o teatro. E aí eles entram no espaço. Ou eles entram no espaço, ou se eles não entram fisicamente no espaço, eles já ganharam confiança tal que o *Meu Jardim* vai ser um espaço pros bebês.

S - Não é que eles entram por curiosidade. Eles entram num momento de total poesia, no momento em que o Luiz André está sozinho. Inclinado. Ele diz que está sozinho, e eles entram. Vão lá.

LA - Eu já vi criança entrar, me beijar, me proteger. Mas isso é uma coisa que vai se criando aos poucos. O jardim do cara é um jardim de bebês.

S - Mas o ideal é que isso seja natural.

LA - E quando chega o final do espetáculo e ele diz assim, "Como é que eu posso ter um jardim que nem o seu..." e ele começa a colocar as sementes, as crianças vão chegando e vão buscar as sementes, porque elas têm confiança pra entrar. E aí ele vai poder fazer um jardim a partir das sementes, porque foi plantada alguma coisa ali. O que acontece é que o teatro para bebês é, para nós, como para o Laurent Dupont, um teatro que é a expressão de um artista. Isso não é uma busca pedagógica, é a expressão de um artista, sabendo que... e também não é para bebês, mas é considerando que há bebês à sua frente. Essa é a ideia. Não é *para*, porque não estamos ali a serviço de ninguém; não estamos a serviço do público. Não fazemos teatro para agradar às crianças, não é isso que a gente faz. Não é, é pra provocar; não é pra entreter. se não, é uma brincadeira. Acontece que quando a gente faz isso... a gente não sabe muito ainda no que vai dar.

S - Foi feito na creche pra depois estrear. Fiz trinta apresentações da *Bailarina* em creche e dez apresentações do *Meu Jardim*. Na Espanha éramos pra ter estreado o *Meu Jardim*, mas levamos a *Bailarina* porque estava mais madura. Por isso é que a ficha caiu na Espanha;

durante as apresentações lá, porque a gente tinha feito poucas aqui. Mas você fica obliterado e não consegue mais enxergar nada.

S - os bebês fizeram a gente mudar o teatro adulto. A gente se lança numas coisas muito esquisitas, que podem dar muito errado, mas isso é a característica do que a gente faz.

[...]

S - Existe uma linha (de teatro para bebês) que diz que você não pode mexer com as emoções dos bebês. Fazer com que o bebê chore. É uma linha. A gente chegou a se perguntar isso. Porque eu, na *Bailarina*, várias vezes tive crianças que choravam de emoção, mesmo. Eu via que elas choravam. Que não era um choro de incômodo. Mas depois ficavam super bem, não era uma coisa que... elas se emocionavam, mas naquele momento.

MP - Mas é interessante esse pressuposto, né? Eu não sabia que tinha essa linha.

LA - Mas eu acho que nós estamos aqui pra provocar, não pra explicar nada, porque é isso o que aconteceu, sabe? Quando o Laurent fez o espetáculo, um especialista do momento, um cara da televisão, um grande psicanalista do momento, que estava palestrando no momento na França, ele disse: "Olha, estou assustadíssimo com isso, acho que o que esse cara faz é gerar uma sideração, essas crianças estão sideradas, essas crianças estão ali apagadas, isso parece que é uma coisa inocente, mas é uma coisa gravíssima para o desenvolvimento."

S - Laurent tem uma coisa muito serena... muito serena, trabalha uma coisa com a voz.

LA - O que acontece é que as crianças ficavam encantadas, mas o psicólogo dizia que elas estavam sideradas. Chamava de sideração.

S - Mas o bom é que ele continuou.[...] Teve um Seminário uma vez no Itaú cultural em que uma dramaturga que estava presente, e falou do teatro para bebês: "É a mesma ansiedade. A gente quer pular etapas, hoje a gente não quer deixar o bebê ser bebê..."

MP - Que é uma possível interpretação.

S (continuando a lembrar o que a dramaturga falou) - ... "a gente já quer levar para o teatro, já quer levar para a aula de inglês, a gente já quer..."

LA - Mas esta visão... nós não temos como nos opor a esta visão, porque a gente parte de um pressuposto completamente outro. Quer dizer, quando ela diz isso, mas por que que não é melhor deixar o bebê ser bebê, deixar a criança viver o tempo dela, quando ela diz isso, né? invadir o tempo dela... eu realmente entendo isso, não tem como argumentar, mas isso não é parte do meu mundo, né? Nem vou responder. Não vou responder, essa pergunta não está situada no meu campo.

S - Mas o que ela está dizendo é que é como se a gente desse um *tablet* pro bebê! Ela está achando isso. Poxa, você já está dando um *tablet*: o teatro é um *tablet*! É isso o que ela está pensando: o teatro é uma coisa a mais entre aquelas que você dá para o bebê.

MP - Mas é claro que isso tem a ver com a concepção de teatro que essa pessoa tem. Por outro lado, também há muita gente que pensa criança, pensa o teatro, pensa o teatro infantil e que acha que o teatro para bebês não é teatro. Ele não existe enquanto fenômeno.

LA – Sim, porque o teatro costuma ser visto apenas como dramaturgia. É necessário opor visões. Opor visões. É como a visão do mundo de Monteiro Lobato e a visão dos modernistas. Monteiro Lobato não conseguia ver. As pessoas costumam pensar que a visão dela é a única. A ideia de falar sobre teatro para bebês é provocar uma transformação no mundo por meio de uma afetividade que é quase vergonhosa você não ter; uma empatia que dá na cara desse ódio que vivemos hoje (cita o exemplo das pessoas que distilam discursos de ódio com grande facilidade nas redes sociais, por exemplo). Mas quando você pega um bebê e joga assim na cara de uma pessoa... um pai com um bebê no colo, uma mãe com um bebê no colo... você acaba jogando na cara das pessoas, como se vc dissesse, "ah, tudo bem, você não tem empatia por ninguém... agora você tem que assumir isso na frente desse bebê aqui."

ANEXOS

ANEXO 1 - Convite com a programação do Seminário *Cuidado que educa, educação que cuida*, da Diretoria Regional de Educação (DRE) São Mateus.

Figura 72 - Convite com a programação do Seminário *Cuidado que educa, educação que cuida*, da Diretoria Regional de Educação (DRE) São Mateus, realizado em 29 de agosto de 2017, com a apresentação do espetáculo *Bailarina*, do Grupo *Sobrevento*.

FONTE: Prefeitura Municipal de São Paulo (2017).

**ANEXO 2 – TERMOS DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO,
ASSINADOS PELOS ENTREVISTADOS**