UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

JULIA DE ANDRADE HENRIQUE DOS SANTOS

QUANDO A DANÇA ENCONTRA A CRIANÇA:
UM ESTUDO ACERCA DA CRIAÇÃO EM DANÇA CONTEMPORÂNEA PARA
CRIANÇAS

São Paulo
2017

JULIA DE ANDRADE HENRIQUE DOS SANTOS

QUANDO A DANÇA ENCONTRA A CRIANÇA:
UM ESTUDO ACERCA DA CRIAÇÃO EM DANÇA CONTEMPORÂNEA PARA
CRIANÇA

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo para obtenção de
título de Mestre em Artes

Área de Concentração: Teoria e Crítica da Arte

Orientadora: Dra. Kátia Canton Monteiro

São Paulo
2017

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação

Biblioteca Lourival Gomes Machado

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Santos, Julia de Andrade Henrique dos.

Quando a dança encontra a criança : um estudo acerca da criação em dança contemporânea para criança / Julia de Andrade Henrique dos Santos ; orientadora Kátia Canton Monteiro. -- São Paulo, 2017.

129 f. : il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2017.

1. Dança. 2. Arte Contemporânea. 3. Criação Artística. 4. Performance. 5. Infância. I. Canton, Kátia. II. Título.

CDD 792.8

Nome: SANTOS, Julia de Andrade Henrique dos

Título: *Quando a dança encontra a criança*: um estudo acerca da criação em dança contemporânea para crianças

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Ao meu avô Augusto (*in memorian*), por me ensinar que adulto é uma criança grande e que para brincadeira e riso a classificação indicativa é livre.

AGRADECIMENTOS

À Profa Dra Katia Canton Monteiro por ter acolhido essa pesquisa e, assim, contribuído para minha formação como pesquisadora.

À Profa Dra Ana Maria Rodriguez Costas e à Profa Dra Maria Lúcia de Souza Barros Pupo pelas preciosas contribuições no meu exame de qualificação.

À Profa Dra Patrícia Dias Prado por ter me recebido como estagiária do Programa PAE e me apresentado o campo das culturas das infâncias abrindo meu olhar.

Às minhas grandes mestras nos estudos da criação em dança contemporânea: Maristela Estrela, Lu Favoreto e Cristiane Paoli Quito.

À Letícia Doretto e Silvia Lopes, mestras que me ajudaram a trilhar meu caminho como professora de dança para crianças e adolescentes. Sempre bom tê-las não só como mestras mas como amigas-parceiras.

À Cia Meu Corpo Meu Brinquedo, lugar de compartilhar um olhar sensível para a criação em dança para crianças: aos dançarinos- Bruna Paoli, César Lopes, Luiza Gaia, Priscila Basile, Silvia Lopes e aos músicos mais presentes nesse processo- Angelo Mundy, Cristina Bosch, Flora Poppovic, Luís Zanetti e Marina Siqueira

Ao Grupo Balaio, pela parceria no ensino, pesquisa e assessoria em cultura corporal infantil. Silvinha e Lulu, este trabalho tem muito de vocês também.

À Fabiana Deus, Janete Daruix e Corinne Taamy, por terem cuidado do meu corpo e alma.

Aos colegas das escolas onde dou aula de dança, pela parceria e compreensão nos momentos em que tive que me ausentar devido a essa pesquisa.

Aos amigos de sempre Ana Guarnieri, Artur Henrique, Diana Sampaio, Fábio Ranzani, Florence Rodrigues, Francisco Prata, Isabela Valent, Julia Pupo, Kelly Sabino, Maíra Corrêa, Marina Pessoa, Marina Pittier, Morena Madureira, Pedro Prata, Tatiana Tatit, Tatiana Spindel, Tiago Ferreira, Theo Craveiro. Se na vida acadêmica vivemos momentos solitários, os meus só puderam ser suportados por ter vocês por perto. Afinal são quase 20 anos, desde a adolescência, que com vocês compartilho as dores e as delícias de envelhecer.

Aos amigos que fiz na década dos 20 anos tão fundamentais para minha reexistência reexistência nesse mundo- Danilo Moreno (*in memoriam*), Dulce Coppede, Lauro Henriques Jr., Luna Widman, Juliana Osmondes, Tama Savaget, Mayra Azzi, Pedro Penuela, Raoni Garcia, Raphael Mareau, Roberta Val.

À Isabela Valent e Pedro Penuela, em especial, pelo incentivo tanto no início quanto no término dessa pesquisa. Sua dedicação à pesquisa acadêmica muito me inspira.

Às Marinas, Serra e Pessoa, pela colaboração na tradução do resumo.

Às crianças que fizeram e fazem parte do meu dia a dia, sempre me ensinando a olhar o mundo pela primeira vez. Aos alunos, ex-alunos e, em especial, aos sobrinhos-de coração: Dora, Gil, João, Laurinha, Joca, Jasmim, Lia, Julia, Bento, Julieta, Isadora.

À Tetê, afilhada amada, por me ensinar que para amar não basta gostar, "tem que se divertir junto também!"

À Zeza e Kalu que, com sua lealdade canina, tornaram as madrugadas frias e solitárias dessa pesquisa mais quentinhas.

À Marina, Neusa e Rose que muito me incentivaram e torceram para que essa pesquisa acontecesse.

Ao Ricardo, meu pai, por fornecer um chão seguro e amável nessa caminhada.

À Silvia, minha mãe, principal espectadora das minhas danças e andanças. Obrigada por sempre incentivar meus despropósitos e por me apresentar o chão de terra, de areia, dos palcos, das pistas, das ruas...muitos chãos por onde os meus pés puderam desde pequena descobrir o prazer de dançar. Assim, criei raízes e pude voar criando caminhos sob os meus próprios pés e voos nas asas do sonhar.

Aos funcionários do Programa Interunidades em Estética e História da Arte-USP, em especial Águida e Joana, por serem sempre tão atenciosas.

À CAPES, pelo apoio para que esta pesquisa se realizasse.

À todas e todos vocês citados e aos futuros interlocutores, muito obrigado.

O menino que carregava água na peneira¹

Tenho um livro sobre águas e meninos.
Gostei mais de um menino que carregava água na peneira.
A mãe disse que carregar água na peneira
era o mesmo que roubar um vento e
sair correndo com ele para mostrar aos irmãos.
A mãe disse que era o mesmo que catar espinhos na água.
O mesmo que criar peixes no bolso.
O menino era ligado em despropósitos.
Quis montar os alicerces de uma casa sobre orvalhos.
A mãe reparou que o menino gostava mais do vazio, do que do cheio.
Falava que vazios são maiores e até infinitos.
Com o tempo aquele menino que era cismado e esquisito
porque gostava de carregar água na peneira.
Com o tempo descobriu que escrever seria o mesmo
que carregar água na peneira.
No escrever o menino viu
que era capaz de ser noviça,
monge ou mendigo ao mesmo tempo.
O menino aprendeu a usar as palavras.
Viu que podia fazer peraltagens com as palavras.
E começou a fazer peraltagens.
Foi capaz de modificar a tarde botando uma chuva nela.
O menino fazia prodígios.
Até fez uma pedra dar flor.
A mãe reparava o menino com ternura.
A mãe falou: Meu filho você vai ser poeta!
Você vai carregar água na peneira a vida toda.
Você vai encher os vazios
com as suas peraltagens,
e algumas pessoas vão te amar por seus despropósitos!

¹ In: BARROS, Manoel. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013.

RESUMO

Santos, J. A. H. ***Quando a dança encontra a criança: um estudo acerca da criação em dança contemporânea para crianças***. 2017. 128 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Partindo da constatação de que a dança contemporânea para crianças vem se tornando uma área expressiva no campo da pesquisa e criação em dança, a presente dissertação busca refletir sobre as singularidades dessa área de atuação da dança cênica. No encontro da dança contemporânea com as crianças, emerge o entrecruzamento de diversas áreas de conhecimento. A partir desses estudos, surge o encontro da leitura feita das referências bibliográficas com a análise de três obras de arte brasileiras que se enquadram no campo da produção em dança para crianças. Foram escolhidas três produções de três companhias de dança que partiram de processos de criação distintos, acreditando que, desta forma, possam ser relevantes para se estabelecer um panorama das produções em dança para crianças atuais no país. As três obras escolhidas foram *Dança em Jogo* da Balangandança Cia, *Poemas Cinéticos* da Lagartixa na Janela e *Pequena Coleção de Todas as Coisas* da Cia Dani Lima. As análises de tais obras assim como a contextualização do fenômeno *dança para crianças* foram realizadas através de diferentes autores que advêm de campos distintos como estudos da infância, produção cultural, arte contemporânea, dança contemporânea, recepção estética, entre outros campos epistemológicos. Manoel de Barros, poeta que exercita ser criança em sua poesia, assim como as crianças que exercitam ser poetas no seu ser criança, também exerceram grande influência nesta pesquisa. Tanto a dança para crianças como a poesia de Manoel de Barros, são *línguas de brincar*. No caso da dança, o papel do performer é central nessa língua. Sendo um público bastante exigente e sincero, a criança entendida aqui como um ser produtor de culturas e de saberes, precisa se sentir conectada com os adultos em cena, e, para ocorrer conectividade com seu público-alvo, é fundamental a presença de um corpo cênico receptivo. Um estado corporal cênico *brincalhão* que se apresenta no entrelaçamento, compartilhando com a criança através da expressividade do gesto do adulto memórias e imaginários permitindo que, na atualidade da cena, dança e criança se encontrem numa experiência compartilhada. Através da interface de estudos interdisciplinares, portanto, esta pesquisa pretende trazer contribuições para a dança contemporânea, produção cultural para crianças e estudos da infância.

Palavras-chave: dança contemporânea; dança para crianças; processos de criação; performer; criança espectadora.

ABSTRACT

Santos, J. A. H. ***When the dance meets the child: a study about the creation in contemporary dance for children***. 2017. 128 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Given that contemporary dance to children is becoming an expressive area in the research and creation field in dance, this thesis endeavors to reflect the singularities in this area of scenic dance performance. At the meeting between contemporary dance and children emerges the intersecting of several areas of knowledge. From these studies, the reading of bibliographic references meets the analysis of three Brazilian works of art that fits into the field of dance production for children. Three productions from three dance companies that started from different creation processes were chosen by the belief that they can be relevant to establish a panorama of dance productions for the current children in the country. *Dança em Jogo* from *Balangandança Cia*, *Poemas Cinéticos* from *Lagartixa na Janela* and *Pequena Coleção de Todas as Coisas* from *Cia Dani Lima* were the chosen works of art. The analysis of these productions as well as the contextualization of the phenomenon dance for children were carried out from a theoretical frame composed with different authors from distinct fields as studies on childhood, cultural production, contemporary art, contemporary dance, aesthetic reception and other epistemological fields. Manoel de Barros - a poet who exercises being a child in his poetry - and children- who exercises being poet in your being child- also exerted great influence on this research. Both dance for children and Manoel de Barros poetry are languages to play. In the case of dance, the performer role is central in that language. Being a highly demanding and sincere public children, who is consider here a cultural and knowledge producer, needs to feel connected to the adults on the scene and, in order to have this connectivity with their target audience, the presence of a scenic body that is attentive and present, fluid and sensitive is fundamental. A goofy scenic body condition which expresses itself as entanglement and shares memory and imagination with the children through the expressiveness of the adult's gesture allows that dance and children meet themselves at the actuality of the scene and in one shared experience. Therefore, this research intends to contribute to contemporary dance, cultural production for children and studies of childhood through the interface of multidisciplinary studies.

Key-words: contemporary dance; dance for children; creation processes; performer; spectator child.

INÍCIO	13
CHEGADA: DE ONDE PARTEM AS BUSCAS	14
AQUECIMENTO: ONDE ENCONTRAR AS PISTAS	18
PARTE I. A VISÃO OBLÍQUA DA CRIANÇA	21
I.1.A PRODUÇÃO CULTURAL E A INFÂNCIA	25
I.2.O ADULTO E AS CONCEPÇÕES DE INFÂNCIA	31
I.3.A CRIANÇA E A ARTE SE APROXIMAM	40
PARTE II. EXERCÍCIOS DE SER DANÇA PARA CRIANÇAS	45
II.1.ALGUMAS PERGUNTAS	48
II.2.ALGUNS PROPÓSITOS	54
II.3.ALGUNS DESPROPÓSITOS	58
DANÇA EM JOGO	58
POEMAS CINÉTICOS	68
PEQUENA COLEÇÃO DE TODAS AS COISAS	77
PARTE III.RENOVAR A DANÇA USANDO BORBOLETAS	88
III.1.DANÇA CONTEMPORÂNEA, TEATRO PÓS-DRAMÁTICO E CONCEITO DE PERFORMATIVIDADE	90
III.2.TRÊS EXERCÍCIOS DE DANÇA CONTEMPORÂNEA PARA CRIANÇAS	96
IMPROVISACÃO CÊNICA	97
DANÇA NO ESPAÇO URBANO	99
POÉTICAS DO GESTO COTIDIANO	102
PARTE IV. DANÇA EM LÍNGUA DE BRINCAR	105
QUANDO A DANÇA ENCONTRA A CRIANÇA	107
FIM	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	123

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1- EU, JULIA, ATUANDO EM "BRINCANDO COM A DANÇA", CIA MEU CORPO, MEU BRINQUEDO. FOTO: ANALU TORTELLA. (https://www.facebook.com/pg/ciameucorpomeubrinquedo/photos/)	18
FIGURA 2- "DANÇA RIMA COM CRIANÇA" (https://www.sescsp.org.br/programacao/12168_DANCA+RIMA+COM+CRIANCA)	20
FIGURA 3- DANÇA PARA CRIANÇAS ILUSTRAÇÃO: LUCIANA ORVAT. (http://www.meuvizinho.com.br/entretenimento/mostrar_entrete.php?id_materia=141)	20
FIGURA 4- O QUE É O QUE É? ARTE PARA CRIANÇAS. (https://www.sescsp.org.br/programacao/14342_O+QUE+E+O+QUE+E#/?CONTENT=O+QUE+É,+O+QUE+É?)	20
FIGURA 5- BALANGANDANÇA CIA. (http://balangandanca.com.br/)	52
FIGURA 6- CIA DANI LIMA (http://www.ciadanilima.com.br/a-companhia/espetaculos/2013-pequena-colecao-de-todas-as-coisas/)	52
FIGURA 7- LAGARTIXA NA JANELA (https://lagartixanajanela.wordpress.com/poemas-cineticos-2011/)	52
FIGURA 8- "DANÇA EM JOGO" (http://www.gilgrossi.com/u_balangandanca/index.html)	65
FIGURA 9- "DANÇA EM JOGO" (http://www.gilgrossi.com/u_balangandanca/index.html)	65
FIGURA 10- "DANÇA EM JOGO" (https://dancaemjogo.wordpress.com/a-balangandanca-cia/)	66
FIGURA 11- "DANÇA EM JOGO" (http://www.gilgrossi.com/u_balangandanca/index.html)	66
FIGURA 12- "DANÇA EM JOGO" (http://www.gilgrossi.com/u_balangandanca/index.html)	
FIGURA 13- "DANÇA EM JOGO" (http://www.gilgrossi.com/u_balangandanca/index.html)	66
FIGURA 14- "DANÇA EM JOGO" (http://www.gilgrossi.com/u_balangandanca/index.html)	
FIGURA 15- "DANÇA EM JOGO" (http://www.gilgrossi.com/u_balangandanca/index.html)	66
FIGURA 16- "POEMAS CINÉTICOS" (https://lagartixanajanela.wordpress.com/poemas-cineticos-2011/)	74
FIGURA 17- "POEMAS CINÉTICOS" (https://lagartixanajanela.wordpress.com/poemas-cineticos-2011/)	74
FIGURA 18- "POEMAS CINÉTICOS" (https://lagartixanajanela.wordpress.com/poemas-cineticos-2011/)	75
FIGURA 19- "POEMAS CINÉTICOS" (https://lagartixanajanela.wordpress.com/poemas-cineticos-2011/)	75
FIGURA 20- "POEMAS CINÉTICOS" (https://lagartixanajanela.wordpress.com/poemas-cineticos-2011/)	75
FIGURA 21- "PEQUENA COLEÇÃO DE TODAS AS COISAS" (http://www.ciadanilima.com.br/a-companhia/espetaculos/2013-pequena-colecao-de-todas-as-coisas/)	83
FIGURA 22- "PEQUENA COLEÇÃO DE TODAS AS COISAS" (http://www.ciadanilima.com.br/a-companhia/espetaculos/2013-pequena-colecao-de-todas-as-coisas/)	83
FIGURA 23- "PEQUENA COLEÇÃO DE TODAS AS COISAS" (http://www.ciadanilima.com.br/a-companhia/espetaculos/2013-pequena-colecao-de-todas-as-coisas/)	83
FIGURA 24- "PEQUENA COLEÇÃO DE TODAS AS COISAS" (http://www.ciadanilima.com.br/a-companhia/espetaculos/2013-pequena-colecao-de-todas-as-coisas/)	84
FIGURA 25- "PEQUENA COLEÇÃO DE TODAS AS COISAS" (http://www.ciadanilima.com.br/a-companhia/espetaculos/2013-pequena-colecao-de-todas-as-coisas/)	84
FIGURA 26- "PEQUENA COLEÇÃO DE TODAS AS COISAS" (http://www.ciadanilima.com.br/a-companhia/espetaculos/2013-pequena-colecao-de-todas-as-coisas/)	84

INÍCIO

PARTE I. A VISÃO OBLÍQUA DA CRIANÇA

I.1. A PRODUÇÃO CULTURAL E A INFÂNCIA

I.2. O ADULTO E AS CONCEPÇÕES DE INFÂNCIA

I.3. CRIANÇA E ARTE SE APROXIMAM

PARTE II. EXERCÍCIOS DE SER DANÇA PARA

CRIANÇAS

II.1. ALGUMAS PERGUNTAS

II.2. ALGUNS PROPÓSITOS

II.3. ALGUNS DESPROPÓSITOS

PARTE III. RENOVAR A DANÇA USANDO BORBOLETAS

PARTE IV. DANÇA EM LÍNGUA DE BRINCAR

FIM

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Chegada: de onde partem as buscas

“(...) é melhor a gente aproveitar o jeito que a gente dança porque depois quando a gente crescer, a gente vai... vai sair esse jeito que a gente dança... e a gente vai dançar de outro jeito.”

(Helena, 5 anos)²

O presente projeto seguirá rastros e pistas encontradas no cruzamento entre a dança contemporânea e as crianças enquanto público-alvo para pesquisa e criação em dança. A pesquisa se centrará na análise crítica de processos criativos nesse campo.

Parte-se de algum lugar. Sempre. Como princípio, possibilidades de começos. Ideias norteadoras, não exclusivas, não oficiais. Indícios escolhidos para se refletir sobre os saberes implícitos na prática docente do ensino da dança para crianças e nos processos criativos em dança contemporânea. Minha inspiração para essa pesquisa, portanto, é o contato com as crianças e as perguntas que emergem do meu cotidiano com os pequenos, tanto enquanto artista quanto como professora de dança de crianças. Esse é meu ponto de partida e é nele que eu localizo de onde venho.

Comecei a atuar na área de dança-educação aos 16 anos, quando me tornei assistente de uma professora em aulas de dança educativa para crianças portadoras de deficiências visuais numa organização não governamental. De lá para cá se passaram 17 anos, em que vivi como educadora a sala de aula de dança com diferentes públicos (escolas particulares, equipamentos culturais, equipamentos públicos) e idades (de 6 meses até 80 anos). Todavia, o contato com o público

² Frase extraída de conversa informal em dezembro de 2014 com alunos de uma turma entre 3 e 6 anos de uma escola particular de educação infantil na cidade de São Paulo, onde ministrou aulas de dança extra-curriculares.

infantil nunca deixou de estar presente no meu cotidiano, sendo o ensino da dança para crianças, especialmente na educação infantil, o campo ao qual venho há mais tempo me dedicando; ao menos, 12 anos.

Paralelamente à minha atuação enquanto educadora de dança, mantive minha formação enquanto artista. No início, as danças populares brasileiras eram meu grande foco de pesquisa, porém, ao entrar em contato com a dança contemporânea e suas inúmeras possibilidades de se fazer e criar dança, fui me dedicando a novos estudos. Na dança contemporânea não encontramos um único padrão de movimento, tampouco não se estabelecem regras ou padrões de corpos e composições coreográficas, e isto me atraía como ponto de partida para as criações artísticas em dança.

Através do encontro com as culturas populares e os estudos da dança contemporânea, fui desenvolvendo minha prática docente. Como uma primeira tentativa de me debruçar sobre essa prática, desenvolvi uma pesquisa de iniciação científica denominada *“Corpo e dança lúdica na constituição da subjetividade- uma reflexão psicanalítica”*³. A proposta da pesquisa foi refletir sobre as relações entre corpo e constituição da subjetividade a partir de textos psicanalíticos, dialogando com uma proposta de ensino da dança para a primeira infância apoiada no brincar, afirmando, então, um viver criativo desde os primeiros anos de vida.

Naquele momento, já considerava fundamental o olhar para o corpo e o movimento da criança na educação, refletindo sobre um trabalho corporal de qualidade para a infância e acreditando na relevância das experiências corporais que fomentassem a espontaneidade e a criatividade do gesto.

³ Pesquisa realizada entre os anos de 2008 e 2009, durante minha graduação em Psicologia no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo com a orientação do Profº Dr Daniel Kupermann. Teve o apoio financeiro do Programa de Iniciação Científica com bolsa institucional da Reitoria- USP. Para maiores detalhes, verificar resumo no site do 17º SIICUSP: <https://uspdigital.usp.br/siicusp/cdOnlineTrabalhoObter?numeroInscricaoTrabalho=2784&numeroEdicao=17>.

Ao observar as crianças em movimento, por muitas vezes identificava ressonância com a dança. O brincar da criança muitas vezes parecia dança e, por sua vez, na dança cênica eu identificava no movimento dos dançarinos, jogos e estados corporais proximidade com os das crianças.

Retomo aqui a frase escolhida como epígrafe desta introdução, acrescentando o início da fala de Helena, 5 anos: " É muito divertido dançar com as amigas, porque a gente pode dançar tudo junto e a gente um dia (...), um dia a gente vai ser adulta, e esse jeito de.... é melhor a gente aproveitar o jeito que a gente dança porque depois quando a gente crescer, a gente vai... vai sair esse jeito que a gente dança... e a gente vai dançar de outro jeito." Ela nos apresenta uma reflexão onde já aparece a percepção que os adultos se movem de um jeito distinto ao da criança e que seria bom elas aproveitarem aquele jeito de dançar, pois mais tarde não mais o fariam. Todavia, identificar na dança cênica dos adultos algo em sua movimentação que se assemelhe à infância, me desperta um interesse por encontrar pistas do 'jeito' que Helena identifica nas crianças e que talvez "não saísse" de todos os adultos.

Portanto, é no encontro com as crianças, em especial com seus movimentos, que reconheço as minhas inquietações e inspirações. Existe algo nesse encontro que me impulsiona e provoca para os estudos pedagógicos e artísticos. O interesse nas produções em dança que se voltavam para esse público, surgiu como algo instigante no meu processo como pesquisadora da dança. E os estudos da pesquisa e criação para crianças passaram a ser também uma área de dedicação enquanto artista, algo que ainda se mostra incipiente a partir de investigações iniciais realizadas junto a Cia Meu Corpo Meu Brinquedo, da qual fiz parte da fundação em 2011, ao lado de outros artistas e professores de dança para crianças.

Como já dito anteriormente, os princípios e conteúdos que sustentam minha prática artística-docente estão apoiados nos alicerces da dança contemporânea. Neste sentido, incentivar os alunos a apreciarem essa linguagem é importante não

só do ponto de vista de formação de público, formando o olhar para a dança contemporânea, mas também por acreditar que a dança contemporânea para crianças, como todas as outras manifestações artísticas voltadas para o público infantil, tem um valor educacional.

A partir desse ponto, lançamos marcas de algumas questões que estão presentes nas atribuições da Dança Contemporânea para crianças: *Qual o contexto da produção cultural para crianças, em especial da dança? Qual a relevância das produções artísticas para as crianças? As noções de infância interferem na criação dos artistas que se dedicam à criação para crianças? Quais noções de infância poderíamos identificar como fundamentais para a criação deste público? O que diferencia a dança contemporânea para crianças da dança contemporânea sem classificação definida?*

Com esses questionamentos feitos, iniciamos uma pesquisa em base de dados para encontrar uma literatura que apresentasse essas discussões. Após um período de buscas em sites brasileiros, nos demos conta de que os estudos acadêmicos que apresentam a temática da relação arte e criança, em sua grande maioria, versam sobre Arte/Educação ou, em poucos casos, a perspectiva das produções artísticas de crianças⁴.

No caso específico da dança contemporânea para crianças, a presente pesquisa pode trazer importantes contribuições, uma vez que esta área de atuação do artista da dança vem se expandindo.⁵

⁴ Foram consultadas as bases de dados da USP, UNICAMP e portal Scielo- <http://www.usp.br/sibi/>, <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/>, <http://www.scielo.br/>, respectivamente. Como palavras-chave foram usadas: processo criativo; processo de criação; criança; público infantil; dança; produção cultural; produção artística.

⁵ Nota ao leitor: Considerando que a dança, a criança e a poesia andam de mãos dadas, nessa publicação o leitor encontrará abrindo cada seção poesias de Manoel de Barros, o poeta que exercita ser criança em sua poesia, e frases/poesias de algumas crianças que exercitam ser poetas no seu ser criança. As escolhas dos títulos de cada seção foram realizadas a partir dessas poesias que abrem suas respectivas seções.

FIGURA 1- Eu, Julia, atuando em "Brincando com a dança", Cia Meu Corpo, Meu Brinquedo

Aquecimento: onde encontrar as pistas

Acompanhando a programação cultural da cidade de São Paulo nos últimos 10 anos, percebemos um fenômeno notável na produção artística contemporânea: o aumento do número de trabalhos, bem como mostras e festivais, que têm como público-alvo as crianças. Não é de hoje que a arte se volta para produções dedicadas ao público infantil; no entanto, pode-se afirmar que nunca houve no Brasil tanta oferta bem como acesso facilitado a tais produções. Pode-se constatar esse fenômeno pela consulta aos inúmeros guias culturais, de órgãos públicos e privados, que ofertam espetáculos, shows, lançamentos de livros e exposições que têm a criança ou "a família toda" como público-alvo.

Uma das entidades com grande dedicação à promoção, difusão e à circulação da arte para crianças é o Sesc-São Paulo. Em outubro de 2013, por exemplo, esta entidade realiza a mostra "O que é, o que é? Arte para crianças". Com mais de 300 artistas, a mostra reuniu expressões artísticas de todas as linguagens, oferecendo inúmeras atividades em diversas unidades na capital paulista, durante 10 dias, gratuitas ou a preços populares.

Programas de incentivo à cultura, responsáveis por viabilizar muitas dessas produções artísticas, seguindo esta tendência, criam novos editais como é o caso do Edital do Programa de Ação Cultural (ProAC), da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, que em 2012 cria o Edital ProAC nº 10/2012 – "Produção Inédita e

Temporada de Artes cênicas para Crianças” e, em 2013, apresenta o Edital ProAC nº 18/2013 - “Concurso para Bolsa de Incentivo à Criação Literária no Estado de São Paulo- Infantil e/ou Juvenil”.

Contudo, nota-se que uma linguagem vem ganhando cada vez mais espaço nas programações dos centros culturais e nos próprios editais de incentivo: dança contemporânea voltada ao público infantil.

Além do já citado Edital ProAC nº10/2012, que contemplava a criação em dança, podemos citar o Programa Rumos Itaú Cultural Dança 2012-2014. Neste, uma das carteiras para inscrição de projetos era específica para essas produções definida como *Dança para Crianças*. Neste edital existia a seguinte definição:

Destina-se aos criadores que se dedicam, ou querem se dedicar, a pesquisar modos de comunicação e a linguagem da dança para o público infantil. Não se refere, portanto, a grupos infantis integrados por crianças, mas a artistas cujo foco de pesquisa seja desenvolver dramaturgia e criar espetáculos voltados especificamente para o público infantil. (extraído de http://itaucultural.org.br/cadastros/rumos/Include/pdf/rumos_danca_2012-2014.pdf).

Outra referência neste campo de produção é o evento anual “Dança Rima com Criança”, realizado pelo Sesc São Carlos. Desde 2009, o evento contempla apresentações de espetáculos, rodas de conversas, debates e vivências. Destacamos também um outro importante evento para a produção em dança contemporânea, a Bienal Sesc Dança, que desde 2013 passa a incluir na sua programação a “Bienal para crianças”, onde apresenta produções dedicadas a esse público.

A partir desses últimos casos citados, o edital “Dança para crianças” e os eventos “Dança Rima com Criança” e “Bienal Sesc de Dança”, podemos afirmar que já existe um número considerável de produções nesta área ou mesmo artistas da dança interessados em pesquisar a criação para o público infantil.

Em uma reportagem sobre o evento “Dança Rima com Criança” encontramos a seguinte descrição:

A dança é parceira antiga do teatro infantil. Assim como a música, o movimento e as cenas coreografadas são velhos conhecidos dos que fazem e dos que assistem a montagens voltadas para crianças. A eficácia é garantida (...). Mas o que aconteceria se, de repente, o texto, a fala, a história saíssem da cena principal e o foco de luz caísse sobre a dança, fazendo-a passar a protagonista? Será que as crianças iriam gostar? Essas são perguntas feitas por criadores, artistas e pesquisadores a cada encenação voltada para esse novo público. É verdade que a coreografia não ganhou um palco só para ela nas agendas culturais para os pequenos tão “de repente” assim. Marco nessa história é o início dos anos de 1990. Um dos primeiros fatos relevantes nessa trajetória teve lugar em 1991, com a criação de um núcleo brasileiro da Dance and the Child International (daCi – assim mesmo, só com o “c” maiúsculo). A organização internacional, cujo nome, em tradução literal, reúne os termos “dança”, “criança” e “internacional”, tem por objetivo promover atividades de ensino, pesquisa e produção de dança para crianças. (...). Com esse passo, pesquisadores e artistas iniciaram a articulação do papel da dança na formação do público infantil – como apreciadores da arte ou como indivíduos. (extraído em http://www.sescsp.org.br/online/artigo/5506_A+DESCOBERTA+DA+DANCA#/tagcloud=lista).

FIGURA 2- "Dança rima com criança"

FIGURA 3- Dança para crianças

FIGURA 4- O que é o que é? Arte para crianças.

INÍCIO

PARTE I. A VISÃO OBLÍQUA DA CRIANÇA

I.1. A PRODUÇÃO CULTURAL E A INFÂNCIA

I.2. O ADULTO E AS CONCEPÇÕES DE INFÂNCIA

I.3. CRIANÇA E ARTE SE APROXIMAM

PARTE II. EXERCÍCIOS DE SER DANÇA PARA
CRIANÇAS

II.1. ALGUMAS PERGUNTAS

II.2. ALGUNS PROPÓSITOS

II.3. ALGUNS DESPROPÓSITOS

PARTE III. RENOVAR A DANÇA USANDO BORBOLETAS

III.1. DANÇA CONTEMPORÂNEA, TEATRO PÓS-
DRAMÁTICO E CONCEITO DE PERFORMATIVIDADE

PARTE IV. DANÇA EM LÍNGUA DE BRINCAR
QUANDO A DANÇA ENCONTRA A CRIANÇA

FIM

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Manoel por Manoel⁶

Eu tenho um ermo enorme dentro do olho. Por motivo do ermo não fui um menino peralta.

Agora tenho saudade do que não fui. Acho que o que faço agora é o que não pude fazer na infância. Faço outro tipo de peraltagem. Quando eu era criança eu deveria pular muro do vizinho para catar goiaba. Mas não havia vizinho. Em vez de peraltagem eu fazia solidão. Brincava de fingir que pedra era lagarto. Que lata era navio. Que sabugo era um serzinho mal resolvido e igual a um filhote de gafanhoto.

Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação.

Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore. Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores.

⁶ BARROS, Manoel. Memórias inventadas para crianças. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.

INÍCIO

PARTE I. A VISÃO OBLÍQUA DA CRIANÇA

I.1. A PRODUÇÃO CULTURAL E A INFÂNCIA

I.2. O ADULTO E AS CONCEPCÕES DE INFÂNCIA

I.3. CRIANÇA E ARTE SE APROXIMAM

PARTE II. EXERCÍCIOS DE SER DANÇA PARA
CRIANÇAS

II.1. ALGUMAS PERGUNTAS

II.2. ALGUNS PROPÓSITOS

II.3. ALGUNS DESPROPÓSITOS

PARTE III. RENOVAR A DANÇA USANDO BORBOLETAS

III.1. DANÇA CONTEMPORÂNEA, TEATRO PÓS-
DRAMÁTICO E CONCEITO DE PERFORMATIVIDADE

PARTE IV. DANÇA EM LÍNGUA DE BRINCAR
QUANDO A DANÇA ENCONTRA A CRIANÇA

FIM

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CRIANÇA⁷

É brinquedo de homens.
(Carolina Alvarez, 7 anos)

Humano feliz.
(Jhonan Sebastián Agudelo, 8 anos)

Um homem pequeninho.
(Maurício Aramburo, 4 anos)

Um corpo e come.
(Luz Yaneidy Gil, 8 anos)

É um humano, são maus às vezes, são bons às vezes, choram, gritam;
brincam, brigam, tomam banho, às vezes não tomam banho, entram na piscina
e crescem.
(Natalia Calderón, 6 anos)

Humano em tamanho pequeno.
(Alejandro López, 9 anos)

Danificada da violência.
(Jorge A. Villegas, 11 anos)

Responsável do dever de casa.
(Luisa María Alarcón, 8 anos)

⁷ Definições coletadas pelo professor Javier Naranjo dos seus alunos entre 3 e 12 anos ao longo de 10 anos na cidade de Rionegro na Colômbia. In: NARANJO, Javier (seleção). **Casa de estrelas: o universo contado pelas crianças**. Rio de Janeiro: Foz, 2013.

A produção cultural e a infância

Inserida no mercado cultural, a infância passa a ter grande relevância para o capitalismo ocidental atual. Por ser um público com retorno relativamente “certo”, é lastimável notar como são oferecidas produções de qualidade duvidosa para crianças que ainda têm sua plateia lotada. Tais produções confirmam o estereótipo infantil presente no discurso da mídia e de teorias da infância, nas quais a concepção de criança versa sobre uma tabula rasa, um ser sem saberes (e sem direitos), incompleto, que deve ser socializado, preenchido; colocando, então, a criança numa perspectiva extremamente desigual daquele artista, ou seja, a criança fruidora não sabe e o adulto artista, quem sabe, irá ensiná-la.

Como ponto de partida para nossa reflexão sobre as produções culturais para crianças, percorreremos uma trajetória que apresenta, de forma breve, um histórico da relação das crianças com as produções teatrais e o próprio surgimento da noção de infância que identificamos na contemporaneidade.

Taís Ferreira (2005), em sua dissertação de mestrado *“Teatro infantil, crianças espectadoras, escola – Um estudo acerca de experiências e mediações em processos de recepção”*, apresenta uma importante reflexão da criança em relação às produções teatrais.

As crianças sempre foram espectadoras de teatro no ocidente. Há indícios de que crianças frequentavam os anfiteatros gregos (FONSECA, 2004), havia crianças nas plateias das arenas romanas, o teatro litúrgico da Idade Média (realizado nas Igrejas e posteriormente em praça pública) também era assistido por crianças e adultos, da mesma forma as peças das trupes mambembes da Commedia dell’Arte, o teatro elizabetano (de cunho extremamente popular na Inglaterra do século XVI), os autos teatrais jesuítcos que catequizavam os índios brasileiros no século XVI; em todas as épocas pode-se encontrar registros de plateias formadas por pessoas de todas faixas etárias. O teatro de bonecos indiano também era teatro para adultos e crianças. Enfim, até o século XX, crianças e adultos iam juntos ao teatro, não havia uma produção específica direcionada à infância, o que não significa que estas não frequentassem as praças públicas e salas de espetáculos. (FERREIRA, 2005, p.55)

O surgimento da infância como conhecemos hoje é recente. Ferreira trás os apontamentos do historiador francês Philippe Ariès que, em *"História Social da Infância e da Família"* (1991), mostra como o conceito de infância moderna foi sendo desenvolvido entre os séculos XVI e XVII. Tal construção cultural aponta para a infância como "(...) uma fase particular da vida, marcada pela instituição de determinadas características posteriormente consideradas inerentes à condição infantil" (FERREIRA, 2005, p.55). Segundo Ferreira, quando Ariès apresenta um trecho do diário do príncipe Luís XII da França, ele "(...) exemplifica a construção do infantil e algumas práticas e dispositivos que buscam entendê-lo, capturá-lo e discipliná-lo" (FERREIRA, 2005, p.55), podendo também perceber em tal trecho a presença de crianças nas manifestações artísticas da época.

Lembrando da importância de se localizar historicamente a categoria social da infância, Maria Lúcia Pupo (1991), em seu livro *"No Reino da Desigualdade"*, apresenta discussões fundamentais na análise do teatro infantil, defendendo que a importância que o indivíduo tem na sociedade capitalista atual está associada ao seu envolvimento na produção de bens. As crianças, assim como os idosos, não são indivíduos produtivos no que diz respeito à produção de bens, logo, a produção cultural para a infância se torna fundamental no capitalismo para que se faça circular capital direcionado a esse público.

A autonomia crescente dessa produção cultural voltada para a criança ou, de maneira mais ampla, para as jovens gerações, se acha diretamente vinculada às necessidades de ampliação de mercado inerentes ao capitalismo. Legitimada ao longo dos séculos XIX e XX, em nossos dias ela vem se diversificando e se sofisticando num ritmo cada vez mais intenso. (PUPO, 1991, P.18).

Em uma publicação voltada a esta temática, *"A produção cultural para a criança"* (ZILBERMAN,1982), encontramos alguns ensaios sobre diferentes produções para crianças dentro do contexto brasileiro. Regina Zilberman apresenta a seguinte reflexão:

Na compreensão do que seja uma criança se concentram concepções diversificadas que reproduzem as contradições da sociedade contemporânea. Sendo a noção de infância delimitada historicamente, já que sua relevância maior começa a se corporificar a partir dos séculos 17 e 18 e, desde então, vem crescendo, sua abrangência vincula-se às ideias de família e escola, conceitos estes igualmente recapados e recondicionados, naquela ocasião, visando garantir o pleno funcionamento da estrutura social burguesa e da economia capitalista. (...)Torna-se procedente uma reflexão ampla sobre os mecanismos da cultura e os diferentes processos de interação entre aquela e a infância. (ZILBERMAN, Regina,1982, p.7).

Com uma visão crítica sobre a produção cultural para a criança, Edmir Perrotti denuncia a ausência nas pesquisas sobre essa temática a partir de um apontamento que considera fundamental, qual seja, infância e política (PERROTTI, 1982). Defendendo que a produção cultural passa necessariamente pela política e que a produção cultural para as crianças surgiria para substituir relações sociais, falta de espaços e outras problemáticas enfrentadas no âmbito do desenvolvimento do capitalismo ocidental, Perrotti afirma que países como o Brasil, com grande desigualdade social, criaram situações muito difíceis para as crianças. Isto posto, as produções para as crianças emergem para substituir as perdas da nova configuração: “Temos, assim, que a visão da produção cultural para crianças, enquanto substituição, ajusta-se à necessidade do sistema econômico em se reproduzir, ainda que seja à custa da morte do lúdico, do prazer, da criação.” (PERROTTI, 1982, p.26).

Comentando sobre o modo como olhamos a criança numa postura “adultocêntrica”, Perrotti aponta como colocamos a criança “em condição passiva face à cultura. Pensamos sempre na criança recebendo (ou não recebendo) cultura, e nunca na criança fazendo cultura ou ainda, na criança recebendo e fazendo cultura ao mesmo tempo.” (PERROTTI, 1982, p. 18).

Dentro desse contexto, o adulto que parte da visão utilitária da cultura, irá apresentar uma concepção de criança-objeto, passiva, e as produções dirigidas a

ela atenderão às necessidades desenvolvimentistas do capitalismo. E, segundo Perrotti (1982), isso é facilmente encontrado nas produções dirigidas à infância.

Contudo, é importante conhecer de que lugar parte o artista que irá criar para criança e qual noção de infância este artista tem. As respostas desses questionamentos, com certeza, estarão presentes nas escolhas estéticas a que a sua obra é sujeita.

INÍCIO

PARTE I. A VISÃO OBLÍQUA DA CRIANÇA

I.1. A PRODUÇÃO CULTURAL E A INFÂNCIA

I.2. O ADULTO E AS CONCEPÇÕES DE INFÂNCIA

I.3. CRIANÇA E ARTE SE APROXIMAM

PARTE II. EXERCÍCIOS DE SER DANÇA PARA

CRIANÇAS

II.1. ALGUMAS PERGUNTAS

II.2. ALGUNS PROPÓSITOS

II.3. ALGUNS DESPROPÓSITOS

PARTE III. RENOVAR A DANÇA USANDO BORBOLETAS

III.1. DANÇA CONTEMPORÂNEA, TEATRO PÓS-
DRAMÁTICO E CONCEITO DE PERFORMATIVIDADE

PARTE IV. DANÇA EM LÍNGUA DE BRINCAR

QUANDO A DANÇA ENCONTRA A CRIANÇA

FIM

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADULTO⁸

Pessoa que em toda coisa que fala, vem primeiro ela.
(Andrés Felipe Bedoya, 8 anos)

Criança que cresceu muito.
(Camila Aramburo, 8 anos)

Quando uma pessoa está morta.
(Héctor Barajas, 8 anos)

⁸ Definições coletadas pelo professor Javier Naranjo dos seus alunos entre 3 e 12 anos ao longo de 10 anos na cidade de Rionegro na Colômbia. In: NARANJO, Javier (seleção). **Casa de estrelas: o universo contado pelas crianças**. Rio de Janeiro: Foz, 2013.

O adulto e as concepções de infância

Nas diversas concepções de infância que permeiam o nosso imaginário, o filósofo Jorge Larrosa critica um olhar do adulto constante como aquele que sabe tudo sobre a criança, bem como o que é melhor para ela, uma vez que a criança é vista como aquela que não tem linguagem e que o adulto tenta capturá-la. “A infância é algo que nossos saberes, nossas práticas e nossas instituições já capturaram: algo que podemos explicar e nomear, algo sobre o qual podemos intervir, algo que podemos acolher” (LARROSA, 2003, p.184).

Sem percebê-la como um sujeito de direitos e de saberes, a criança é um objeto de estudo que o adulto tenta ao máximo explicar e definir o que ainda falta saber (LARROSA, 2003). Retomando as reflexões de Taís Ferreira (2005), a autora chama atenção em como essa finalidade de querer capturar a infância, trazida por Larrosa, está presente no teatro infantil quando busca “(...) encontrar uma linguagem que seria própria da infância, adequada para atingir os pequenos espectadores, porque nós, os adultos, nós sabemos o que são as crianças, ou pretendemos saber, e procuramos falar uma língua que as crianças possam entender, quando tratamos com elas nos lugares que organizamos para abrigá-las ” (FERREIRA, 2005, p.45)

Logo, num acontecimento cênico destinado a esse público, podemos ver muitos casos onde fica claro que a escolha por apresentar em cena estereótipos infantis e excessos de didatismos, partem de um artista que cria para criança a partir desse lugar de suposto saber. E, ao criar uma obra destinada a esse público, ignora o encontro com a criança e apresenta uma imagem da infância que não permite a experiência do encontro da criança com a obra. No entanto, essa impossibilidade de experiência, não parte somente da imagem de infância apresentada na obra, uma vez que isso ocorre também por uma falta de experiência com crianças no cotidiano do adulto contemporâneo.

Giorgio Agamben (2008), logo no início de seu ensaio “*Infância e História: Destruição da Experiência e Origem da História*”, anuncia:

Todo discurso sobre a experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é mais algo que ainda nos seja dado fazer. Pois assim como foi privado da sua biografia, o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência: aliás, a incapacidade de fazer e transmitir experiências talvez seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si mesmo (AGAMBEN, 2008, p. 21).

Walter Benjamin discute sobre a “pobreza da experiência” na modernidade, já em 1933, relacionada às catástrofes das guerras. No entanto, Agamben afirma que no mundo contemporâneo não seria necessária a catástrofe para a destruição da experiência, uma vez que a própria existência na cidade já provocaria isso.

Um exemplo bastante emblemático dessa recusa da experiência, é que as experiências do homem contemporâneo passam a ocorrer fora dele, como numa máquina fotográfica.

(...) não significa que hoje não existam mais experiências. Mas estas se efetuam fora do homem. E, curiosamente, o homem olha para elas com alívio. Uma visita a um museu ou a um lugar de peregrinação turística é, desse ponto de vista, particularmente instrutiva. Posta diante das maiores maravilhas da terra (...) a esmagadora maioria da humanidade recusa-se hoje a experimentá-las: prefere que seja a máquina fotográfica a ter experiência delas. (AGAMBEN, 2008, p. 23).

O que seria, então, experienciável no tempo do contemporâneo? Se recorremos ao próprio Walter Benjamin (1933), em seu texto “*Experiência e Pobreza*”, já existe o anúncio de que o homem moderno aspira a libertar-se da experiência já que a tudo devora, ficando saciado e exausto (BENJAMIN, 2012a). O excesso das fotografias, citado acima, não está na multiplicidade de imagens, mas na redundância das mesmas imagens: saturação do *mesmo*, escassez da diferença.

Mais uma vez, recorremos a Larrosa (2002) para nos ajudar a entender as afirmações *benjaminianas*:

Nós somos sujeitos ultra-informados, transbordantes de opiniões e superestimulados, mas também sujeitos cheios de vontade e hiperativos. E por isso, porque sempre estamos querendo o que não é, porque estamos sempre em atividade, porque estamos sempre mobilizados, não podemos parar. E, por não podermos parar, nada nos acontece. A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2002, p. 24)

Jorge Larrosa propõe um outro lugar para olhar a criança, onde esta seja compreendida como outro, com suas diferenças que nós, adultos, em contato com essa alteridade, jamais teremos como saber e ter poder sobre. “ A infância como um outro não é o objeto (ou o objetivo) do saber, mas é algo que escapa a qualquer objetivação e que se desvia de qualquer objetivo (...) aquilo que permanece ausente e não abrangível brilhando sempre fora de seus limites” (LARROSA, 2003, p.185).

Procurando encontrar uma noção de infância onde a criança não seja capturada pelo adulto, nos deparamos com as concepções que veem as crianças como protagonistas, como produtoras de história e cultura. Um olhar permeado pela defesa de que exista, não uma cultura da infância, mas culturas infantis, uma vez que as crianças produzem saberes.

Com contribuições muito relevantes para que surgisse esse reconhecimento da criança como produtora de cultura, sendo esta criança não subestimada pelo adulto, novamente Walter Benjamin é referência fundamental. O olhar *benjaminiano* para o sujeito enquanto produtor de história e que deve buscar a experiência vivida, pode ser visto como o ponto de partida para refletir a relação do artista que cria uma obra para crianças, permitindo que esta realize sua infância. O que só é possível se este artista não partir de um ponto de vista de “presumível

superioridade intelectual e moral” do adulto (BENJAMIN, 2002), do qual viemos falando.

Walter Benjamin (2002), em *“Programa de um teatro infantil proletário”*, aponta diferenças entre a educação da criança burguesa e a educação do pequeno proletário. O autor afirma que ambos – proletário e burguês – possuem um sistema de educação, mas que o do primeiro se assentaria no contexto, que, no caso da criança, é o teatro, “um terreno objetivo no qual se educa”, diferentemente da burguesia, que educa para algo. O teatro como contexto mostra, então, que “(...) a pedagogia proletária demonstra a sua superioridade ao garantir às crianças a realização de sua infância” (BENJAMIN, 2002, p, 118).

Benjamin fala do teatro proletário feito pelas crianças. Todavia, o que queremos dizer é que, assim como este teatro feito pela criança é repleto de tensões – as quais, para o autor, são as verdadeiras educadoras –, o teatro feito para as crianças também deve ser provocativo, sem o caráter didático, moralista. Da mesma forma que, ainda que o teatro feito pelas crianças atue como instância moral sobre os adultos, o teatro feito por adultos não deve ter a mesma pretensão (BENJAMIN, 2002). Não estou aqui defendendo, portanto, uma horizontalidade entre criança e adulto, mas sim uma inversão da assimetria, de modo que o teatro feito por crianças tenha algo para ensinar moralmente ao adulto, porém o teatro feito por adultos não tenha esse papel para as crianças.

Apoiado, então, em Benjamin, o adulto deve olhar a criança enquanto um sujeito de direitos e de saberes, não como um objeto de estudo que o adulto tenta ao máximo explicar e definir o que ainda falta saber. Deve-se devolver à infância “a sua presença enigmática e de encontrar a medida da nossa responsabilidade pela resposta, ante a exigência que esse enigma leva consigo” (LARROSA, 2003, p.186).

Como, então, se aproximar do enigma da infância e ter uma experiência? Larrosa responde essa questão, propondo uma busca do adulto contemporâneo de uma imagem a partir do encontro com a infância.

O sujeito da experiência está disposto a se transformar numa direção desconhecida. Se o reconhecimento e a apropriação podem produzir imagens da infância segundo o modelo da verdade positiva, a experiência do encontro só pode ser transmutada numa imagem poética, isso é, numa imagem que contenha a verdade inquieta e tremulante de uma aproximação singular ao enigma. (LARROSA, 2003, p.197).

Deslocando o adulto de sua posição de que tudo sabe sobre a criança e que se permite se aproximar do enigma da infância, acreditamos que os artistas que criam para crianças devem estar muito atentos ao seu modo de ser, como se apresentar em cena (e no mundo) na sua relação com as crianças.

Para destrinchar esse tema, recorreremos a Marina Marcondes Machado (2010) para nos fornecer subsídios a fim de pensar em como podemos nos aproximar mais dessa criança que é protagonista, produtora de história e cultura.

Atuando por muitos anos como professora de teatro de crianças, a pesquisadora Marina Marcondes Machado em seu pós-doutorado se debruça sobre a fenomenologia da infância para evidenciar qual visão de infância seria mais potente para facilitar os processos criativos das crianças nas aulas de teatro. A partir disso, cria o conceito de *criança performer*.

Machado (2010) tem como suas principais referências teóricas o filósofo Maurice Merleau-Ponty e o sociólogo da infância Manuel Sarmiento. A autora, então, apresenta a criança pequena (de zero à seis anos) vista fora de uma visão adultocêntrica como alguém que vive num mundo "não-representacional", transita entre realidade e imaginação, é polimorfo, ilógico, maleável, plástico, imaginativo, além de ser uma "criança sociológica" (MACHADO, 2010).

Entendendo que na vida da criança existam teatralidade e dramaticidade, Machado afirma que ocorrem "(...) situações que envolvem-na de tal modo que seu corpo adere às situações: a experiência é vivida com vigor e intensidade, tal como propõem os *performers* de diversas linguagens artísticas" (MACHADO, 2010, p. 121).

Associando o conceito de performance como uma "manifestação cultural lúdica" com as noções de infância que descreve, Machado (2010) afirma que

(...) a criança é *performer* de sua vida cotidiana, suas ações presentificam algo de si, dos pais, da cultura ao redor, e também algo por vir – e, se olhada nesta chave, poderá desenvolver-se rumo à assunção de sua responsabilidade e independência, no decorrer dos primeiros anos de sua presença no mundo. Também sua maneira própria de adequar-se ou não às condutas pré-estabelecidas, seus comportamentos adquiridos, seus referenciais iniciais, podem nos dar pistas acerca daquilo que se nomeou as culturas da infância. "(MACHADO, 2010, p. 123, *grifo da autora*).

Partindo dessa noção de infância, Machado considera fundamental que o adulto que conviva com as crianças também tenha seu modo de ser provocado pelo conceito da *criança performer*. Então nos apresenta os seguintes questionamentos:

Não seria, portanto, o *performer* adulto um pesquisador de maneiras de ser e estar da infância, reencontrada? Os quatro campos propostos por Sarmento: o faz de conta, o gosto pela repetição (e a capacidade de repetir como se da primeira vez), as interações e as culturas do brincar não pertenceriam aos mapas dos territórios traçados pelo fazer performativo adulto também? (MACHADO, 2010, p. 132)

Tomo esses questionamentos de Machado para refletirmos sobre os artistas, os adultos performers que criam dança contemporânea para crianças, nosso objeto de estudo. Quais modos de ser do adulto performer, artista da dança, dariam mais abertura para essa visão da criança performer que estaria apreciando sua criação?

Considero que as próprias respostas de Machado às suas indagações cabem perfeitamente como respostas à algumas das perguntas dessa pesquisa.

Um trabalho a ser realizado junto ao adulto que convive com crianças pequenas precisará não apenas conceituar visões de infância e as relações adulto-criança, como deverá procurar os espaços habitados por crianças para que as experiências infantis ganhem amplitude e significações a partir dos quatro âmbitos ou lentes de observação etnográfica propostos por Sarmento: a interatividade, a ludicidade, a fantasia do real e a reiteração. (MACHADO, 2010, p. 132).

Portanto, o artista que cria para crianças deve estar atento às próprias crianças, observando-as, percebendo-as, escutando o que elas têm para dizer, os saberes que elas criam.

INÍCIO

PARTE I. A VISÃO OBLÍQUA DA CRIANÇA

I.1. A PRODUÇÃO CULTURAL E A INFÂNCIA

I.2. O ADULTO E AS CONCEPÇÕES DE INFÂNCIA

I.3. CRIANÇA E ARTE SE APROXIMAM

PARTE II. EXERCÍCIOS DE SER DANÇA PARA
CRIANÇAS

II.1. ALGUMAS PERGUNTAS

II.2. ALGUNS PROPÓSITOS

II.3. ALGUNS DESPROPÓSITOS

PARTE III. RENOVAR A DANÇA USANDO BORBOLETAS

III.1. DANÇA CONTEMPORÂNEA, TEATRO PÓS-
DRAMÁTICO E CONCEITO DE PERFORMATIVIDADE

PARTE IV. DANÇA EM LÍNGUA DE BRINCAR

QUANDO A DANÇA ENCONTRA A CRIANÇA

FIM

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CRIANÇA⁹

É muito bonito e fazem coco no vaso.

(José Piedrahíta, 3 anos)

Com ossos, com olhos e brincam.

(Luis Felipe Agudelo, 5 anos)

Tem coração e pernas e pés com relógios e com roupa. Olhos, cabelos e core.

(Sebástian Santo Domingo, 4 anos)

Tem ossos, tem olhos, tem nariz, tem boca, caminha e come e não toma rum e vai dormir mais cedo.

(Ana Maria Jiménez, 6 anos)

Uma criança é um amigo, tem o cabelo curtinho, joga bola. Pode brincar e pode ir ao circo.

(Luis Gabriel Mesa, 7 anos)

Para mim é algo que não é cachorro. É um humano que todos temos que apreciar.

(Johana Villa, 8 anos)

O que estou vivendo é criança.

(Johanna López, 10 anos)

⁹ Definições coletadas pelo professor Javier Naranjo dos seus alunos entre 3 e 12 anos ao longo de 10 anos na cidade de Rionegro na Colômbia. In: NARANJO, Javier (seleção). **Casa de estrelas: o universo contado pelas crianças**. Rio de Janeiro: Foz, 2013.

A criança e a arte se aproximam

É interessante notar, por sua vez, que reconhecendo a criança enquanto produtora de cultura e propondo um olhar que busca o encontro com a alteridade de forma a permitir que “(...) a experiência do encontro só pode ser transmutada numa imagem poética, isso é, numa imagem que contenha a verdade inquieta e tremulante de uma aproximação singular ao enigma” (LARROSA, 2003, p.197), temos uma aproximação com o que seria uma concepção estética da arte contemporânea. Isto é, uma concepção onde o observador torna-se parte da obra. Como discute Archer: “Observar a arte não significa ‘consumí-la’ passivamente, mas tornar-se parte de um mundo ao qual pertencem essa arte e esse espectador. Olhar não é um ato passivo; ele não faz que as coisas permaneçam imutáveis ” (ARCHER, 2001, p.235). Logo, podemos dizer que o encontro com a arte contemporânea também pode ser entendido como algo da ordem da experiência e não como algo que deva ser reconhecido ou apropriado.

Se entendemos que a experiência vivida deva ser privilegiada no contato com a obra de arte, nos questionamos, então, sobre qual a relação da criança com a obra. Ainda recorrendo a Archer (2001), encontramos alguns apontamentos para possíveis reflexões sobre o tema:

A maneira como a obra de arte funciona em termos políticos não é uma questão que possa ser respondida independentemente de qualquer consideração sobre seu mérito artístico. Em vez disso, ela é básica para a maneira pela qual a arte é capaz de exercer qualquer influência estética no observador. A arte é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra de arte, longe de ser o ponto final desse processo, age como iniciador e ponto central da subsequente investigação do significado. (ARCHER, 2001, p.236).

A partir disto, nos perguntamos sobre a criança enquanto espectadora de arte. Tendemos a seguir o mesmo posicionamento apresentado por Flávio Desgranges em seu ensaio “*O teatro do sem jeito manda lembranças: um pequeno estudo sobre o espectador do teatro épico*” (DESGRANGES, 1998), onde não

diferencia o público infantil do público adulto, entendendo que ambos são receptores. Ele recorre ao dramaturgo alemão Bertold Brecht para sua argumentação: “a experiência demonstra que as crianças compreendem tão bem quanto os adultos tudo o que merece ser compreendido” (BRECHT apud DESGRANGES, 1998, P. 44).

Tomando como referência outro encenador, mas desta vez contemporâneo, Peter Brook, encontramos a seguinte colocação pertinente a esta temática: “Não há crítico melhor do que um público de crianças: elas não têm ideias preconcebidas, interessam-se de imediato ou se aborrecem na hora, e quando não são envolvidas pelos atores ficam impacientes” (BROOK, 2000, p.30).

Assim, chegamos nas relevantes discussões do filósofo francês Jacques Rancière sobre essa temática em “*O espectador emancipado*” (2010) que teve como referência outro livro seu, “*O mestre ignorante*” (2011). No primeiro livro trazido pelo autor, ele apresenta o professor Joseph Jacotot que, em uma situação bastante adversa onde professor e estudantes não compartilhavam a mesma língua, mostra ser possível ensinar sem explicações ao outro que seria, supostamente, incapaz de aprender por si só.

Contrariando a pedagogia tradicional “embrutecida”, onde a relação da educação está centrada em “(...) tornar sábio o ignorante(...)” (RANCIÈRE, 2011, p. 32), o método de aprendizado na experiência de Jacotot, não seria proposto pelo professor, mas sim pelo próprio aluno. Rancière fala, então, da emancipação: “Chamar-se-á emancipação à diferença conhecida e mantida entre as duas relações, o ato de uma inteligência que não obedece senão a ela mesma, ainda que a vontade obedeça a uma outra vontade ” (RANCIÈRE, 2011, p.32). Contudo, Rancière considera que a emancipação é o fim da pedagogia tradicional, que vê o discípulo sempre como discípulo e, frequentemente, como menos que o mestre.

Embora não fale especificamente sobre a infância, Rancière, via Jacotot, critica aqueles que ensinam tomando os aprendizes como incapazes, ou ao menos

como inferiores. Isso permeia a educação desde sempre. Acredita-se que o educador deve ensinar aos educandos aquilo que é necessário (do ponto de vista do educador) ao seu desenvolvimento e aprendizado como ser humano. Todavia, Jacotot prova que o educando deve ser emancipado: “Quem ensina sem emancipar, embrutece. E quem emancipa não tem que se preocupar com aquilo que o emancipado deve aprender. Ele aprenderá o que quiser, nada, talvez. Ele saberá que pode aprender porque a mesma inteligência está em ação em todas as produções humanas, que um homem sempre pode compreender a palavra de um outro homem (Ibid., p.37)”.

Aquele que deve ser educado não é, portanto, uma criança, um aluno; é um outro. Concepção muito próxima a que já apresentamos de Larrosa. Rancière insiste na necessária mudança de olhar para o processo de ensino da pedagogia tradicional:

A explicação não é necessária para socorrer uma incapacidade de compreender. É, ao contrário, essa incapacidade, a ficção estruturante da concepção explicadora de mundo. É o explicador que tem necessidade do incapaz, e não o contrário, é ele que constitui o incapaz como tal. Explicar alguma coisa a alguém é, antes de mais nada, demonstrar-lhe que não pode compreendê-la por si só. Antes de ser o ato do pedagogo, a explicação é o mito da pedagogia, a parábola de um mundo dividido em espíritos sábios e espíritos ignorantes, espíritos maduros e imaturos, capazes e incapazes, inteligentes e bobos. (RANCIÈRE, 2011, p.23-24).

Nessas reflexões do texto “*O mestre ignorante*”, mesmo sem falar de infância especificamente ou mesmo de espectador, Rancière (2011) já nos fornece muitas pistas de como poderíamos olhar para a relação do artista com a criança. E, então, no seu texto posterior “*O espectador emancipado*” (2010), temos alguns apontamentos fundamentais para essa discussão.

O autor transporta as reflexões e princípios presentes em “*O mestre ignorante*” para a reflexão do espectador teatral. Maria Lúcia Pupo, em seu texto “*Por uma arte do espectador*” (2012), nos apresenta uma leitura bastante

interessante de Rancière. Pupo localiza uma preocupação em retirar os espectadores do que seria um lugar passivo para "(...) se transformarem em participantes ativos de um mundo comum" (PUPO, 2012, p.92). Logo, Rancière relaciona os pedagogos tradicionais com os reformadores do teatro, dizendo que estes também seriam embrutecedores, "(...) ou seja, aqueles que partem do princípio de que há desigualdade entre a inteligência de quem ensina e a de quem aprende, o que legitimaria o fato do mestre precisar fornecer explicações ao aprendiz" (PUPO, 2012, p.93).

Na contramão desse pensamento, Rancière não só afirma que não deveria existir essa divisão entre quem sabe e quem não sabe, como aponta a discussão de que o espectador nunca estaria passivo diante do acontecimento cênico. Não seriam necessárias as tentativas de deslocar o espectador para um estado de atividade no teatro e a própria distância entre este e a obra já seria constituinte dessa relação não tendo que ser superada.

Portanto, o espectador está em constante atividade e é exatamente nessa ação que estaria a arte do espectador - a arte de traduzir. Ou seja, nesse processo, o fruidor vai corresponder aquilo que tem de bagagem, de experiências vividas, o que está experienciando da obra. "O elemento comum aos fruidores é o poder detido por cada um de traduzir à sua maneira aquilo que apreende da cena, e, de 'ligar essa tradução à aventura intelectual singular que os torna semelhantes a qualquer outro, apesar de essa aventura não se parecer com nenhuma outra'" (PUPO, 2012, p.94).

Assim como na relação do aprendiz apresentada em "*O mestre-ignorante*", na relação entre espectador e obra o caminho a ser trilhado pelo espectador é o mesmo que o do aprendiz - percorrer a distância entre o que sabe e o que não sabe através de formulações, transmissões, para, enfim, traduzir aquilo que experiencia.

Nos debruçando sobre a criança espectadora novamente, retomamos Marina Marcondes Machado em seu texto "*A criança é performer*"(2010). A autora reflete

sobre como a criança pequena seria uma excelente espectadora, por ser muito aberta e ter uma sensorialidade elevada em relação aos estímulos do mundo ao seu redor. Partindo da teoria winnicottiana, ela afirma que o adulto tem que apresentar às crianças "pequenas doses de mundo", introduzindo a realidade aos poucos, já que a criança pequena tem uma abertura tão grande para tudo que passa diante dela (MACHADO, 2010).

Isto posto, o adulto que se relaciona com a criança pequena também pode ser considerado um *performer* apresentador do mundo. "Um apresentador de mundo criativo em sua corporalidade, linguisticidade e interações com o outro, pode conduzir a vida da criança pequena para um interessante rumo de *performances*" (MACHADO, 2010, p. 127, *grifo da autora*).

Assim, levamos em consideração que a criança espectadora irá traduzir sua experiência, e, "quanto mais rico o 'menu' de degustações do mundo, quanto mais diversidade de experiências propiciadas pelo adulto para a criança pequena, mais repertório ela colecionará, para usufruir e reinventar o mundo" (MACHADO, 2010, p. 127). E é dentro desta perspectiva que acreditamos que se dê a aproximação e o interesse da criança espectadora com a obra de arte.

INÍCIO

PARTE I. A VISÃO OBLÍQUA DA CRIANÇA

I.1. A PRODUÇÃO CULTURAL E A INFÂNCIA

I.2. O ADULTO E AS CONCEPÇÕES DE INFÂNCIA

I.3. CRIANÇA E ARTE SE APROXIMAM

PARTE II. EXERCÍCIOS DE SER DANÇA PARA CRIANÇAS

II.1. ALGUMAS PERGUNTAS

II.2. ALGUNS PROPÓSITOS

II.3. ALGUNS DESPROPÓSITOS

PARTE III. RENOVAR A DANÇA USANDO BORBOLETAS

III.1. DANÇA CONTEMPORÂNEA, TEATRO PÓS-
DRAMÁTICO E CONCEITO DE PERFORMATIVIDADE

PARTE IV. DANÇA EM LÍNGUA DE BRINCAR

QUANDO A DANÇA ENCONTRA A CRIANÇA

FIM

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Exercícios de ser criança¹⁰

No aeroporto o menino perguntou:

-E se o avião tropicalizar num passarinho?

O pai ficou torto e não respondeu.

O menino perguntou de novo:

-E se o avião tropicalizar num passarinho triste?

A mãe teve ternuras e pensou:

Será que os absurdos não são as maiores virtudes da poesia?

Será que os despropósitos não são mais carregados de poesia do que o bom senso?

Ao sair do sufoco o pai refletiu:

Com certeza, a liberdade e a poesia a gente aprende com as crianças.

E ficou sendo.

¹⁰ In: BARROS, Manoel. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013.

INÍCIO

PARTE I. A VISÃO OBLÍQUA DA CRIANÇA

I.1. A PRODUÇÃO CULTURAL E A INFÂNCIA

I.2. O ADULTO E AS CONCEPÇÕES DE INFÂNCIA

I.3. CRIANÇA E ARTE SE APROXIMAM

PARTE II. EXERCÍCIOS DE SER DANÇA PARA CRIANÇAS

II.1. ALGUMAS PERGUNTAS

II.2. ALGUNS PROPÓSITOS

II.3. ALGUNS DESPROPÓSITOS

PARTE III. RENOVAR A DANÇA USANDO

BORBOLETAS

III.1. DANÇA CONTEMPORÂNEA, TEATRO PÓS-
DRAMÁTICO E CONCEITO DE PERFORMATIVIDADE

PARTE IV. DANÇA EM LÍNGUA DE BRINCAR

QUANDO A DANÇA ENCONTRA A CRIANÇA

FIM

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Algumas perguntas

*Mas se, por algum milagre, este observador se tomasse de
uma paixão súbita pela dança?...*

*Se quisesse deixar de ser claro para ser leve; e se,
experimentando então diferenciar-se infinitamente de si
mesmo, tentasse mudar sua liberdade de julgamento em
liberdade de movimento?¹¹*

Partindo, então, da constatação de que a linguagem da dança contemporânea para crianças vem se tornando uma área expressiva no campo da pesquisa e criação em dança, surgem alguns questionamentos: *O que é dança contemporânea para crianças? Quais produções vêm sendo apresentadas nesta área? Quais seus fundamentos artísticos? Quais conceitos estéticos? O que a distingue de uma obra para adultos?*

É nesse campo que as questões desta pesquisa se inserem, tendo como objeto de estudo produções de artistas que se dedicam à pesquisa e criação em dança para crianças. Desta forma, pretendemos trazer contribuições para o estudo da criação em dança para criança, entendendo os possíveis pensamentos artísticos e as concepções estéticas dessa expressão artística, além de fornecer elementos para pensar e analisar o contexto brasileiro das produções da dança contemporânea para crianças.

Para analisar esse fenômeno, apresentamos a análise de três obras brasileiras que se enquadram no campo da produção em dança contemporânea para crianças.

Tais obras foram escolhidas por terem sido produzidas a partir de editais de incentivo público e/ou apresentadas em eventos dedicados às produções em dança

¹¹ VALÉRY, P. **A alma e a dança, e outros diálogos**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

para crianças, que partiram de processos de criação distintos. Desta forma, acreditamos que possam ser relevantes para se estabelecer um panorama das produções em dança para crianças atualmente no país. As três peças escolhidas são dos seguintes grupos: Balangandança Cia, Lagartixa na Janela e Cia Dani Lima.

Para contextualizar os grupos escolhidos, seguem informações encontradas nos seus respectivos sites que julgamos pertinentes para a pesquisa.

Sobre a Balangandança Cia:

Criada em 1997, a Balangandança Cia., dirigida por Georgia Lengos, une arte e educação para discutir a linguagem corporal da criança com trabalhos originais.

Com o objetivo de falar a linguagem corporal da criança de hoje, a companhia vem se afirmando e desenvolvendo a linguagem de dança contemporânea dirigida às crianças, respeitando-as como espectadores criativos e participativos. Oferecer à criança a possibilidade de apreciar espetáculos de dança de qualidade, resgatando o lado lúdico, saudável e criativo do corpo, pesquisando o cotidiano lúdico infantil, aliado às danças populares brasileiras, e investigando a relação entre composição coreográfica e improvisação, é o foco central da "Balangandança Cia". (...) a "Balangandança Cia" tem inaugurado programações de dança para criança, estimulando a reflexão sobre o assunto, gerando movimentos e novos projetos, reunindo profissionais afins e estabelecendo duradouras parcerias. (extraído de <http://dancaemjogo.wordpress.com/a-balangandanca-cia/>).

Sobre o grupo Lagartixa na Janela:

Lagartixa na Janela, grupo dirigido por Uxa Xavier – artista e educadora da dança -, existe desde 2010. Tem como proposta pesquisar o território de criação e pedagogia em dança contemporânea para crianças.

O grupo, que, inicialmente, se reunia para trocas de experiências e práticas de aula para crianças, abre um espaço inaugural de investigação e pesquisa de linguagem: aprofundar-se nas relações e interfaces entre a dança e o espaço urbano, tendo o universo da infância, a noção de criança performer, a contemplação ao movimento e a delicadeza como eixos de pesquisa.

(...)

As ações artístico-pedagógicas do Lagartixa na Janela são pautadas pela ideia de que o processo criativo e o pedagógico são indissociáveis, ambos precedendo do ato de criação e de

conhecimentos específicos, sob a luz das relações entre corpo, criança, adulto e criação. Os conteúdos das oficinas, ou mesmo cursos temporários, estão articulados com os percursos criativos das performances, em que cada partitura coreográfica também é um conteúdo a ser investigado e explorado como proposição em dança para os participantes. (extraído de <https://lagartixanajanela.wordpress.com/>)

Sobre a Cia Dani Lima:

A bailarina e coreógrafa Dani Lima, fundadora e ex-integrante da Intrépida Trupe, criou sua companhia em 1997. Desde então a Cia Dani Lima tem realizado diversos espetáculos, residências e workshops por todo Brasil e na Europa. O trabalho de Dani à frente de seu grupo investiga as formas de expressão de um corpo mergulhado em questões de identidade-alteridade, memória e percepção, investe em experiências transdisciplinares e no desenvolvimento de uma “poética cotidiana do corpo”. A Cia Dani Lima integrou o Programa de Subvenção à Dança Carioca (RioArte/Prefeitura do Rio de Janeiro) entre 2002 e 2005. Atualmente integra o Programa Petrobras Cultural de Manutenção de grupos e companhias de dança | 2010-2012. (extraído de <http://www.ciadanilima.com.br/a-companhia/trajetoria/>).

Como é possível perceber, os três grupos têm trajetórias distintas no campo das produções em dança para crianças. A Balangandança acumula 20 anos de pesquisa e criação nessa área, já o Lagartixa na Janela tem 7 anos de percurso, e a Cia Dani Lima também tem 20 anos de criação em dança, porém foi somente em 2013 que se dedicou a sua primeira e única criação voltada para o público infantil. Foi, então, escolhida uma obra de cada grupo, cada uma partindo de um processo distinto de criação. Recorremos novamente aos sites dos grupos para apresentarmos as sinopses das obras que serão estudadas.

Da Balangandança Cia, escolhi a peça *“Dança em Jogo – Exercícios Cênicos”*, de 2010, e temos a seguinte descrição:

O *“Dança em Jogo”* nasceu de exercícios cênicos de composição e improvisação de dança contemporânea para crianças.

A trilha sonora e o roteiro da dança são concebidos na hora, em tempo real, junto com o público. Sendo assim, nunca um espetáculo é igual ao outro. Difícil de entender mas fácil imaginar. Melhor ainda de assistir e sentir. (extraído de http://balangandanca.com.br/?page_id=20).

Do grupo Lagartixa na Janela, foi escolhida sua primeira produção *“Poemas Cinéticos”* (2011):

Destinada ao público infantil, a performance *Poemas Cinéticos* ocorre em parques, praças ou outros espaços públicos. As ações e a (simples) cenografia baseiam-se no diálogo com as dimensões arquitetônica e simbólica dos lugares em que o grupo se apresenta, de forma que a intervenção é em grande parte determinada pelas especificidades de cada local. A intenção é estimular a imaginação do público, com base na contemplação do espaço, na memória que ele encerra e nos sentidos que ele desperta. (extraído de <https://lagartixanajanela.wordpress.com/poemas-cineticos-2011/>).

“Pequena Coleção de Todas as Coisas” (2013) foi o primeiro e, por enquanto, único trabalho da Cia Dani Lima destinado ao público infantil:

Adaptação para o universo infantil do espetáculo *“Pequeno inventário de lugares-comuns”*, da Cia Dani Lima, de 2009. Nesta versão, Carla Stank, Laura Samy, Lindon Shimizu e Renato Linhares exploram jogos de composição para criar inventários das ações, gestos e objetos do dia a dia, coleções poéticas das banalidades cotidianas, inventando novas categorias para agrupar uma centena de objetos que habitam o palco: bule, casaco, garrafas PET, aspirador de pó, chaves, capacete, cobertor, chicletes, fita métrica,... Objetos de cores, formas, tamanhos e funções distintas passeiam pelo palco, criando composições que reconfiguram a percepção habitual que se tem deles. Coisas vermelhas, verdes, azuis. Coisas de aniversário, de ir à praia, de comer, de fazer chorar, de levar pra lua. O impulso inventariante de Dani Lima, que vem norteando o trabalho de sua companhia nos últimos anos, agora se transforma num espetáculo para as crianças. (extraído de <http://www.ciadanilima.com.br/a-companhia/espetaculos/2013-pequena-colecao-de-todas-as-coisas/>)

Com pesquisas de linguagens distintas da dança contemporânea para crianças, buscamos nestas três companhias, especialmente nas três obras

escolhidas, refletir sobre os pressupostos pertinentes ao processo de criação de cada peça no que tange às noções de arte, dança, criança e recepção estética.

FIGURA 5- Balangandança Cia.

FIGURA 6- Cia Dani Lima

FIGURA 7-Lagartixa na Janela

INÍCIO

PARTE I. A VISÃO OBLÍQUA DA CRIANÇA

I.1. A PRODUÇÃO CULTURAL E A INFÂNCIA

I.2. O ADULTO E AS CONCEPÇÕES DE INFÂNCIA

I.3. CRIANÇA E ARTE SE APROXIMAM

PARTE II. EXERCÍCIOS DE SER DANÇA PARA CRIANÇAS

II.1. ALGUMAS PERGUNTAS

II.2. ALGUNS PROPÓSITOS

II.3. ALGUNS DESPROPÓSITOS

PARTE III. RENOVAR A DANÇA USANDO BORBOLETAS

III.1. DANÇA CONTEMPORÂNEA, TEATRO PÓS-
DRAMÁTICO E CONCEITO DE PERFORMATIVIDADE

PARTE IV. DANÇA EM LÍNGUA DE BRINCAR

QUANDO A DANÇA ENCONTRA A CRIANÇA

FIM

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alguns Propósitos

*A razão, por vezes, me parece ser a faculdade que nossa alma
tem de nada entender de nosso corpo!*¹²

Para iniciarmos a descrição e análise dos espetáculos acima citados, torna-se necessário lançar mão de categorias que possam ser utilizadas para descrevê-los. Neste trabalho, foram escolhidos os componentes da linguagem da dança apresentados pela pesquisadora Isabel A. Marques em seu livro *"Linguagem da dança: arte e ensino"* (2010). Marques tem como sua principal referência os estudos da dança/movimento do dançarino e coreógrafo Rudolf Laban (1879–1958), que criou um estudo minucioso do movimento humano, referência fundamental tanto para a criação artística quanto para o ensino da dança, independente da técnica. A Coreologia, criada por Laban, pode ser definida como "a ciência da dança, ou a lógica da dança; o estudo das regras escondidas no movimento que o fazem expressivo e funcional, e não arbitrário ou sem sentido" (PRESTON-DUNLOP *apud* MARQUES, 2010, p.100).

Como um dos instrumentos de estudo e análise do movimento, Laban definiu quatro fatores de movimento a partir da observação das atitudes corporais no movimento. São eles: fluência, espaço, peso e tempo. "Como estes fatores pertencem à própria natureza do fato de existir, o agente com eles se relaciona, de uma forma integral" (RANGEL, 2000, p. 63). Cada fator de movimento pode ser expresso a partir de duas qualidades de esforço, quais sejam: fluência- livre ou controlada; espaço- direto ou flexível; peso- firme ou leve; tempo- súbito ou sustentado. As ações Básicas de Esforço foram denominadas por Laban como ações onde se destacam através da atitude daquele que se move os fatores de movimento peso, tempo e espaço (RANGEL, 2000) combinados. Se combinam as

¹² VALÉRY, P. **A alma e a dança, e outros diálogos**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

qualidades de esforço dos três fatores, criando assim oito ações de esforço- torcer, pressionar, chicotear, socar, flutuar, deslizar, pontuar, sacudir. O fator de movimento fluência não entra nas combinações, pois qualquer que seja a fluência, livre ou controlada, o movimento acontece.

Na década de 80 do século XX, Valerie Preston-Dunlop, pesquisadora do Laban Centre em Londres, apresenta os Estudos Coreológicos como uma ampliação dos princípios criados por Laban. É, então, sob essa perspectiva que Isabel Marques define os componentes da linguagem da dança. "Tenho nos Estudos Coreológicos apenas um roteiro inicial para compreender as relações múltiplas que se tecem nos eventos de dança/arte *à medida que se relacionam às múltiplas possibilidades de leitura da dança/mundo*. (MARQUES, 2010, p.102, *grifo da autora*).

Sendo a dança uma linguagem, ela é um sistema composto por signos que permitiria a produção de significados. Os signos de dança, então, são aqueles que geram significado a alguém.

Na dança, "aquilo que inicialmente pode produzir significação para alguém em qualquer direção" são: o *intérprete* (o corpo dançante), o *movimento* da dança e o *espaço cênico* criado. Intérprete, movimento e espaço cênico são campos de significação da linguagem da dança que, formando relações plurais, abertas e infinitas de coerência (nexo) constituem os eventos da dança. Esse conjunto de elementos são os "subtextos coreológicos" da linguagem da dança. (MARQUES, 2010, p. 102, *grifo da autora*).

Partindo desses três campos- movimento, intérprete e espaço cênico, a autora define aspectos, componentes e subcomponentes para cada campo para que seja possível a leitura da dança:

1. Movimento

1.1. Aspectos socioculturais e cênicos

1.1.2. Componentes

1.1.2.1.-Corpo: organização corporal; articulações; superfícies; cabeça; tronco; membros; ações corporais; formas corporais.

1.1.2.2-Espaço: níveis; tensões espaciais; progressões espaciais; projeções espaciais; kinesfera; orientação espacial.

1.1.2.3-Dinâmicas: fatores: peso, espaço, tempo, fluência; ações do esforço; estados corporais.

2. Intérprete

2.1- Aspectos socioculturais

2.1.1-Subcomponentes: características físicas; gênero; etnia; idade; religião; classe; nacionalidade; orientação sexual; etc.

2.2- Aspectos cênicos

2.2.1-Subcomponentes: figurinos; adereços; maquiagem; técnica e organização corporal; presença e atitude cênicas.

3. Espaço Cênico

3.1- Aspectos socioambientais

3.1.1- Subcomponentes: condições do meio ambiente, arquitetura; construções.

3.2- Aspectos Cênicos

3.2.1- Subcomponentes: paisagens visuais; paisagens sonoras.

Tendo como referência esse quadro de significação que fornece uma leitura da dança proposto por Isabel Marques (2010), descreverei a seguir as obras ou os "exercícios de ser dança para crianças" escolhidos para a presente pesquisa. A discussão sobre as implicações e consequências das escolhas estéticas e poéticas de cada trabalho, assim como o estabelecimento de relações entre eles, serão feitas numa seção posterior.

INÍCIO

PARTE I. A VISÃO OBLÍQUA DA CRIANÇA

I.1. A PRODUÇÃO CULTURAL E A INFÂNCIA

I.2. O ADULTO E AS CONCEPÇÕES DE INFÂNCIA

I.3. CRIANÇA E ARTE SE APROXIMAM

PARTE II. EXERCÍCIOS DE SER DANÇA PARA CRIANÇAS

II.1. ALGUMAS PERGUNTAS

II.2. ALGUNS PROPÓSITOS

II.3. ALGUNS DESPROPÓSITOS

PARTE III. RENOVAR A DANÇA USANDO BORBOLETAS

III.1. DANÇA CONTEMPORÂNEA, TEATRO PÓS-
DRAMÁTICO E CONCEITO DE PERFORMATIVIDADE

PARTE IV. DANÇA EM LÍNGUA DE BRINCAR

QUANDO A DANÇA ENCONTRA A CRIANÇA

FIM

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alguns Despropósitos

*Olha, olha entretanto!...Lá ela dança e dá aos olhos
aquilo que tentas nos dizer...Ela faz ver o instante...Ah, que
cristais ela atravessa!...Lança como cintilações seus
gestos!...Rouba da natureza atitudes impossíveis, sob as vistas
do próprio Tempo!...Ele se deixa iludir...Ela atravessa o
absurdo impunemente...Ela é divina dentro do instável, e
oferece-o a nossos olhos!¹³*

Se são os despropósitos mais carregados de poesia do que bom senso, como questiona Manoel de Barros no poema que apresento na abertura desta parte da pesquisa, descrevo agora os "exercícios de ser dança para crianças" que foram oferecidos aos meus olhos e me fizeram, a partir dos seus desprópositos, ver em sua poesia/dança o instante.

Para ilustrá-los, apresento fotografias das obras extraídas dos respectivos materiais de divulgação das companhias. Difícil fotografar o instante, mas essas imagens estáticas também podem ser poesia aos olhos do leitor.

Dança em Jogo

*"A gente faz umas coisas inventadas. Não faz posturas para
ficar boa...a gente solta o corpo"
(Helena, 6 anos)¹⁴*

¹³ VALÉRY, P. **A alma e a dança, e outros diálogos**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

¹⁴ Frase extraída de conversa informal em dezembro de 2014 com alunos de uma turma entre 3 e 6 anos de uma escola particular de educação infantil na cidade de São Paulo, onde ministrou aulas de dança extra-curriculares.

No ano de 2011, tivemos a oportunidade de apreciar o espetáculo "*Dança em Jogo*" ao menos três vezes numa unidade do Serviço Social do Comércio de São Paulo (SescSP). ¹⁵

Fundada em 1997 em São Paulo (SP), a Balangandança Cia tem como foco de atuação o desenvolvimento da linguagem da dança contemporânea para crianças, oferecendo espetáculos de dança para este público. Seu trabalho está ligado tanto à arte como à educação, procurando trazer para a cena a linguagem corporal da criança.

Trabalhando com a ideia de corpo saudável e criativo, pautado no universo das brincadeiras, a Cia tem uma pesquisa corporal que relaciona abordagens de educação somática com a investigação criativa voltada para o desenvolvimento da linguagem cênica. É uma das grandes pioneiras na pesquisa da linguagem da dança cênica para crianças.

Fruto de suas investigações, a Cia também tem um olhar para a formação de educadores e para o ensino da dança. Assim, realiza formações e participa de discussões e reflexões trazendo a concepção de corpo, de criança e de dança que a Cia tem presente nos seus princípios.

A Balangandança Cia. é integrante da Cooperativa Paulista de Teatro. Apesar de ser uma Cia estável, sua maior dificuldade é financeira. Dependendo das aprovações e premiações de editais, a Cia pode passar por momentos mais difíceis. Porém, consegue manter uma rotina de ensaios e preparação corporal.

A Balangandança Cia., ao longo de duas décadas de existência, tem um repertório de sete peças coreográficas e dois vídeos-danças e já ganhou editais e prêmios de diversas organizações. Mantendo uma agenda constante de apresentações por todo o país, se constitui como uma companhia referência em sua linguagem (dança para crianças), atingindo público de diversas faixas-etárias e

¹⁵ Durante minha graduação em dança na Universidade Anhembi Morumbi, realizei um estágio de bacharelado junto a Balangandança Cia, onde pude acompanhar o grupo em 4 apresentações do "*Dança em Jogo*" no Sesc Bom Retiro.

classes sociais.

Para exemplificar, trazemos um projeto da Cia *"Gira Gira. Balangandança em movimento"*, contemplado pelo Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo – 10ª Edição – 2011, que deu continuidade à pesquisa iniciada pela Cia. no projeto *"Balanço de trás para frente"*.

Em 2008 e 2009, contemplado pelo Vº Programa Municipal de Fomento à Dança – SP, este projeto *"Balanço de trás para frente"* visava principalmente a manutenção da Cia. a partir da revisitação, sistematização e documentação de seus processos e metodologias de trabalho desenvolvidas na existência da Cia. A pesquisa da Balangandança foi, então, aprofundada nos possíveis diálogos estabelecidos entre o brincar da infância, a linguagem da improvisação em dança e a própria dança contemporânea para crianças.

Dentro do *"Balanço de trás para frente"*, foram realizadas vivências onde crianças eram convidadas a acompanhar improvisações em dança a partir das reflexões que estavam sendo realizadas internamente. Estas vivências se chamaram *"Dança em Jogo"* e, com elas, a Cia. pôde ter a participação das crianças no seu processo criativo.

Com o Prêmio Funarte Klauss Vianna (2010) foi concebido o espetáculo *"Dança em Jogo- exercícios cênicos"*. Este se trata de um jogo cênico que, como apontado no blog deste projeto, "possibilita a apreciação, reflexão e criação coletiva, instaurando uma vivência de dança com a criança por meio de jogos e relações de improviso, ações, gestos e movimentos espontâneos".¹⁶ Assim, a improvisação como escolha de procedimento de dança foi a base deste projeto.

A proposta da improvisação como procedimento cênico em dança traz vários desafios. Lidar com a imprevisibilidade exige muita escuta e percepção dos intérpretes para poderem estabelecer um jogo entre eles que faça sentido para o espectador, que não fique apenas claro para quem está em cena, e que considere

¹⁶ Extraído de HYPERLINK "<http://dancaemjogo.wordpress.com/danca-em-jogo/>" <http://dancaemjogo.wordpress.com/danca-em-jogo/>.

que há um público assistindo.

Considerando a possibilidade de *"Dança em Jogo"* ser distinta a cada apresentação, a descrição que faço a seguir está apoiada em escritos realizados pela autora num diário de campo que acompanhou o estágio de bacharelado da graduação em dança realizado junto à Balangandança Cia.

Movimento

Neste trabalho, os componentes do movimento (corpo, espaço, dinâmicas) são muito variados.

Podemos dizer que as movimentações passam por todas as dinâmicas possíveis, uma vez que vemos os quatro fatores/qualidades de movimentos (peso, espaço, tempo e fluência) combinados, que passeiam por todas as ações básicas de esforço, bem como identificamos estados corporais diversos. Vemos movimentos em cena, as ações de torcer, pressionar, chicotear, socar, flutuar, deslizar, pontuar, sacudir, assim como a pausa.

Sobre o corpo, também existem muitas organizações corporais em cena. Cabeça, tronco, membros, todos são movimentados pelo menos em algum momento da cena. Às vezes, determinada parte pode ganhar destaque. Os movimentos de "dobradiças" das articulações ficam evidentes. Muitas formas e ações corporais podem ser observadas.

O espaço do movimento também é dinâmico. Os dançarinos transitam em todos os níveis, compondo diferentes arquiteturas móveis no espaço através de tensões espaciais distintas. Às vezes vemos todos se movimentando em cena, às vezes só um, ou dois, ou três. Às vezes um dançarino se movimenta mais próximo do público, enquanto outro está mais afastado. Às vezes alguns estão em pausa, outros se movimentando. Ora vemos um dançarino se movimentando dentro de sua kinesfera, seu espaço pessoal, ora de forma mais ampla, ora de forma mais

reduzida. São inúmeras as composições espaciais apresentadas nos textos coreográficos.

Sendo assim, em "*Dança em Jogo*" não podemos dizer que exista o predomínio de alguns movimentos. Vemos giros, saltos, rolamentos, quedas, dissociações, transferências de peso, expansão/recolhimento, pausa...solos, duos, trios, uníssonos...linhas, projeções, composição de distintos desenhos no espaço... gestos cotidianos que viram gestos dançados, gestos dançados que parecem cotidianos, gestos reconhecíveis, gestos singulares, gestos compartilhados...

É importante ressaltar que, nesta peça, nenhum corpo se movimenta igual ao outro. Cada dançarino se movimenta de um jeito. Mesmo nos momentos onde vemos um mesmo movimento sendo executado por mais de um dançarino, vemos claramente que cada corpo apresenta esse movimento de um jeito. Assim, destacamos a importância da individualidade dos gestos de cada dançarino, que nos fornece a leitura de movimento nesta peça.

Dentro desse universo de movimentação tão amplo, chama atenção muitos movimentos que podem ser reconhecidos pelo público. Aparecem muitas movimentações de jogos e brincadeiras das culturas das infâncias. Em alguns momentos, dança e brincadeira dão as mãos de tal forma que não sabemos se poderíamos dizer se é dança ou é brincadeira. Acho que o melhor jeito de definir essa movimentação de "*Dança em Jogo*" é mesmo como encontramos no programa desse espetáculo, entregue no início da apresentação: uma "grande brincadeira dançada" (BALANGANDANÇA CIA, 2010).

Intérpretes

No que diz respeito aos aspectos socioculturais dos intérpretes, podemos dizer que existe certa diversidade em "*Dança em Jogo*". Existem seis dançarinos em cena, três mulheres e três homens, e mais um sétimo elemento que opera o som e, algumas vezes, fala ao microfone. Este sétimo elemento é uma mulher que fica

presente o tempo todo numa das laterais do palco interagindo com os demais dançarinos. É Georgia Lengos, diretora artística da companhia, e como está o tempo todo em cena, podemos considerar que ela também é intérprete. A idade deles parece variar entre 25 e 45 anos. Existem cabelos loiro, ruivo, grisalho, castanho escuro. Todos são brancos.

Já sobre os aspectos cênicos, inicialmente os figurinos de todos são brancos, variando em cada intérprete os tipos de peça de roupa. Homens estão todos de calça ou bermuda e camiseta/camisa. Mulheres estão de shorts e regata ou vestido com calça por baixo. No decorrer do espetáculo, os intérpretes vão alterando seu figurino. Trocando as peças brancas por peças de cores e combinações diversas, quase que em sua totalidade sem estampas. Em todos os casos são roupas confortáveis, não muito justas, mas também não são esvoaçantes. A maquiagem é sutil. Os pés estão sempre descalços.

A partir de sua movimentação, por ser muita diversa, não é possível determinar quais são as técnicas corporais dominadas pelos dançarinos. Todavia, fica claro que existe grande disponibilidade corporal nos seus corpos, o que permite tantas organizações corporais distintas em cena. A fala de alguns ou de todos também pode estar presente contando narrativas, propondo as regras de uma brincadeira, soltando palavras ao vento...

Chama a atenção a presença e atitude cênicas dos intérpretes. Principalmente numa atitude que poderíamos chamar de jogo ou brincadeira. É perceptível que os intérpretes estão brincando de dançar de verdade, e não interpretando que estão brincando. Tampouco temos a sensação que estão interpretando uma criança brincando. Ao contrário, são adultos se divertindo juntos, criando brincadeiras, danças, às vezes sozinhas, às vezes no coletivo.

Para a manutenção desse estado de jogo, percebemos também que estão bastante conectados entre si e com o público. Podemos afirmar que há uma escuta entre eles muito aguçada. E essa escuta também se direciona para os espectadores.

Aqui destacamos um momento nas apresentações onde os intérpretes convidam algumas crianças presentes no público para subirem ao palco e dançarem junto com eles, participando de propostas que já estão acontecendo em cena. A cada apresentação, o convite à interação ocorre em um momento, e como se trata de uma improvisação, essa interação é cada vez de um jeito. A atitude do intérprete ao ir em direção ao público não é invasiva e, muitas vezes, o convite não é feito verbalmente; é através de um olhar, de uma aproximação, de uma mão que se estende e convida. Os convites à participação são raramente recusados. E, quando as crianças vão ao palco, não ficam preocupadas em seguir os dançarinos de forma a reproduzir exatamente o que eles fazem, até porque o que eles fazem é ali decidido na hora e, muitas vezes, são eles que imitam os movimentos que as crianças trazem da plateia. Após alguns minutos com as crianças no palco, elas são conduzidas de volta aos seus lugares, também sem a necessidade de um pedido verbal.

Espaço Cênico

Como dito anteriormente, as apresentações que foram acompanhadas do *"Dança em Jogo"* ocorreram no palco do teatro do Sesc Bom Retiro. Os ingressos tinham preços populares.

Não há cenário, a encenação ocorre dentro de uma "caixa preta". Como recursos para auxiliar sua improvisação, os intérpretes podem utilizar objetos que ficam nas coxias do palco, como bambolês, skate, patins, patinetes, instrumentos musicais, carrinhos feitos de caixa de sapato, fitas adesivas, tubos, entre outros que vão aparecendo (ou não) na cena. Existe uma iluminação que também se mostra diversa, às vezes apresentando recortes de luz no palco, às vezes focos distintos, compondo a paisagem visual.

Em *"Dança em Jogo"* existe som e silêncio. As músicas gravadas são colocadas do palco por uma das intérpretes, que assume uma função de "DJ",

escolhendo as músicas sem seguir uma ordem previamente determinada. As músicas escolhidas são tanto do universo infantil, de grupos de música para crianças, quanto músicas instrumentais sem público específico. Os estilos musicais são variados e não pudemos identificar o predomínio de um estilo. São músicas já existentes, não foram compostas para essa peça. Todavia, não é só das músicas já existentes que são tocadas que é formada a paisagem sonora. Existem instrumentos musicais que ficam disponíveis em cena e os intérpretes podem tocá-los, como um xilofone, um trompete, apitos, entre outros. Como já citado, a fala dos intérpretes pode surgir na cena, logo essas falas também compõem essa paisagem. Por fim, o público também participa dessa composição, uma vez que não são poucas as risadas, os cochichos ou mesmo as falas de algumas crianças que estão na plateia e se manifestam.

Contudo, a dança não fica subordinada à paisagem sonora. Em alguns momentos os movimentos estabelecem uma relação de diálogo, outros de justaposição, outros de afastamento. São muitas as relações entre as danças e as paisagens sonoras que constituem o espaço cênico deste espetáculo.

Retomando a epígrafe dessa descrição de *"Dança em Jogo"*, podemos dizer, assim como Helena, que o que vemos na cena são danças inventadas e corpos soltos.

Na sequência, apresento imagens de *"Dança em Jogo"* coletadas no site da Balangandança Cia e no site do fotógrafo Gil Grossi (GROSSI, 2010). Além de um poema de Manoel de Barros (2013) que dedicamos para essa obra.

FIGURA 7- "Dança em Jogo"

FIGURA 8- "Dança em Jogo"

FIGURA 9- "Dança em Jogo"

FIGURA 10- "Dança em Jogo"

FIGURA 11- "Dança em Jogo"

FIGURA 12- "Dança em Jogo"

FIGURA 13- "Dança em Jogo"

FIGURA 14- "Dança em Jogo"

Um poema para "Dança em Jogo":

Poemas Rupestres¹⁷

1.

Por viver muitos anos dentro do mato
moda ave

O menino pegou um olhar de pássaro -
Contraíu visão fontana.

Por forma que ele enxergava as coisas
por igual

como os pássaros enxergam.

As coisas todas inominadas.

Água não era ainda a palavra água.

Pedra não era ainda a palavra pedra.

E tal.

As palavras eram livres de gramáticas e
podiam ficar em qualquer posição.

Por forma que o menino podia inaugurar.

Podia dar às pedras costumes de flor.

Podia dar ao canto formato de sol.

E, se quisesse caber em uma abelha, era
só abrir a palavra abelha e entrar dentro
dela.

Como se fosse infância da língua.

¹⁷ In: BARROS, Manoel. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013.

Poemas Cinéticos

"Quando eu entrei na dança, eu me perguntava como é que eu ia dançar, se era coreografia, se era daquele jeito que a professora mandava, se era para fazer sempre a mesma coisa todas as aulas (...) assim é uma coisa solta que meu coração disse para ele mesmo: 'eu vou deixar um pedacinho do coração para que a liberdade dessa dança continue sempre nele.'"¹⁸

(Maya, 6 anos)

Após uma longa trajetória no ensino da dança para crianças, Uxa Xavier cria em 2010 o grupo Lagartixa na Janela em São Paulo, que tem como foco a pesquisa e estudos da educação e criação em dança contemporânea para crianças. Já no seu início, o grupo passa a pesquisar a dança em espaços urbanos onde as possibilidades de encontros com o público são diversas.

Na publicação *"Mapas para dançar em muitos lugares"* (XAVIER, 2014), Xavier nos apresenta os questionamentos que levaram o grupo a escolher o espaço público para a concepção de suas danças: "(...) por que não criar e dançar nesses espaços? Por que não estabelecer, com as crianças e com quem passa por nós, novos diálogos, diferentes daqueles que vivenciamos em um teatro ou mesmo em uma sala de aula?" (XAVIER, 2014, p. 3). A partir dessas questões, então, as artistas do grupo passam a fazer "caminhada/dança" por vários espaços se dedicando a criar uma dança "movidada por estados corporais de contemplação e delicadeza" (XAVIER, 2014, p. 3, *grifos da autora*). Os objetivos de suas performances são descritos como: "propiciar diálogos moventes entre performers e público, alimentando-se da potência do espaço como mediador das relações

¹⁸ Frase extraída de conversa informal em dezembro de 2014 com alunos de uma turma entre 3 e 6 anos de uma escola particular de educação infantil na cidade de São Paulo onde ministrou aulas de dança extra-curriculares.

humanas/sociais. Investigar e evidenciar o *universo da infância*." (XAVIER, 2014, p. 3, *grifos da autora*).

Em 2011, o Lagartixa na Janela foi contemplado pelo Edital do Programa de Ação Cultural (Proac) da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo – concurso de apoio a projetos de novas produções de espetáculos de dança. Assim criam a performance intitulada *"Poemas Cinéticos: Cadê? Aqui? Ou ali? Achou?"*.

Contemplado pelo XV Edição do Programa de Fomento à Dança da Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo/ 2013-2014, o grupo concebeu sua segunda performance: *"Varal de Nuvens"*. E, em 2016, cria sua terceira performance *"Breves partituras para muitas calçadas"*.

Mantendo uma rotina de ensaios e de pesquisa continuada, o grupo Lagartixa na Janela já se apresentou com suas três performances em diversas cidades do Brasil e também no exterior.

Acompanhando festivais, mostras e programações de arte para crianças desde 2008, o projeto mais antigo que identificamos que tenha uma proposta, desde sua criação, a aprofundar as relações entre dança e espaço urbano voltada para o público infantil, é este do grupo Lagartixa na Janela. A performance escolhida para a presente pesquisa foi *"Poemas cinéticos"* por ser a primeira performance do grupo.

"Poemas Cinéticos" foi apresentada em diversos espaços, parques, praças, áreas de convivência desde sua criação, em 2011. Tivemos a oportunidade de fruir essa obra em uma unidade do Serviço Social do Comércio de São Paulo (SescSP) em 2011. Na publicação *"Mapas para dançar em muitos lugares"* (XAVIER, 2014) encontramos descritas algumas proposições, que são a fonte para a criação das partituras corporais que compõem esta performance. Também está disponível um DVD em anexo que apresenta vídeos com imagens da performance *"Poemas Cinéticos"*. A partir destes materiais, bem como das anotações feitas em diário de campo, passamos a fazer a descrição dessa performance.

Movimento

O componente espaço do campo, movimento que utilizamos como categoria para descrever essas danças, é o que mais se destaca para "*Poemas Cinéticos*". Por ser uma performance que ocorre em deslocamento (as partituras corporais não são criadas em um único espaço), chama muita atenção as projeções e progressões espaciais, bem como a orientação espacial. Cada intérprete preocupa-se com a manutenção de seu espaço pessoal, kinesfera, e através da aproximação e afastamento entre si, entre elas e o público, entre elas e elementos do espaço (como postes, bancos, árvores, colunas etc), ou entre elas e os objetos cênicos que apresentam (bexigas e tecidos), criam tensões espaciais diversas. As trajetórias traçadas no espaço são muitas e envolvem todas as direções, não encontrando um sentido único, tampouco o predomínio de um traçado reto ou curvo. São muitos os desenhos espaciais criados. O predomínio do movimento é no nível alto, porém identificamos passagens pelo nível médio e baixo (este com menos ocorrência).

Ocorrendo em deslocamento, é possível identificar que existem alguns espaços escolhidos para acontecer as proposições que serão inspiração para a criação das partituras. Em cada um destes espaços escolhidos, identificamos a existência de partituras que organizam os movimentos das intérpretes, estabelecendo formas e organizações corporais distintas em cada momento da performance. Assim, vemos momentos onde se destacam movimentos dos braços, cintura escapular e cabeça, por exemplo, e momentos onde os trajetos realizados têm foco nas pernas e pés e seus desenhos imaginários no chão.

As qualidades de movimento são variadas e vemos combinações distintas entre os fatores de movimento (peso, tempo e espaço), criando diferentes dinâmicas. No entanto, nesta performance destacamos que os estados corporais da contemplação e delicadeza (que serão descritos no próximo componente) permitem que exista uma predominância do peso leve, do tempo sustentado e da fluência livre. Já o fator espaço passeia pelas qualidades direta e flexível. Com estas

características, também destacamos a importância do olhar nesta performance como um elemento do corpo que é central no movimento das intérpretes.

Nessa dança que se desloca pelo espaço, também identificamos muitos movimentos que podem ser reconhecidos pelo público. Aparecem movimentações de jogos e brincadeiras das culturas das infâncias, principalmente as partituras corporais que observamos frequentemente nas crianças quando estão em deslocamento. Por exemplo, andar pelas calçadas sem pisar nas linhas, andar seguindo as linhas ou o meio-fio, se deslocar pulando de um pé só, girar, entre outros.

Como elementos cênicos, identificamos bexigas e tecidos aparentemente de lycra, bem grandes, que são amarrados em postes ou colunas. Estes elementos cênicos criam paisagens visuais bastante importantes em *"Poemas Cinéticos"*. Porém, optamos por descrevê-los aqui pois, além de trazer um conteúdo imagético forte, propõem diferentes corporeidades. Ao segurar a bexiga, prevalecem movimentos que se assemelham ao voar, flutuar, suspender. Ao interagir com o tecido, são mais presentes movimentos de se enrolar, pendurar, puxar, esticar, balançar.

Contudo, fica claro que a movimentação de *"Poemas Cinéticos"* depende do espaço onde ela é realizada. A cada espaço, uma performance diferente. Como encontramos na descrição no site do Lagartixa da Janela, "A intenção é estimular a imaginação do público, com base na contemplação do espaço, na memória que ele encerra e nos sentidos que ele desperta".

Intérpretes

São cinco intérpretes em cena, todas mulheres, entre 25 e 40 anos. Todas são brancas, com cabelos castanhos (mais claros ou escuros, lisos ou enrolados, curtos ou longos) e estaturas variadas. Aparentemente todas são brasileiras com ascendência europeia, com exceção de uma delas com ascendência japonesa.

Sobre os aspectos cênicos, o figurino utilizado é composto por saias, blusas, vestidos e calças *leggings* (calças justas nas pernas). Cada peça de roupa tem uma cor lisa. Não se repetem as cores das peças de roupa na mesma intérprete. As cores são variadas- roxo, verde, vermelho, amarelo, preto, azul, entre outras. Todas usam tênis. Os cabelos podem estar presos ou soltos e a maquiagem é bem natural.

A partir de sua movimentação não é possível determinar quais são as técnicas corporais dominadas pelas dançarinas. Fica claro, porém, que existe um estudo aprofundado nos estados corporais.

Como já foi dito anteriormente, o estudo dos estados de contemplação e delicadeza são presentes desde o início do grupo Lagartixa na Janela. A presença e atitudes cênicas das intérpretes estão permeadas por estes estados corporais e vemos, claramente, que há um domínio por parte das intérpretes deste estado. Também identificamos que existe uma preocupação para que este estado corporal estimule a imaginação do público e, para isso, vemos que aparece um repertório de movimentos das intérpretes que parecem revisitados na atualidade mas que são resgatados através de uma memória corporal.

Em nenhum momento existe fala, no entanto, as crianças participam da performance sem serem convidadas com um chamado verbal ou mesmo gestual. O convite para a participação parece ocorrer naturalmente. No momento em que as crianças parecem identificar movimentos que são conhecidos para si nos corpos das intérpretes, elas se sentem convidadas a entram em contato e participam das trajetórias nos espaços e das partituras com seus corpos e movimento. Assim, a memória dessas brincadeiras que talvez as intérpretes tenham brincado quando crianças, ou mesmo brincado juntas nos treinamentos e ensaios para a performance, estão tão vivas em seus corpos e movimentos que a as crianças se tornam suas cúmplices. Não foram observados momentos em que as intérpretes impediam ou limitavam a interação das crianças. A cumplicidade das intérpretes entre si e com as crianças se dá principalmente pelo olhar e pela manutenção dos estados corporais.

É importante ressaltar que, sendo uma performance que contém deslocamentos no espaço, podem existir momentos onde algumas pessoas que acompanhavam a performance num local não sigam para o próximo. Logo, podem haver crianças ou mesmo público geral que só apreciem trechos da apresentação. Além disso, como a performance ocorre em espaços públicos, não necessariamente haverá um público grande ou mesmo um público que tenha ido naquele espaço assistir à performance. Muitos transeuntes podem ser surpreendidos com a performance se tornando público. Tanto adultos quanto crianças podem se tornar o público espontâneo e contemplar a performance e/ou compartilhar as partituras com as intérpretes, durante toda sua duração ou em momentos dela. Contudo, a manutenção dos estados de contemplação e delicadeza das intérpretes é essencial para que a performance siga, com ou sem público, com mais ou menos crianças.

Espaço Cênico

Tendo uma relação direta com a arquitetura de cada espaço onde a performance "*Poemas Cinéticos*" é apresentada, as condições do meio ambiente, as construções, as interferências arquitetônicas, tudo isso determinará como será a performance. Podemos identificar que antes do início já está desenhado um mapa que determina onde cada proposição irá ocorrer. Afirmamos isso pois, no caso da apresentação que acompanhamos, iniciamos a contemplação num espaço, depois nos deslocamos a outro, e, quando chegamos neste outro espaço, já estavam presentes novos elementos cênicos que as intérpretes usariam. Ou seja, isso já estava determinado.

As paisagens visuais são criadas a partir da relação da dança com o espaço onde ocorre a apresentação, o que inclui não só as construções do lugar como também as pessoas e animais que por ali passam. Os objetos cênicos utilizados pelas intérpretes, como as bexigas e tecidos, também são elementos de composição visual. Especialmente no caso dos tecidos, quando eles são amarrados

em elementos presentes da arquitetura do espaço, criam figuras que interagem com a paisagem já existente, modificando-a e criando uma nova paisagem que será cenário da dança.

As paisagens sonoras também são muitas, pois como não existe uma trilha sonora tocada numa caixa de som, não existe música. A paisagem sonora é criada de acordo com os sons que são escutados no ambiente onde a performance acontece. Assim, ouvimos, por exemplo, carros, pessoas conversando, cachorro latindo, barulhos de obras, toques de celulares, músicas tocadas por rádios, enfim, toda a sonoridade que um espaço urbano pode ter. E isto compõe a performance.

Repleto de memórias que são vividas nos corpos das intérpretes nos espaços onde a performance acontece, podemos identificar que a liberdade da dança estava lá guardada nos corpos das intérpretes, assim como deseja que aconteça com sua dança a menina *Maya*. em sua fala na epígrafe dessa descrição.

Na sequência, apresentamos imagens de "*Poemas Cinéticos*" coletadas no site da Lagartixa na Janela, além de poema de Manoel de Barros (2013) que dedicamos para essa obra.

FIGURA 15- "*Poemas Cinéticos*"

FIGURA 16- "Poemas Cinéticos"

FIGURA 17- "Poemas Cinéticos"

FIGURA 18- "Poemas Cinéticos"

FIGURA 19- "Poemas Cinéticos"

FIGURA 20- "Poemas Cinéticos"

Um poema para "*Poemas Cinéticos*":

O apanhador de desperdícios¹⁹

Uso a palavra para compor meus silêncios.
Não gosto das palavras
fatigadas de informar.
Dou mais respeito
às que vivem de barriga no chão
tipo água pedra sapo.
Entendo bem o sotaque das águas
Dou respeito às coisas desimportantes
e aos seres desimportantes.
Prezo insetos mais que aviões.
Prezo a velocidade
das tartarugas mais que a dos mísseis.
Tenho em mim um atraso de nascença.
Eu fui aparelhado
para gostar de passarinhos.
Tenho abundância de ser feliz por isso.
Meu quintal é maior do que o mundo.
Sou um apanhador de desperdícios:
Amo os restos
como as boas moscas.
Queria que a minha voz tivesse um formato
de canto.
Porque eu não sou da informática:
eu sou da invencionática.
Só uso a palavra para compor meus silêncios.

¹⁹ In: BARROS, Manoel. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013.

Pequena coleção de todas as coisas

“Eu acho dança importante porque você pode aprender a se locomover, aprender sobre as partes do corpo e você pode aprender isso (tipo) em Ciências, mas é bem mais legal aprender dançando, porque quando você aprende dançando, você aprende estas coisas se divertindo. E eu acho mais legal aprender se divertindo do que aprender ouvindo. E dançar é bem legal”

(Marina, 8 anos)²⁰

A Cia Dani Lima foi criada pela bailarina e coreógrafa que dá nome ao grupo, em 1997, no Rio de Janeiro (RJ). Desde então, a Cia Dani Lima tem em sua trajetória 11 espetáculos, além de projetos colaborativos e residências artísticas com artistas diferentes por todo Brasil e Europa. Como já citado anteriormente, a Cia Dani “(...) investe em experiências transdisciplinares e no desenvolvimento de uma 'poética cotidiana do corpo'” (CIA DANI LIMA, 2017a). Trata-se de uma companhia estável, que mantém rotina de ensaios e já ganhou diversos editais e prêmios de incentivo, públicos e privados.

Em 2009, foi criado o espetáculo *“Pequeno inventário de lugares-comuns”* num processo colaborativo entre os artistas que tinham como propósito “fazer um inventário do cotidiano, dos objetos, gestos e ações ordinárias que normalmente passam despercebidas na rotina do dia a dia. ” (CIA DANI LIMA, 2017a). Em cena, quatro intérpretes e muitos objetos cotidianos.

²⁰ Frase extraída de conversa informal em dezembro de 2014 com alunos de uma turma de 3º ano do ensino fundamental I numa escola particular na cidade de São Paulo onde ministrou aulas de dança curriculares.

A partir deste espetáculo, que não tinha uma classificação indicativa específica, surge em 2013 um desdobramento dessa pesquisa, que envolvia os gestos cotidianos agora voltados para o universo infantil.

Com o mote do inventário, da criação de categorias para objetos do cotidiano, a versão infantil do "*Pequeno inventário de lugares-comuns*" dá continuidade ao que já era um tema de pesquisa para o grupo, "investigar as formas de expressão de um corpo mergulhado em questões de identidade-alteridade, memória e percepção (...) "(CIA DANI LIMA, 2017a).

"*Pequena coleção de todas as coisas*" já foi apresentado em diversas cidades do país. Assistimos uma apresentação num teatro de uma unidade do Serviço Social do Comércio de São Paulo (SescSP) em 2014. Com base nas anotações feitas em caderno de campo assim como no vídeo do espetáculo, que se encontra na íntegra no site da Cia, apresentamos a descrição do mesmo a seguir.

Movimento

Em "*Pequena coleção de todas as coisas*" os movimentos que se destacam são gestos cotidianos. Num primeiro momento do espetáculo, os muitos objetos estão dispostos no palco e a movimentação dos intérpretes consiste em transitar entre esses objetos, muitas vezes os manipulando através do gesto que aquele objeto remete (por exemplo, um secador de cabelo, é usado como secador de cabelo) ou são criados outros gestos que não são os usuais (por exemplo, um guarda-chuva é usado como um escudo). A organização corporal dos intérpretes predominantemente é identificada com o corpo cotidiano e, por ocorrer muita manipulação, as mãos têm destaque na movimentação. Um corpo que manipula, que interage com os objetos. Como os objetos inicialmente estão organizados em fileiras, os deslocamentos pelo espaço são principalmente em linhas retas. Como as dinâmicas dos movimentos acontecem a partir dos objetos, as qualidades dos

fatores de movimento, assim como as ações de esforço, são vistas de acordo com o que determinado objeto propiciar na relação do corpo do intérprete com o objeto.

O espaço se modifica o tempo todo no espetáculo. Se inicia com os objetos em fileiras, ocupando o palco, o que restringe o espaço de movimentação dos intérpretes. Depois os objetos vão sendo organizados, agrupados por categorias, e outras composições espaciais são apresentadas. Cria-se assim um espaço ao centro, onde outras movimentações são possíveis. Todos os níveis são explorados, e são muitas as tensões espaciais que se criam na relação dos corpos com os objetos e dos corpos entre si.

Em algumas cenas, não existe a manipulação dos objetos e identificamos gestos cotidianos através de verbos de ações, que são ditos pelos intérpretes verbalmente e mimetizados no corpo deles. O movimento passa a representar as palavras e frases ditas. Às vezes é uma mímica fiel da ação cotidiana. Às vezes é uma mímica exagerada. Às vezes o movimento acompanha a fala, às vezes o mesmo movimento se repete sem a fala e, então, temos a sensação de que, nestes momentos, os gestos cotidianos realizados sem o acompanhamento da fala se transformam em gestos dançados.

Existem momentos de solos, duos, trios e quartetos. Nas relações entre dois ou mais intérpretes, muitas vezes identificamos brincadeiras das culturas das infâncias como pega-pegas, brincadeiras de mão, lutas, carregamentos, gestos que remetem às demonstrações de afeto ou desafeto infantis.

O estado corporal, de uma certa forma, permanece em quase todo o espetáculo permeado pela euforia, pressa, excitação, ansiedade em querer organizar, dizer, contar o que sabe, falar o que acha... que é muito próprio da criança. É comum percebermos que falando e se movendo durante bastante tempo, em alguns momentos, eles ficam com a respiração ofegante. Ali, identificamos aquela respiração profunda, que gera uma pausa numa incansável fala de uma criança, quando está muito excitada compartilhando algo.

A última cena se difere desse contexto, pois são projetadas, ao fundo do palco, as imagens de uma história que intérpretes vão narrando com o uso dos objetos que são filmados com a sonorização da história criada ao vivo por eles. Apesar de vermos os intérpretes no canto do palco, na penumbra, o que se destaca é a imagem projetada onde além dos objetos vemos as mãos dos intérpretes se movendo.

A percepção é de que o espetáculo é todo ou quase todo coreografado. As movimentações acontecem num espaço e num tempo preciso e são movimentos previamente ensaiados e combinados. Em algumas cenas, no entanto, imagino que existam algumas brechas para improvisos, mas na maior parte do tempo tenho a sensação que todos os gestos, todas as falas, seguem uma ordem previamente determinada.

Intérpretes

São quatro intérpretes em cena. Duas mulheres e dois homens. A idade parece variar entre 25 e 45 anos. Todos são brancos, aparentemente brasileiros com ascendência europeia, com exceção de um dos homens que tem ascendência nipônica.

Os figurinos não seguem um padrão de estampa ou possuem um tipo específico de tecido. Todas as peças têm estampas e as cores são variadas. Os dois homens vestem camisetas, um shorts, outro calça. Uma das mulheres veste um macacão e, a outra, um shorts-saia e uma blusa; uma está de cabelo solto, a outra, preso. Os homens têm cabelos curtos. Todos estão descalços. A maquiagem é natural.

Neste espetáculo não temos clareza da técnica de formação dos dançarinos, porém temos a certeza que existe um treinamento corporal que envolve não só técnicas de dança mas também a interpretação teatral, incluindo um trabalho vocal dos intérpretes, já que eles falam durante todo o espetáculo. Acredito também que

o treinamento corporal envolva técnicas que trabalhem a respiração, pois é uma peça que exige bastante vigor. Como já dito anteriormente, percebemos os dançarinos ofegantes várias vezes e, já no primeiro terço da apresentação, estavam suados. É um espetáculo exigente em termos de trabalho aeróbico. Acreditamos que essa exigência se deva pela constante fala e movimentação muitas vezes acelerada.

As presenças e atitudes cênicas dos intérpretes também merecem destaque. Por estarem quase o tempo todo falando, é necessário que esta fala esteja bastante integrada à sua movimentação. E que sua prontidão corporal seja grande, pois são muitos detalhes de trocas de objetos, composições espaciais que se modificam, movimentos coreografados que acontecem o tempo todo. Muitas vezes as falas são direcionadas à plateia. Ora são palavras que remetem aos objetos, ora são listas que vão sendo organizadas, ora são verbos de ação que são falados, ora são conversas individuais (falando consigo mesmo), ora são diálogos entre mais de um dos intérpretes. Ora são palavras ou perguntas "lançadas ao vento" e que o público infantil responde da plateia. Em uma das cenas, um dos intérpretes canta durante vários minutos uma música ao vivo, num microfone sob uma trilha gravada.

Quanto à interação, as crianças estão o tempo todo participando, respondendo às falas colocadas pelos intérpretes. Por exemplo, num dado momento, uma das intérpretes está listando os nomes das coisas que estão em seu corpo e, sem que haja um convite direto, as crianças em voz alta vão completando a lista que ela faz. Como não existe trilha sonora em boa parte do espetáculo, ouvir o que está sendo dito pelo público é bem comum. O convite para esta interação não acontece diretamente, mas muitas vezes vemos os intérpretes direcionando seu olhar para a plateia, apresentando para o público suas listas e suas histórias. Assim como a narrativa é dirigida ao público, este se sente convidado a participar desses inventários.

Por fim, sobre a preparação dos intérpretes, fica claro que há um grande treino na manipulação dos objetos. Mesmo que sejam gestos cotidianos repetidos no palco, ao vermos as movimentações tão precisas que ocorrem nos objetos, tem-se a certeza que existe um treino intenso nas manipulações. Existe uma consciência bem precisa do gesto e de sua mecânica. Na última cena do espetáculo, com a narração de histórias utilizando os objetos como fantoches ou bonecos para representar as personagens, isso é ainda mais claro.

Espaço Cênico

A peça é encenada num palco do tipo italiano. Na parte de trás do palco temos um fundo de madeira, onde é realizada a projeção ao final do espetáculo.

Como já dito anteriormente, o espaço cênico é móvel. O tempo todo está sendo reorganizado de acordo com a disposição dos objetos. Como esses objetos são diversos, de muitas cores, formas, tamanhos, utilidades e em grande quantidade, temos diversos ambientes que são criados. Eles podem estar organizados por cor, em fileiras, criando um círculo...

A paisagem visual criada, então, é diversa, colorida e, em muitas cenas, os objetos são dispostos como cenário, ou são utilizados nas suas funções originais, ou em outras funções. A iluminação compõe também essa paisagem. Às vezes sendo uma luz geral que ilumina todo o palco, às vezes com focos mais centrais, ou mesmo, num determinado momento, são colocadas muitas luzes coloridas piscando como se fossem luzes de discotecas.

A paisagem sonora, como já mencionado, é boa parte do tempo preenchida pelas falas dos intérpretes. Existem alguns momentos nos quais são tocadas músicas com letras em outras línguas; em outros momentos são criadas sonorizações que compõe essa paisagem; existem momentos onde os próprios intérpretes criam musicalidades com os objetos e/ou seu próprio corpo. Na última

cena, existe uma melodia tocada ao fundo e um dos intérpretes canta ao vivo num microfone *"Love me tender"*, do cantor americano Elvis Presley..

Em *"Pequena coleção de todas as coisas"*, através dos inventários feitos com os objetos, podemos aprender muitas coisas. Que uma grade de um ventilador pode ser um escudo; um aspirador de pó pode se tornar um elefante; que uma boia, um par de botas e um celular para ligar para a mãe podem compor um *"kit para enchentes"*, que cavalete, chicletes e copos fazem parte da mesma lista (coisas que começam com a letra "C")... Como diz Marina na epígrafe da descrição, podemos aprender sobre as coisas de muitos jeitos, mas aprender dançando pode ser bem mais legal.

Na sequência, são apresentadas imagens de *"Pequena coleção de todas as coisas"* coletadas no site da Cia Dani Lima, além de poema de Manoel de Barros (2013) que dedicamos para essa obra.

FIGURA 21- "Pequena Coleção de Todas as Coisas"

FIGURA 22- "Pequena Coleção de Todas as Coisas"

FIGURA 23- "Pequena Coleção de Todas as Coisas"

FIGURA 24- "Pequena Coleção de Todas as Coisas"

FIGURA 25- "Pequena Coleção de Todas as Coisas"

FIGURA 26- "Pequena Coleção de Todas as Coisas"

Um poema para "Pequena Coleção de Todas as Coisas":

Uma didática da invenção²¹

1.

Para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber:

- a) Que o esplendor da manhã não se abre com faca
- b) O modo como as violetas preparam o dia para morrer
- c) Por que é que as borboletas de tarjas vermelhas têm devoção por túmulos
- d) Se o homem que toca de tarde sua existência num fagote, tem salvação
- e) Que um rio que flui entre 2 jacintos carrega mais ternura que um rio que flui entre 2 lagartos
- f) Como pegar na voz de um peixe
- g) Qual o lado da noite que umedece primeiro.

etc.

etc.

etc.

Desaprender 8 horas por dia ensina os princípios.

2.

Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha.

Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma.

3.

Repetir repetir – até ficar diferente. Repetir é um dom do estilo.

4.

No Tratado das Grandezas do Ínfimo estava escrito:

Poesia é quando a tarde está competente para dalias.

É quando

Ao lado de um pardal o dia dorme antes.

Quando o homem faz sua primeira lagartixa.

É quando um trevo assume a noite
E um sapo engole as auroras.

5.

Formigas carregadeiras entram em casa de bunda.

6.

As coisas que não têm nome são mais pronunciadas por crianças.

7.

No descomeço era o verbo.

Só depois é que veio o delírio do verbo.

O delírio do verbo estava no começo, lá onde a criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos.*

A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor, mas para som.

Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira.

E pois.

Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos –
O verbo tem que pegar delírio.

8.

Um girassol se apropriou de Deus: foi em Van Gogh.

9.

Para entrar em estado de árvore é preciso partir de um torpor animal de lagarto às três horas da tarde, no mês de agosto.

Em dois anos a inércia e o mato vão crescer em nossa boca.

Sofreremos alguma decomposição lírica até o mato sair na voz.

Hoje eu desenho o cheiro das árvores.

²¹ In: BARROS, Manoel. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013.

10.

Não tem altura o silêncio das pedras.

11.

Adoecer de nós a Natureza:

– Botar aflição nas pedras

(Como fez Rodin).

12.

Pegar no espaço contigüidades verbais é o mesmo que pegar mosca no hospício para dar banho nelas.

Essa é uma prática sem dor.

É como estar amanhecido a pássaros.

Qualquer defeito vegetal de um pássaro pode modificar os seus gorjeios.

13.

As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis:

Elas desejam ser olhadas de azul – Que nem uma criança que você olha de ave.

14.

Poesia é voar fora da asa.

15.

Aos blocos semânticos dar equilíbrio. Onde o abstrato entre, amarre com arame. Ao lado de um primal deixe um termo erudito. Aplique na aridez intumescências. Encoste um cago ao sublime. E no solene um pênis sujo.

16.

Entra um chamejamento de luxúria em mim:

Ela há de se deitar sobre meu corpo em toda a espessura de sua boca!

Agora estou varado de entremências.

(Sou pervertido pelas castidades?

Santificado pelas imundícias?)

Há certas frases que se iluminam pelo opaco.

17.

Em casa de caramujo até o sol encarde.

18.

As coisas da terra lhe davam gala.

Se batesse um azul no horizonte seu olho entoasse.

Todos lhe ensinavam para inútil

Aves faziam bosta nos seus cabelos.

19.

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás de casa.

Passou um homem depois e disse:

Essa volta que o rio faz por trás de sua casa se chama enseada.

Não era mais a imagem de uma cobra de vidro

que fazia uma volta atrás de casa.

Era uma enseada.

Acho que o nome empobreceu a imagem.

20.

Lembro um menino repetindo as tardes naquele quintal.

21.

Ocupo muito de mim com o meu desconhecer.

Sou um sujeito letrado em dicionários.

Não tenho que 100 palavras.

Pelo menos uma vez por dia me vou no Morais

ou no Viterbo –

A fim de consertar a minha ignorância,

mas só acrescenta.

Despesas para minha erudição tiro nos almanaques:

– Ser ou não ser, eis a questão.

Ou na porta dos cemitérios:

– Lembra que és pó e que ao pó tu

voltarás.

Ou no verso das folhinhas:

– Conhece-te a ti mesmo.

Ou na boca do povinho:

– Coisa que não acaba no mundo é
gente besta
e pau seco.

Etc.

Etc.

Etc.

Maior que o infinito é a encomenda.

. . .

INÍCIO

PARTE I. A VISÃO OBLÍQUA DA CRIANÇA

I.1. A PRODUÇÃO CULTURAL E A INFÂNCIA

I.2. O ADULTO E AS CONCEPÇÕES DE INFÂNCIA

I.3. CRIANÇA E ARTE SE APROXIMAM

PARTE II. EXERCÍCIOS DE SER DANÇA PARA

CRIANÇAS

II.1. ALGUMAS PERGUNTAS

II.2. ALGUNS PROPÓSITOS

II.3. ALGUNS DESPROPÓSITOS

PARTE III. RENOVAR A DANÇA USANDO

BORBOLETAS

III.1. DANÇA CONTEMPORÂNEA, TEATRO PÓS-
DRAMÁTICO E CONCEITO DE PERFORMATIVIDADE

PARTE IV. DANÇA EM LÍNGUA DE BRINCAR

QUANDO A DANÇA ENCONTRA A CRIANÇA

FIM

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Retrato do artista enquanto coisa²²

1.

A maior riqueza
do homem
é sua incompletude.
Nesse ponto
sou abastado.
Palavras que me aceitam
como sou
— eu não aceito.
Não aguento ser apenas
um sujeito que abre
portas, que puxa
válvulas, que olha o
relógio, que compra pão
às 6 da tarde, que vai
lá fora, que aponta lápis,
que vê a uva etc. etc.
Perdoai. Mas eu
preciso ser Outros.
Eu penso
renovar o homem
usando borboletas.

²² In: BARROS, Manoel. Biblioteca Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2013.

Dança contemporânea, teatro pós-dramático e conceito de performatividade

O século XX foi um período de mudanças radicais na estética da dança. Entre os elementos que destacamos na ruptura da dança moderna com a dança contemporânea estão: novos padrões de corpo, multiplicidade de treinamentos, métodos de criação e interação entre linguagens.

Os pioneiros da modernidade rompem com uma única forma de treinar o corpo, já os contemporâneos colocam em questão a busca por novos repertórios gestuais, capazes de expressar o homem contemporâneo. Assim, na cena contemporânea instaura-se a noção de *corpo múltiplo*, capaz de integrar diferentes formas de treinamento técnico e criativo, consequência e via de acesso a uma estética plural. A propriocepção, por exemplo, passa a ser chave de compreensão do trabalho dos *performers* pós-modernos.

Além disso, passam a ser permitidas muitas relações e conexões diferentes entre movimento, dançarino, elementos visuais e elementos aurais (som, voz, música, silêncio). A obra coreográfica pode, ainda, estar estruturada a partir da combinação de diferentes repertórios, técnicas e estilos de dança, ou seja, diferentes padrões e noções de corpo.

Nos anos 90 do século XX, a liberdade frente à multiplicidade estética instaura novas perspectivas de desenvolvimento para o mercado de produção cultural e artística. Ocorre um período de favorecimento para a contaminação entre diferentes linguagens artísticas e o surgimento de linguagens híbridas, como o vídeodança.

Outro fato importante é a abertura para que diferentes sujeitos tornem-se dançarinos profissionais. Nos palcos contemporâneos de todo o mundo, encontram-se dançarinos de hip hop, bailarinos clássicos, dançarinos

de danças étnicas, *cidadãos-dançantes*, com diferentes biotipos e qualidades de movimento. Com uma diversidade de corpos e danças no palco, o público também pode se diversificar e se interessar mais pela heterogeneidade da dança, contribuindo assim para a formação de público.

A partir das últimas décadas do século XX, o corpo passa a ser o suporte para a investigação. Antônio Pinto Ribeiro (1994), então, chama a atenção para este momento aonde nascem as Artes do Corpo.

O corpo passa a ser a fonte de pesquisa dos criadores, o corpo-próprio de cada intérprete torna-se parte indissociável do processo criativo, porém dentro de duas definições dadas pelo autor: *corpo hi-fi* e *corpo-livro*. (RIBEIRO, 1994). O primeiro estaria comprometido com a tecnologia, com o tempo, espaço; com desafios que aproximariam as Artes do Corpo a “uma certa ideia de sublime que lhes permitiu conquistarem um lugar nobre junto das tradicionais e reconhecidas artes” (RIBEIRO, 1994, p. 10). O segundo corpo, o corpo-livro, estaria ligado a história do “corpo próprio de cada intérprete” (RIBEIRO, 1994, p. 12), com suas marcas, memórias, comprometido com gestos. Este corpo-livro foi se expandindo e ultrapassando fronteiras com outras linguagens. Assim, neste processo interlinguagens, foi ficando cada vez mais difícil definir os limites e o que era próprio de cada linguagem.

Esta própria liberdade frente a qualquer modelo na composição coreográfica, que abrange todos os elementos apontados, se torna um novo paradigma para a dança contemporânea. Como afirma Antônio Pinto Ribeiro, a temporalidade é a categoria definidora do contemporâneo.

O surgimento da categoria de contemporaneidade vem responder ao facto de que as nossas formas de experiências estão em permanente processo de actualização, instabilizando radicalmente o existente, perturbando com a potencialidade de poder devir-outro. De certo modo, o contemporâneo está sempre em crise reflectindo o atraso do discurso, mesmo o crítico, relativamente às transformações

tecnológicas e culturais em crescente aceleração. Daí que o contemporâneo seja sempre temporário. (RIBEIRO, 1994, p.14).

Para a historiadora e pesquisadora da dança francesa Laurence Louppe, a dança contemporânea teria os mesmos valores que a dança moderna. Em seu livro *"Poética da Dança Contemporânea"* (2012), Louppe diz:

Na minha opinião, só existe uma dança contemporânea desde que a ideia de uma linguagem gestual não transmitida surgiu no início do século XX; ou melhor, através de todas as escolas [da dança moderna], eu reencontro talvez não os mesmos princípios estéticos, (algo que, neste trabalho, perdeu gradualmente a sua importância), mas os mesmos valores. Esses valores (a que Françoise Dupuy chama "fundamentos da dança contemporânea") sofrem abordagens por vezes opostas, mas sempre reconhecíveis: a individualização de um corpo e de um gesto sem um modelo que exprime uma identidade ou um projeto insubstituível, a *produção* (e não a reprodução) de um gesto (a partir da esfera sensível individual – ou de uma adesão profunda e cara aos princípios de um outro), o trabalho sobre a matéria do corpo e do indivíduo (de maneira subjetiva ou, pelo contrário, pela ação na alteridade), a não antecipação sobre a forma (ainda que os planos coreográficos possam ser traçados de antemão, como em Bagouet ou Lucinda Childs) e a importância da gravidade como impulso do movimento (quer se trate de jogar com ela ou de se abandonar a ela) (Louppe, 2012, p. 45).

Assim, com os mesmos fundamentos da dança moderna no final do século XIX e começo do século XX, já identificamos o que seria a dança contemporânea. Os princípios estéticos seriam muitos, porém existe algo comum que também pode ser descrito como o entendimento do corpo como poética, segundo Louppe. Esta poética seria aquilo que toca o público ao entrar em contato com a dança, aquilo que comunica e sensibiliza o

artista e faz sentido para quem aprecia a obra. Criar uma linguagem própria, uma poética, passa a ser o foco da dança contemporânea.

Contudo, as individualidades de cada artista da dança, seus gestos, seus movimentos, a criação da sua linguagem própria, passam a definir o que seria a dança contemporânea. Logo, ela estaria mais centrada naquele que dança, valorizando as identidades, os processos de criação. A dança contemporânea estaria mais atenta naquilo que cada corpo produz, valorizando os gestuais e expressões de cada corpo. Tendo também uma dimensão de valores morais.

A individuação de um corpo e de um gesto sem modelo que exprime uma identidade ou um projeto insubstituível, a produção (e não a reprodução) de um gesto (a partir da esfera sensível individual – ou de uma adesão profunda e cara aos princípios de um outro), o trabalho sobre a materialidade do corpo e do indivíduo (de maneira subjetiva ou, pelo contrário, em ação de alteridade), a não antecipação sobre a forma (ainda que os planos coreográficos possam ser traçados de antemão) e a importância da gravidade como impulso do movimento (quer se trate de jogar com ela ou de se abandonar a ela). Em causa estão também valores morais como a autenticidade pessoal, o respeito pelo corpo do outro, o princípio da não-arrogância, a exigência de uma solução justa, e não somente espetacular, a transparência e o respeito por diligências e processos empreendidos (LOUPPE, 2012, p. 45)

Seja a partir da descrição de Antônio Pinto Ribeiro (1994) ou de Laurence Louppe (2012), podemos dizer que na dança contemporânea existe espaço para muitas estéticas, mas a importância dos corpos e gestuais de cada artista, trazendo suas individualidades e seus projetos de criação na busca por linguagens próprias, é algo que identificamos nos dois pesquisadores.

Chegamos, então, num momento essencial para esta reflexão, que é localizar a dança dentro da cena artística contemporânea em que as

fronteiras entre as linguagens artísticas estão cada mais móveis, sendo difícil a distinção entre teatro e dança, teatro e performance, etc. Podemos recorrer ao conceito do chamado *teatro pós-dramático* apresentado por Hans-Thies Lehman (2007). Este seria identificado como o teatro que se opõe ao teatro subordinado ao texto, que seria o teatro dramático, modificando, então, a relação entre encenação e tempo e espaço. Um teatro caracterizado como um evento cênico, onde não há a reprodução do real e existe uma presentificação essencial. O corpo adquire um deslocamento. “O processo dramático se dá *entre* os corpos; o processo pós-dramático, *no* corpo” (LEHMAN, 2007, p. 336, *grifo do autor*).

Partindo desta reflexão, Lehman aproxima a dança do teatro pós-dramático.

Não por acaso, é na dança que as novas imagens corporais podem ser consideradas de modo mais claro. A dança é radicalmente caracterizada por aquilo que se aplica ao teatro pós-dramático em geral: ela não formula sentido, mas articula **energia**; não representa uma ilustração, mas uma ação. Tudo nela é gesto. Já se descreveu a transição da dança clássica para a moderna e em seguida para a pós-moderna como um deslocamento que –para usar as categorias da lingüística- partiu do campo semântico para o sintático e então o pragmático, isto é, o compartilhamento emocional de impulsos com os espectadores nas situações de comunicação do teatro. Esse deslocamento vale de modo geral para a manifestação do corpo no teatro pós-dramático. A realidade própria das tensões corporais, livre de sentido, toma o lugar da tensão dramática. (LEHMAN, 2007, p. 336, *grifo do autor*).

O corpo da dança contemporânea aparece então sem a necessidade de ter sentido, de construir narrativas, de ter gestos codificados, e, muitas vezes, se expressa em acontecimentos cênicos que apresentam uma hibridização das artes do corpo.

Josette Feral, em seu artigo “*Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*” (2008), propõe outra forma de nomear o teatro

contemporâneo que não a proposta por Lehman de *teatro pós-dramático*. O termo performativo estaria mais apropriado, segundo a autora, pois nessas manifestações artísticas a performatividade está em seu centro.

Feral recorre a autores que definem a linguagem da performance para apresentar como este teatro está centrado na noção de performatividade. Assim, o *teatro performativo* estaria no campo da exibição, por exemplo, exibindo em cena rastros do processo criativo. Ao contrário da representação que se repete, a performance é um evento, um acontecimento cênico. Assim, ela é uma ação real não representada.

Nessa configuração, a questão da presença do performer é central e o risco passa a ser inevitável. Logo, o teatro performativo sempre vai encontrar o real, uma vez que vai em direção à vida, ao real- seja devido ao seu espaço do acontecimento, como no caso da rua, seja no corpo do próprio performer em cena.

No teatro performativo, o ator é chamado a “fazer” (doing), a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (showing the doing), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura (se met en place). (FERAL, 2008, p.209).

Seja com o olhar do teatro pós-dramático ou do teatro performativo, no caso da dança contemporânea para crianças, a hibridização das artes do corpo é ainda mais evidente. Uma vez que estão presentes a dança, as brincadeiras, as histórias, música ao vivo, textos verbais... e os rastros dos processos criativos.

Três exercícios de dança contemporânea para crianças

Dentro da análise das produções culturais para crianças, podemos identificar nas artes da cena produções permeadas por um excesso de intenções didáticas, onde tudo é explicativo (texto, elementos cênicos, encenação...). Afinal, parte-se de um lugar que subestima a capacidade da criança de fazer suas próprias leituras e interpretações, devendo ser explícito ao máximo para que elas não deixem de “entender a obra”. É preciso que entendam a obra da forma como os adultos julgam ser a correta. Assim, o artista cria para a criança partindo desse lugar de suposto saber e ignora a atividade da criança enquanto espectadora, podendo realizar de forma autônoma sua própria leitura da obra.

Devemos levar em consideração que esse cenário vem se transformando. Observamos um aumento de produções culturais para crianças que não compactuam com este estereótipo de infância e que partem do princípio de que a criança, tal qual qualquer outro espectador, não está numa relação de distanciamento com a obra. Este artista, então, cria para a criança reconhecendo sua capacidade de interpretação pessoal diante do acontecimento cênico.

Dentro das produções citadas no parágrafo anterior, destacamos uma linguagem, como afirmado anteriormente, que vem ganhando cada vez mais espaço nas programações dos centros culturais e nos próprios editais de incentivo, sendo esta a dança contemporânea voltada ao público infantil e que, a princípio, parte (ou tenta partir) da concepção de propiciar uma experiência sensível ao espectador. Tentaremos destrinchar as relações entre estas produções e seu público-alvo, nos aproximando das discussões acerca da criança enquanto espectadora de uma linguagem que se enquadra no contexto artístico da dança contemporânea, onde o conceito de

performatividade parece se encaixar perfeitamente nas três obras escolhidas como estudos de caso da presente pesquisa.

Improvisação Cênica

A proposta da improvisação como procedimento cênico em dança trás vários desafios. Lidar com a imprevisibilidade exige muita escuta e percepção dos intérpretes, para poderem estabelecer um jogo entre eles. Também é preciso que faça sentido para o espectador e não fique claro apenas para quem está em cena. Deve-se, ainda, considerar que há um público assistindo.

Para identificar o que seria esse conceito de improvisação em dança na cena, citamos a autora Silvana Garcia (CIA NOVA DANÇA 4, 2011), que descreve os processos de criação da Cia Nova Dança 4, companhia de dança-teatro paulistana, que tem na improvisação sua pesquisa cênica dirigida por Cristiane Paoli Quito:

Também na associação com o movimento expressivo e a dança, o terreno da improvisação tem encontrado artistas e companhias dispostos a experimentar a autonomia do intérprete como mentor e motor da própria coreografia, (...) a improvisação não apenas serve como instrumento, como etapa preliminar do processo de composição coreográfica, mas se estabelece ela mesma como uma modalidade de dança- improvisação em dança-, portanto, com existência autônoma. (CIA NOVA DANÇA 4, 2011, p.11).

Em determinadas circunstâncias, a improvisação pode ser confundida como um procedimento onde qualquer ação pode acontecer, tudo seria permitido. No entanto, não é desta visão que parte a obra *"Dança em Jogo"*, da Balangandança Cia, descrita na parte II desta pesquisa.

Convidada pela Balangandança para participar de um evento associado a sua pesquisa do *"Dança em Jogo"* - *"Fórinho: O Brincar, a Improvisação e a Dança"*- Cristiane Paoli Quito, diretora teatral e uma das

fundadoras da Cia Nova Dança 4²³, apresenta uma definição do que poderia ser a improvisação:

Acredito que como num jogo, a improvisação no teatro, na dança deve ter acordos, regras, caminhos, mesmo que seja o vazio. O vazio das ideias pré-concebidas, rígidas, pré-fixadas. O preenchimento da escuta, da disponibilidade, da presença, do espaço, das imagens, das sensações, das imagens de sensações, das ideias inspiradas, que nascem em resposta às relações entre tudo o que houver ao entorno, princípios básicos no improvisar (arte do responder aos estímulos do momento presente; criação). (QUITO, 2012).

Esta contextualização é percebida na pesquisa da Balangandança Cia. Neste trabalho, o objetivo é propiciar uma 'dança em jogo' onde as crianças que estão no público participem da construção, não só nos momentos onde são convidados a interagirem diretamente com os intérpretes, mas também durante toda a apreciação da apresentação.

Assim, a cada apresentação do *"Dança em Jogo"* há uma surpresa. Depende, a cada dia, muito da relação dos intérpretes com o público (e vice-versa), dos intérpretes entre si, com o espaço, e dos próprios intérpretes consigo mesmo. Tantas variáveis tornam o trabalho de ensaio e treinamento corporal essenciais, por isso a opção por um treinamento voltado para o 'sensível', através de abordagens de educação-somática, é certa.

Enquanto o público entra no teatro onde será apresentado o *"Dança em Jogo"*, os intérpretes já estão em cena na plateia, 'brincando' pelo espaço. Assim, as crianças já desde o início têm uma aproximação com os intérpretes. Ao longo desta brincadeira dançada, não só o movimento é instrumento do corpo, mas também a voz pode ser utilizada. Falas, perguntas e comentários dos intérpretes podem auxiliar a fruição da improvisação, sem apresentarem leituras fechadas do que está ocorrendo.

²³ Companhia de dança-teatro paulistana surgida em 1996 que tem na improvisação sua pesquisa cênica .

Além de terem que se despir de seus próprios julgamentos em cena, para estarem abertos para as imprevisibilidades a que este jogo pode levar, os intérpretes são surpreendidos também pela iluminação feita ali na hora e pela trilha sonora, esta operada no palco pela própria diretora, Geórgia Lengos.

A Balangandança Cia. segue na contramão da tendência das produções culturais que partem do pressuposto de que criança não produz cultura, de que é tabula rasa e deve ter acesso a produções super explicativas para que compreendam bem. Existe uma preocupação em apresentar uma peça onde a criança possa fazer sua própria e autêntica leitura, deixando o imaginário infantil se concretizar.

Em toda *“Dança em Jogo”* existe pelo menos um momento de interação direta com as crianças, onde é feita alguma proposta pelos intérpretes para as crianças que quiserem brincar de dançar com eles.

Observando os intérpretes realizando sua dança, as crianças veem expostos corpos numa relação saudável e criativa com seus movimentos, tendo uma referência em dança que é feita ali, naquele instante, com sua participação.

Dança no espaço urbano

Nas últimas duas décadas, podemos identificar uma mudança na perspectiva de alguns artistas da dança contemporânea, que têm buscado outras formas de se relacionar com os espaços de criação e apresentação da dança. Ana Terra (2014), na publicação do grupo Lagartixa na Janela *“Mapas para dançar em muitos lugares”*, denomina essa mudança de

(...) reconfiguração de um ideário poético-estético relacional responsável por uma intensa migração das pesquisas e das apresentações de obras de dança das salas

de ensaio e dos teatros para outros espaços públicos e privados, **coabitando** com públicos em diversos contextos sociais das cidades (TERRA, 2014, p.9, **grifo da autora**).

A mudança consiste num interesse dos artistas em procurar outras relações com o público, com os espaços e com a própria obra. Como conceitos para definir esse campo de atuação da dança, Terra (2014) cita os conceitos de *dança contextual* de Royo (2008) e de *dança urbana* de Ropa e De Andrade (2012).

Desde sua criação, o grupo Lagartixa na Janela tem como eixo a pesquisa e criação de danças e performances para o público infantil em espaços públicos. Assim como "*Dança em Jogo*" tem na improvisação sua estratégia cênica, no caso do Lagartixa na Janela também podemos dizer que a improvisação cênica é uma estratégia. Afinal, por muitas variáveis não serem controladas no espaço urbano, as intérpretes também estão numa presença que exige respostas aos estímulos do presente para sua criação. No entanto, podemos dizer que os principais estímulos que são dados às intérpretes a cada apresentação são provocados pelo espaço.

Tendo como pesquisa o aprofundamento das relações e interfaces entre a dança e o espaço urbano, é nesse contexto que cada apresentação de "*Poemas Cinéticos*" é única. Na descrição de Terra (2014), "Cada uma de suas performances é um acontecimento singular, porque emerge de proposições poéticas, estéticas e artísticas que ganham vida nas relações entre as performers/dançarinas, as crianças (e também os adultos) e o espaço-tempo em que elas se corporificam" (TERRA, 2014, p. 10).

A performance "*Poemas Cinéticos*" tem a intenção de "(...) estimular a imaginação do público, com base na contemplação do espaço, na memória que ele encerra e nos sentidos que ele desperta." (LAGARTIXA NA JANELA, 2017b). Existe uma preocupação com a poética de sua dança, buscando o

desenvolvimento de uma linguagem própria, que é característica da dança contemporânea.

Destacamos aqui também a importância dos corpos de cada uma das intérpretes como territórios de memórias. Retomamos o conceito de Ribeiro (1994) do *corpo-livro*. Esses corpos com suas marcas, memórias, comprometidos com gestos que presentificam uma história corporal, devem ser contagiados por um estado corporal de presença, que permite uma aproximação ao universo da infância. Contudo, este seria um desafio para as performers de "*Poemas Cinéticos*"

Estar presente, sentindo-se conectado- corpo-mente, corpo-movimento, corpo-outro, corpo-ambiente- e investigando a plasticidade corporal e do movimento no espaço-tempo, é, simultaneamente, um desafio propósito estético de muitos artistas do corpo e da cena, conquistados por meio de um trabalho profundo que se apoia em técnicas e métodos de estudo, praticados sistematicamente (TERRA, 2014, p. 8).

Os estados corporais de contemplação e delicadeza, no contexto do espaço urbano, propiciam essa presença nas performers. Assim seja o público infantil, adulto, passante ou aquele que foi propositalmente apreciar a performance, todos são contagiados a também contemplar aquele espaço, imaginar e perceber o que seu próprio corpo e movimento pode também querer fazer (ou não-fazer) naquele espaço.

Especialmente sobre como se relacionar com o universo das crianças, o grupo Lagartixa na Janela já compartilha da noção da infância de Machado (2010) da criança performer. Nas palavras de Uxa Xavier, elas partem de um vetor que vê as crianças como "uma criança gravitacional, em contato com uma dramaturgia que também gravita no espaço físico e imaginário de cada um que a contempla e dela participa, dançando, com seu corpo em movimento, *Poemas Cinéticos*." (XAVIER, 2014, p.5, *grifo da autora*)

Poéticas do gesto cotidiano

Se a dança é gesto, é porque, ao contrário, esta é somente o suportar e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais. *O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal.* Este faz aparecer o ser-num-meio do homem e, deste modo, abre para ele a dimensão ética. Assim como, num filme pornográfico, uma pessoa é apreendida no ato de cumprir um gesto que é simplesmente um meio dirigido ao fim de procurar dar prazer aos outros (ou a si mesma), pelo único fato de ser fotografada e exibida na sua própria medialidade, é suspensa desta e pode tornar-se, para os espectadores, meio de um novo prazer (que seria de outro modo incompreensível): ou como, na mímica, os gestos dirigidos aos fins mais familiares são exibidos como tais e, por isso, mantidos suspensos “entre le désir et l’accomplissement, la perpétration et son souvenir”, naquilo que Mallarmé chama um *milieu pur*; assim, no gesto, é a esfera não de um fim em si, mas de uma medialidade pura e sem fim que se comunica aos homens. (AGAMBEN,2008b, p.13, grifo do autor)

Sendo “(...) o gesto, neste sentido, a comunicação de uma comunicabilidade” (AGAMBEN,2008b, p.13) e a dança considerada gesto, muitos pesquisadores e artistas da dança contemporânea têm nos estudos dos gestos tanto um tema de pesquisa poético quanto corporal, de movimento.

No caso da dança como um lugar privilegiado de análise de gestos humanos, muitas vezes a dinâmica externa do gesto nos chama mais atenção, no entanto, entender as dinâmicas internas, que dá sentido ao gesto, pode ser um campo bastante interessante para os pesquisadores da dança. É nesse contexto de pesquisa que Humbert Godard (2000) discute “os processos operadores do movimento e de sua interpretação visual” em seu texto “*Gesto e Percepção*”.

Com a evolução da espécie humana, de quadrúpede para bípede, o homem passou a ter outras referências em relação ao seu peso e à gravidade, o que foi determinante para que ele construísse sua gestualidade. Godard (2000) afirma que as atitudes corporais de um indivíduo estão sempre relacionadas à sua organização gravitacional. Segundo ele, antes mesmo de se iniciar um movimento, o corpo já apresenta uma atitude ligada ao peso e à gravidade. É o que o autor denomina “pré-movimento”. Para conseguir ficar em pé e se movimentar sem ter que pensar sobre esta ação, o ser humano necessita do trabalho dos músculos antigravitacionais e gravitacionais, o que lhe dá segurança para a execução dos gestos cotidianos.

Podemos, então, distinguir movimento e gesto. Movimento é aqui compreendido como um fenômeno que descreve os deslocamentos estritos dos diferentes segmentos do corpo no espaço (...) Já o gesto se inscreve na distância entre esse movimento e a tela de fundo tônico-gravitacional do indivíduo, isto é, o pré-movimento em todas as suas dimensões afetivas e projetivas. É exatamente aí que reside a expressividade do gesto humano, expressividade que a máquina não possui. (GODARD, 2000, p.17)

Com uma pesquisa de linguagem própria chamada de “poética cotidiana do corpo” (CIA DANI LIMA, 2017a), a Cia Dani Lima pesquisa os gestos cotidianos.

Em *“Pequena Coleção de Todas as Coisas”*, como já dito anteriormente, uma versão infantil do espetáculo *“Pequeno Inventário de lugares-Comuns”*, a relação do corpo dos intérpretes com os objetos ordinários que ali estão dispostos faz emergir incontáveis gestos.

Conscientes de que a expressividade de seus gestos estaria na tensão provocada pela distância entre o centro motor do movimento no corpo e o centro de gravidade, os dançarinos “sabem que, para melhorar, modificar ou diversificar a qualidade do gesto, é preciso atingir todas as suas dimensões,

inclusive o pré-movimento, que somente o acesso ao imaginário permite tocar" (GODARD, 2000, p.19).

Logo, para os intérpretes de *"Pequena Coleção de Todas as Coisas"*, os gestos cotidianos que reproduzem no palco, através das relações com os objetos, devem ser bastante conscientes, precisos, estudando o pré-movimento para que o imaginário possa ser tocado.

Tendo, enfim, um bom domínio do gesto de sua organização gravitacional e suas variações, os intérpretes em *"Pequena Coleção de Todas as Coisas"* atingem as cargas expressivas dos gestos, e, mesmo aparentemente reproduzindo gestos cotidianos, estão comunicando uma enorme expressividade. Assim, podemos identificar aquele gesto cotidiano como uma poética.

É esta poética do gesto cotidiano que toca o público. Ao reconhecer os gestos e movimentos realizados no palco, o público se sente próximo deste universo, se conectando com o imaginário dos intérpretes e com seu próprio imaginário. Por isso, é tão natural para as crianças responderem, comentarem, se dirigirem aos intérpretes que estão no palco. As descobertas não ordinárias apresentadas pelos intérpretes nas categorias inventadas para os objetos dispostos são muitas, porém muitas vezes as próprias crianças espectadoras fornecem nas suas falas novas descobertas, novas categorias. Ou seja, é permitido que novos saberes sejam criados pelas próprias crianças. Não é apresentada uma visão moralista, didática, que apresenta à criança uma única forma de ver o mundo. Se dirigindo ao público, compartilhando suas listas de uma forma não convencional, inventada, o intérprete já abre uma brecha para que o imaginário, outras percepções, outras invenções dos objetos sejam enxergadas também pelo público infantil.

INÍCIO

PARTE I. A VISÃO OBLÍQUA DA CRIANÇA

I.1. A PRODUÇÃO CULTURAL E A INFÂNCIA

I.2. O ADULTO E AS CONCEPÇÕES DE INFÂNCIA

I.3. CRIANÇA E ARTE SE APROXIMAM

PARTE II. EXERCÍCIOS DE SER DANÇA PARA

CRIANÇAS

II.1. ALGUMAS PERGUNTAS

II.2. ALGUNS PROPÓSITOS

II.3. ALGUNS DESPROPÓSITOS

PARTE III. RENOVAR A DANÇA USANDO

BORBOLETAS

III.1. DANÇA CONTEMPORÂNEA, TEATRO PÓS-
DRAMÁTICO E CONCEITO DE PERFORMATIVIDADE

PARTE IV. DANÇA EM LÍNGUA DE BRINCAR

QUANDO A DANÇA ENCONTRA A CRIANÇA

FIM

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Poeminha em Língua de Brincar²⁴

Ele tinha no rosto um sonho de ave
extraviada.

Falava em língua de ave e de criança.

Sentia mais prazer de brincar com as
palavras do que de pensar com elas.
Dispensava pensar.

Quando ia em progresso para árvore
queria florear. Gostava mais de fazer
floreios com as palavras do que de
fazer ideias com elas.

Aprendera no Circo, há idos, que a
palavra tem que chegar ao grau de
brinquedo

Para ser séria de rir.

Contou para a turma da roda que
certa rã saltara sobre uma frase dele
E que a frase nem arriou.

Decerto não arriou porque tinha
nenhuma palavra podre nela.

Nisso que o menino contava a estória
da rã na frase
Entrou uma Dona de nome Lógica da
Razão.

A Dona usava bengala e salto alto.

De ouvir o conto da rã na frase a

Dona falou:

Isso é Língua de brincar e é idiotice
de criança

Pois frases são letras sonhadas, não
têm peso, nem consistência de corda
para aguentar uma rã em cima dela

Isso é língua de Raiz – continuou
É língua de Faz-de-conta
É língua de brincar!

Mas o garoto que tinha no rosto um
sonho de ave extraviada
Também tinha por sestro jogar
pedrinhas no bom senso.

E jogava pedrinhas:

Disse que ainda hoje vira a nossa
Tarde sentada sobre uma lata ao
modo que um bentevi sentado na
telha.

Logo entrou a Dona Lógica da Razão
e bosteou:

Mas lata não aguenta uma Tarde em
cima dela, e ademais a lata não tem
espaço para caber uma
Tarde nela!

Isso é Língua de brincar
É coisa-nada.

O menino sentenciou:

Se o Nada desaparecer a poesia
acaba.

E se internou na própria casca ao
jeito que o jabuti se interna.

²⁴ In: BARROS, Manoel. Biblioteca Manoel de
Barros. São Paulo: Leya, 2013.

Quando a dança encontra a criança

A partir das três obras de dança contemporânea para crianças analisadas - *"Dança em Jogo"*, *"Poemas Cinéticos"* e *"Pequena Coleção de Todas as Coisas"* - destacamos três dimensões para estudos e criações em dança contemporânea: a improvisação cênica, a dança no espaço urbano e a poética do gesto cotidiano.

Tais dimensões de estudos podem ser entendidas como motes para a criação em dança contemporânea no geral, porém não nos responderiam ao principal questionamento deste trabalho que é o encontro da dança contemporânea com as crianças. Afinal esses mesmos estudos poderiam ser de outras obras que não as que tenham na criança seu público-alvo.

Retomando agora as descrições das três obras, podemos identificar algumas semelhanças que podem nos fornecer pistas sobre o que poderíamos identificar como elementos singulares e/ou essenciais deste campo de atuação da dança contemporânea.

Em nenhuma das três obras são apresentados um corpo e movimento único em cena e, tampouco, leituras fechadas com excessos de explicação sobre o que está acontecendo. Tratam-se de trabalhos onde existe espaço para muita criação e imaginação de quem vê. As crianças parecem querer compartilhar as brincadeiras, as danças, a história narrada no corpo em movimento e, por muitas vezes, elas manifestam na cena suas traduções.

Um dado bastante relevante, para também ser levado em consideração nessa interação, é pensar que apesar da dança contemporânea ser considerada demasiadamente abstrata e, muitas vezes, de difícil leitura para aqueles que não estejam "iniciados" neste campo, a dança se vale de uma possibilidade de se relacionar com o espectador fundamental: por uma *experiência cinestésica*.

A informação visual provoca no espectador, uma experiência cinestésica (sensação interna dos movimentos do próprio corpo) imediata. As modificações e as intensidades do espaço corporal do bailarino encontram assim a sua ressonância no corpo do espectador. (GODARD, 2000, p.24)

Com isso, a relação que se estabelece entre os artistas e o seu público se dá no campo dessa experiência cinestésica. Nas três obras, de alguma forma, ocorre o convite para a interação. Sja direto, como no caso do *"Dança em Jogo"* (quando as crianças sobem ao palco para dançarem juntos); seja delicado e/ou contemplativo, no caso de *"Poemas Cinéticos"* (quando as crianças passam a seguir ou mesmo imitar os deslocamentos e partituras das intérpretes); ou seja indireto, como no caso de *"Pequenas Coleções de Todas as Coisas"* (interação feita a partir das listas que são ditas direcionadas ao público e, este, se sente convidado a responder sem um convite explícito). A parceria se estabelece muito facilmente nos três casos. Adultos e crianças ali, inteiros, com verdade, inventam junto a história das danças.

Assim é perceptível a verdade dos intérpretes em cena. Estão inteiros no que estão fazendo, assim como a criança no momento da brincadeira, onde se dá um momento de suspensão do mundo ao seu redor. Eles estão brincando com seu corpo e movimento de verdade, no âmbito real.

Podemos afirmar que as questões propostas por Féral (2008) para a conceituação do que seria um *teatro performativo*, parecem casar perfeitamente com o que encontramos em cena nas três obras. O evento ou acontecimento destas danças instauram uma estética da presença. Se distanciando, então, de forma bastante recorrente no teatro infantil que pode apresentar uma representação de uma narrativa linear. O que a criança vê, nesse caso, é uma ação real e não a representação.

Também observamos nos três casos que existe um entendimento do corpo como uma poética e cada grupo parece querer desenvolver sua linguagem própria (LOUPPE, 2012). Isto certamente influencia na sensação da verdade nos gestos e movimentos.

Outro elemento descrito por Louppe, próprio da dança contemporânea, que também influencia na ação não representacional, é a consciência da "importância da gravidade como impulso do movimento (quer se trate de jogar com ela ou de se abandonar a ela)" (LOUPPE, 2012, p.45). A relação do peso do corpo é bem explorada nas três obras.

Godard (2000) nos diz que a experiência cinestésica ocorre a partir da sensação do peso.

'Transportado' pela dança, tendo perdido a certeza do seu próprio peso, o espectador se torna, em parte, o peso do outro. Vimos a que ponto essa gestão do peso modifica a expressão. Vemos, agora, a que ponto ela modifica para o espectador suas impressões. (...) É isso que podemos chamar de empatia cinestésica ou de contágio gravitacional (GODARD, 2000, p.24).

O espectador da dança, seja ele adulto ou criança, percebe no corpo do dançarino e na relação dos corpos dos dançarinos entre si, em cena, a criação de outras organizações do espaço e de tensões espaciais, o que vai fazer com que ele, espectador, se questione sobre sua organização espacial e tensões espaciais próprias.

É, então, impossível falar da dança ou do movimento de outro sem lembrar que falamos de uma percepção particular, e que a significação do movimento ocorre tanto no corpo do dançarino, como no corpo do espectador" (GODARD, 2000, p.24).

No entanto, como poderíamos definir melhor o corpo cênico que torna possível a experiência cinestésica do espectador criança? Já citamos o

conceito de presença, todavia, ainda não o destrinchamos. O que seria, então, a presença do intérprete?

Quem nos auxiliará com suas reflexões para responder tais questionamentos é a pesquisadora e performer Eleonora Fabião. Em seu texto "*Corpo cênico, estado cênico*"(2010), Fabião se remete à presença como um estado de fluidez que

(...) abre uma dimensão temporal: o *presente do presente*. A qualidade de presença do ator está associada à sua capacidade de encarnar o presente do presente, tempo da atenção. O passado será evocado ou o futuro vislumbrado como formas de presente (FABIÃO, 2010, p. 322).

Estando em fluxo, o corpo do performer tem a sensorialidade aberta, conectiva. Tem atenção. Está atento a tudo, a si mesmo, ao seu redor. Estando em cena, se torna um corpo vibrátil que vibra, pulsa. "Quando em fluxo, o ator não expressa um estado, ele vibra *em estado*" (FABIÃO, 2010, p. 322, *grifo da autora*).

Fabião destaca outra característica do corpo cênico: a permeabilidade.

Porque hiper-atento, o corpo cênico torna-se radicalmente permeável. Contra a ideia de corpos autônomos, rígidos e acabados, o corpo cênico se (in)define como campo e cambiante. Contra a noção de identidades definidas e definitivas, o corpo-campo é performativo, dialógico, provisório. (FABIÃO, 2010, p. 322).

A busca do intérprete, segundo Fabião (2010), seria ter um corpo receptivo (conectivo, atento e presente).

Todas estas características remetem diretamente às discussões propostas por Marina Marcondes Machado e sua conceituação da *criança performer*. Ressaltamos que tanto Fabião quanto Machado têm na

fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty suas inspirações. Por isso, o diálogo entre elas parece tão fluido.

Podemos dizer que a criança performer tem o corpo receptivo, permeável, vibrátil, atento, presente, que se conecta, que se abre para tudo ao seu redor.

Na relação do espectador com o performer, o corpo cênico se faz conhecer pelo entrelaçamento (FABIÃO, 2010).

O espectador não é vidente e eu visível; somos ambos videntes e visíveis, tateadores e táteis, atores e espectadores. Vista do palco, a plateia é um espetáculo de estranha beleza. O entrelaçamento é a condição que todo participante do evento teatral tem de, simultaneamente, ver e ser visto – ver-se vendo, ver-se sendo visto, ser visto vendo, ser visto vendo-se. (FABIÃO, 2010, p.322).

Assim, a partir da perspectiva do entrelaçamento, podemos identificar outras formas de relações entre a criança e o adulto, os espectadores e os performers/ intérpretes, num entrelaçamento que ocorre no acontecimento cênico.

As artes cênicas voltadas para o público infantil têm que levar em consideração que seu público-alvo, a criança, quando participa de um acontecimento cênico, seja ele no teatro, praça, rua, etc, quer estar junto, fazer com. Já tem uma disponibilidade própria do seu corpo para o entrelaçamento.

Nas três obras apresentadas, o corpo cênico é claramente o elemento central das pesquisas e criações dos três grupos. Penso que as crianças, ao apreciarem corpos e movimentos que estão mais ocupados com desenhos de linhas, padrões, evoluções coreográficas, não se entrelaçariam da mesma forma quando reconhecem um corpo permeável em cena. A escolha por apresentar corpos permeáveis e que não apresentem um padrão de movimentos específico, mostra-se certa nos três casos.

Logo, quando identifica nos performers um corpo cênico receptivo, que também se apresente como um corpo investigativo assim como o dela, e que não esteja tão ocupado com a execução dos movimentos, evoluções coreográficas, a criança se identifica, se reconhece nesse corpo e o convite para a interação já está lançado.

Os performers, por sua vez, devem tomar muito cuidado para não abandonarem a criança no decorrer da encenação. Acredito que isto ocorra, se o intérprete se desconecta do seu corpo cênico.

Podemos afirmar que, pelo o que vimos até aqui, um dos aspectos mais singulares da dança contemporânea para crianças é o fato de ser *com* crianças. Isso não significa que este *com* seja vivido pela participação direta dos espectadores da dança, como no caso do "*Dança em Jogo*" em seu momento de interação, quando as crianças sobem ao palco para dançar junto com os intérpretes. É uma dança que deve ser *com* crianças pois deve focar, independente de sua temática de pesquisa e criação, na manutenção de um corpo cênico que se apresentará no entrelaçamento. Por isso, um constante treinamento para a manutenção deste corpo cênico torna-se fundamental.

Três tarefas cotidianas para a potencialização do corpo cênico. Um corpo cênico porque desautomatiza mecânicas perceptivas, cognitivas e comportamentais; um corpo cênico porque investiga as dramaturgias do corpo e a nervura da ação; um corpo cênico porque em *estado de experiência e experimentação* (FABIÃO, 2010, p.324).

Até agora, podemos identificar que a dança contemporânea para crianças, então, apresenta um corpo cênico por parte dos intérpretes, assim como parte de uma noção de infância onde a criança pode ser vista como produtora de culturas e saberes.

Falta-nos agora destrinchar o que poderia ser considerado um procedimento comum entre a construção dos saberes da criança e a criação

artística na dança contemporânea para crianças. Nossa aposta aqui é no brincar, uma vez que seria no brincar que criança e adulto se encontrariam.

Em seu livro "*O Brincar e a Realidade*", publicado em 1971, Winnicott nos diz que "é no brincar, e somente no brincar, que o indivíduo, criança ou adulto, pode ser criativo e utilizar sua personalidade integral: e é somente sendo criativo que o indivíduo descobre o eu (self)" (WINNICOTT, 1975, p.80).

A importância do brincar na infância é especialmente debatida por Winnicott. Para ele, as crianças têm prazer em todas as experiências de brincadeira física e emocional. O brincar não se caracteriza como um produto de uma certa atividade, não é utilitário, mas sim uma prática significativa que se estabelece bem antes do surgimento da linguagem verbal na criança.

A área do brincar, segundo Winnicott, não é a realidade psíquica interna. Está fora do indivíduo, mas não é mundo externo. A criança que brinca habita uma área que não pode ser facilmente abandonada, nem tampouco admite intrusões. Seria uma área transicional.

A criança acaba por trazer para a área da brincadeira, objetos ou fenômenos oriundos da realidade externa, usando-os a serviço de alguma amostra derivada da realidade interna ou pessoal. Sem alucinar, a criança põe para fora uma amostra do potencial onírico e vive com esta amostra num ambiente escolhido de fragmentos oriundos da realidade externa. Existe, então, uma relação dialética entre o brincar e a realidade. Pode-se dizer que a realidade está no que se brinca, mas o que se brinca não está na realidade.

Winnicott, então, destaca o brincar como uma experiência onde o homem constrói a totalidade de sua *existência experiencial*.

Experimentamos a vida na área dos fenômenos transicionais, no excitante entrelaçamento da subjetividade e da observação objetiva, e numa área intermediária entre a realidade interna do indivíduo e a realidade compartilhada do mundo externo aos indivíduos (WINNICOTT, 1975,p.93).

Contudo, apontamos para a relevância das características do brincar (transicionalidade, não-utilitarismo, potência de criação), para a posição estética e política de emancipação do espectador, e de considerar a criança sujeito da experiência assim como o adulto.

Nas três obras analisadas, pudemos identificar nos gestos e movimentos brincadeiras de repertórios de culturas infantis. Todavia, não percebemos os intérpretes mimetizando os repertórios dos movimentos das crianças, numa tentativa de imitar a corporalidade da criança. Quando tais brincadeiras eram identificadas, percebemos os adultos brincando de fato não como crianças, mas sim como adultos num momento de experiência, onde estavam afirmando sua própria personalidade.

Patrícia Dias Prado (2006) centra sua pesquisa na condição infantil e relações etárias entre crianças pequenas da Educação Infantil. No entanto, tomaremos emprestado a discussão que ela apresenta nas relações entre crianças de diferentes idades e entre crianças e professoras, para propor uma reflexão sobre o modo de ser do artista que cria para crianças

Para tal, proponho um trajeto do olhar em que a dimensão brincalhona do ser (Ghedini 1994) contamine os poderes adultocêntricos através do “amaravilhamento” e da “surpreendência”, em que se observa a condição infantil, a capacidade de as crianças construírem conhecimentos e as formas como se apropriam dos espaços, dos objetos, da natureza, dos elementos da cultura, na relação com as professoras, com outras crianças, seus pares, menores e maiores, meninas e meninos na produção de culturas infantis (PRADO, 2006, 156) .

Os adultos/performers nos três casos das obras analisadas, ao buscar a presença no acontecimento único da cena que envolve então um *corpo cênico brincalhão*, estão indo ao encontro do estado de fluxo com sensações, que são fundamentais para propiciar uma experiência sensível da

criança-espectadora diante dos acontecimentos cênicos. Sem partir de uma visão adultocêntrica, possibilita às crianças contar e traduzir suas histórias a partir destes acontecimentos. Assim, tais artistas estão em busca de uma imagem de infância a partir do encontro com ela, como aponta Larrosa, podendo se dirigir a uma experiência buscando o encontro com sua própria infância e apontando para o que Rancière chama de comunidade emancipada.

Artistas, como pesquisadores, constroem o palco onde a manifestação e o efeito das suas habilidades se tornam dúbios na medida em que eles moldam a história de uma nova aventura em um novo idioma. O efeito do idioma não pode ser antecipado. Ele demanda espectadores que são interpretadores ativos, que oferecem suas próprias traduções, que se apropriam da história para eles mesmos e que, finalmente, fazem a sua própria história a partir daquela. Uma comunidade emancipada é, na verdade, uma comunidade de contadores de história e tradutores. (RANCIÈRE, 2010, p.122).

É no depoimento de uma das bailarinas da Balangandança Cia, Maristela Estrela, onde ela reflete sobre o processo de criação do ponto de vista do encontro com o espectador-criança, que encontramos a potência da dança contemporânea para crianças ao propiciar uma *experiência* não só às crianças, mas também aos próprios intérpretes:

[...] sonhar\devanear e amedrontar-se [...] esses conceitos têm a ver com o como conectar o espectador-criança ao espaço cênico e aos corpos dos intérpretes, aspectos estes que interferem diretamente na composição estética. O objetivo passou a ser, então, o que considerei como: encontrar um estado sensível de percepção que possibilitasse, na cena, o corpo do intérprete como um espaço concreto para a criança devanear e identificar-se com aqueles sonhos, medos e movimentos que viram brincadeira e vice-versa. (ESTRELA, 2007, p. 80-81)

Assim, os adultos performers, através de suas dimensões brincalhonas experienciadas nas suas investigações e nos acontecimentos cênicos, podem entrar em contato com sua infância, que poderia estar adormecida em si.

INÍCIO

PARTE I. A VISÃO OBLÍQUA DA CRIANÇA

I.1. A PRODUÇÃO CULTURAL E A INFÂNCIA

I.2. O ADULTO E AS CONCEPÇÕES DE INFÂNCIA

I.3. CRIANÇA E ARTE SE APROXIMAM

PARTE II. EXERCÍCIOS DE SER DANÇA PARA

CRIANÇAS

II.1. ALGUMAS PERGUNTAS

II.2. ALGUNS PROPÓSITOS

II.3. ALGUNS DESPROPÓSITOS

PARTE III. RENOVAR A DANÇA USANDO

BORBOLETAS

III.1. DANÇA CONTEMPORÂNEA, TEATRO PÓS-
DRAMÁTICO E CONCEITO DE PERFORMATIVIDADE

PARTE IV. DANÇA EM LÍNGUA DE BRINCAR

QUANDO A DANÇA ENCONTRA A CRIANÇA

FIM

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

O livro sobre nada²⁵

É mais fácil fazer da tolice um
regalo do que da sensatez.

Tudo que não invento é falso.

Há muitas maneiras sérias de
não dizer nada, mas só a poesia
é verdadeira.

Tem mais presença em mim o
que me falta.

Melhor jeito que achei pra me
conhecer foi fazendo o
contrário.

Sou muito preparado de
conflitos.

Não pode haver ausência de
boca nas palavras: nenhuma
fique desamparada do ser que a
revelou.

O meu amanhecer vai ser de
noite.

Melhor que nomear é aludir.
Verso não precisa dar noção.

O que sustenta a encantação de
um verso (além do ritmo) é o
ilogismo.

Meu avesso é mais visível do que
um poste.

Sábio é o que adivinha.

Para ter mais certezas tenho que
me saber de imperfeições.

A inércia é meu ato principal.

Não saio de dentro de mim nem
pra pescar.

Sabedoria pode ser que seja
estar uma árvore.

Estilo é um modelo anormal de
expressão: é estigma.

Peixe não tem honras nem
horizontes.

Sempre que desejo contar
alguma coisa, não faço nada;
mas quando não desejo contar
nada, faço poesia.

Eu queria ser lido pelas pedras.

As palavras me escondem sem
cuidado.

Aonde eu não estou as palavras
me acham.

Há histórias tão verdadeiras que
às vezes parece que são
inventadas.

²⁵ In: BARROS, Manoel. Biblioteca
Manoel de Barros. São Paulo: Leya,
2013.

Uma palavra abriu o roupão pra mim. Ela deseja que eu a seja.

.

A terapia literária consiste em desarrumar a linguagem a ponto que ela expresse nossos mais fundos desejos.

.

Quero a palavra que sirva na boca dos passarinhos.

.

Esta tarefa de cessar é que puxa minhas frases para antes de mim.

.

Ateu é uma pessoa capaz de provar cientificamente que não é nada. Só se compara aos santos. Os santos querem ser os vermes de Deus.

.

Melhor para chegar a nada é descobrir a verdade.

.

O artista é erro da natureza. Beethoven foi um erro perfeito.

.

Por pudor sou impuro.

.

O branco me corrompe.

.

Não gosto de palavra acostumada.

.

A minha diferença é sempre menos.

.

Palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria.

.

Não preciso do fim para chegar.

.

Do lugar onde estou já fui embora.

FIM.

Considerações finais

Consideramos de extrema responsabilidade estética, ética, moral e política a escolha por criar dança contemporânea para crianças. Ao retomarmos nossas discussões iniciais sobre a produção cultural para crianças lembramos de Perrotti (1982), que não dissocia a produção cultural da política. Sua crítica ocorre, principalmente, às muitas produções que se voltam para o público infantil e que partem de noções de infância onde a criança como é vista objeto, passiva, servindo apenas ao interesse capitalista do mercado. Atrelado a isto, como aponta Pupo (1991), as crianças, assim como os idosos, não são consideradas indivíduos produtivos no que diz respeito à produção de bens, logo, a produção cultural para a infância se torna fundamental no capitalismo.

Como, então, a dança pode encontrar a criança sem que esteja contribuindo apenas para a manutenção de uma lógica mercadológica da indústria cultural?

Marina Machado (2010) apresenta um posicionamento para um modo de ser adulto que, de fato, enxerga a criança enquanto performer e pode se contrapor aos modos de ser do adulto nas produções culturais que enxergam a crianças apenas como consumidoras de cultura.

Meu ponto de vista é de que, para fazer fluir essa visão de infância, se fará necessário um tipo de movimento por parte do adulto, um movimento em direção à compreensão daquilo que podemos nomear as antiestruturas passíveis de surgir nos quatro campos – nas relações (entre crianças e entre crianças e adultos), no brincar de faz de conta, nas reiteraões e na cultura do brincar, lugar que inclui o adulto produtor de cultura, nomeadamente o campo da indústria cultural para a infância (MACHADO, 2010, p. 132).

Contudo, acredito que o artista que se propõe a criar uma obra para crianças deva estar muito atento, questionando se aquilo que produz estaria

no campo da antiestrutura ou permaneceria no campo da indústria cultural, centrado apenas no adulto produtor de cultura. Sobre a antiestrutura, conceito emprestado por Machado de Victor Turner, encontramos a seguinte descrição

(...) existe uma "região da cultura" que pode suportar novos elementos, novas regras combinatórias, e essa região seria livre e experimental ("*liminal times and places*"). Penso que a primeira infância é um tempo e um espaço desse tipo. Um momento não-utilitário de nossa vida, sem "motivação pelo lucro", repleto de potencial para atividade desinteressada, condições que Turner indica para que surjam antiestruturas (MACHADO, 2010, p. 133).

Para atingir a antiestrutura, é necessário despir-se do olhar adultocêntrico, apostar nos saberes que as infâncias podem produzir e encontrar o potencial que uma "atividade desinteressada" pode permitir. Arrisco dizer que talvez, neste momento, ocorra de fato o reencontro com a infância proposto por Larrosa, pois é pautado numa transformação na forma como os adultos veem a criança, criando uma brecha para que o sujeito da experiência se transforme numa direção desconhecida. O encontro, então, do adulto e da criança seria um encontro de dois sujeitos da experiência dispostos a transformação.

Tanto a dança para crianças como a poesia de Manoel de Barros são línguas de brincar. No caso da dança, o papel do performer é central nessa língua. Sendo um público bastante exigente e sincero, a criança entendida aqui como um ser produtor de culturas e de saberes, precisa se sentir conectada com os adultos em cena e, para ocorrer conectividade com seu público-alvo, é fundamental a presença de um corpo cênico receptivo. Um estado corporal cênico brincalhão que se apresenta no entrelaçamento, compartilhando com a criança através da expressividade do gesto do adulto

memórias e imaginários permitindo que, na atualidade da cena, dança e criança se encontrem numa experiência compartilhada.

Finalizando essa pesquisa, revejo meu percurso e minhas escolhas até aqui. Encontro outro grande escritor para me auxiliar: "De tudo ficaram três coisas...A certeza de que estamos começando...*A certeza de que é preciso continuar...A certeza de que podemos ser interrompidos antes de terminar... Façamos da interrupção um caminho novo...Da queda, um passo de dança...Do medo, uma escada...Do sonho, uma ponte...Da procura, um encontro!*"(SABINO, Fernando,1956).

Com uma bagagem de 17 anos em contato com crianças, diariamente me vejo confrontada com o enigma da infância. É um exercício árduo mas igualmente prazeroso permitir encontrar minha dimensão brincalhona e me transformar na experiência compartilhada com os poetas mirins. Seja na sala de aula de dança para crianças, seja na pesquisa e criação artística para esse público, me vejo buscando encontrar a (minha) criança.

Nessa procura, me encontro também poeta e tento exercer ser criança pela língua de brincar aguardando a próxima interrupção para encontrar um caminho novo. Caminho a ser trilhado nas palavras, nos gestos, nos movimentos...

*E assim, depois de um longo falatório nas línguas das
crianças e dos adultos, depois de tantos versos,
conceitos, palavras sérias, palavras inventadas,
Me despeço desses meus despropósitos afirmando
que o encontro da dança com a criança é mais além da
rima, pois serve à poesia de brincar.*

E esse texto pode ser lançado ao infinito

e ao nada.

INÍCIO

PARTE I. A VISÃO OBLÍQUA DA CRIANÇA

I.1. A PRODUÇÃO CULTURAL E A INFÂNCIA

I.2. O ADULTO E AS CONCEPÇÕES DE INFÂNCIA

I.3. CRIANÇA E ARTE SE APROXIMAM

PARTE II. EXERCÍCIOS DE SER DANÇA PARA

CRIANÇAS

II.1. ALGUMAS PERGUNTAS

II.2. ALGUNS PROPÓSITOS

II.3. ALGUNS DESPROPÓSITOS

PARTE III. RENOVAR A DANÇA USANDO

BORBOLETAS

III.1. DANÇA CONTEMPORÂNEA, TEATRO PÓS-
DRAMÁTICO E CONCEITO DE PERFORMATIVIDADE

PARTE IV. DANÇA EM LÍNGUA DE BRINCAR

QUANDO A DANÇA ENCONTRA A CRIANÇA

FIM

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: Destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: UFMG, 2008a, p.19- 78.

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. In: **Artefilosofia**. Ouro Preto: Instituto de Artes, Filosofia e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, n4, jan-2008b, p.9-14.

ARCHER, M. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, G. C. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BALANGANDANÇA CIA. **Dança em Jogo**. Disponível em:
< <https://dancaemjogo.wordpress.com/a-balangandanca-cia/> > Acesso em 05 mar. 2017a.

_____. **Balangandança Cia**. Disponível em:
< http://balangandanca.com.br/?page_id=18 > Acesso em: 05 mar. 2017b.

_____. **Programa do espetáculo "Dança em Jogo-exercícios cênicos"**. Distribuição independente, 2010. Acervo pessoal da autora.

BARROS, Manoel. **Memórias inventadas para crianças**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.

_____. **Biblioteca Manoel de Barros**. São Paulo: Leya, 2013.

BENJAMIN, Walter. [1933]. Experiência e pobreza. In: **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012a. p. 123–128.

_____. Programa de um teatro infantil proletário. In: **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação**. São Paulo: Duas Cidades, 2002, p. 111-119.

BROOK, Peter. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Trad. Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

BROUGÈRE, Gilles. **Brinquedo e Cultura**. São Paulo: Cortez Editora, 2004.

CANTON, Kátia. **E o príncipe dançou... o conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005a. (Coleção Todas as Artes).

_____. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins, 2005b.

CIA DANI LIMA. **Pequena coleção de todas as coisas**. Disponível em: < <http://www.ciadanilima.com.br/a-companhia/espetaculos/2013-pequena-colecao-de-todas-as-coisas/>. Acesso em: 13 fev. 2017a.

_____. **Trajetória**. Disponível em: < <http://www.ciadanilima.com.br/a-companhia/trajetoria/> > Acesso em: 13 fev. 2017b.

CIA. NOVA DANÇA 4. **Trilogia revista**. X Edição do Programa de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo. São Paulo: Prefeitura de São Paulo, 2011.

DESGRANGES, Flávio. O teatro do sem jeito manda lembranças: um pequeno estudo sobre o espectador do teatro épico. In: KRAMER, S. & LEITE, M. I. F. P. (Org) **Infância e produção cultural**. Campinas: Papirus, 1998.

ESTRELA, Maristela. Um passeio pelo corpo: “o quintal” da Balangandança Cia. In: LENGOS, Georgia (org). **Põe o dedo aqui: reflexões sobre dança contemporânea para crianças**. São Paulo: Terceira Margem, 2007, pp. 54-65.

FABIÃO, Elenora. Corpo Cênico, estado cênico. In: **Revista Contrapontos-Eletrônica**. Itajaí: Revista de Pós-graduação em Educação da Univali, vol.10, n.3, 2010, pp 321-326. Disponível: <http://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/1721>. Acesso em: 25 nov. 2015.

FAVARETTO, C. Arte Contemporânea – obra, gesto e acontecimento. In FAVARETTO, C.; MORENA, A. (org). **Filosofia, Linguagem, Arte**. São Paulo: Educ, 1985.

FERÁL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: **Sala Preta**. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas - ECA/USP, v.8, 2008, pp. 197-210.

FERREIRA, Taís. **Teatro infantil, crianças espectadoras, escola**: um estudo acerca de experiências e mediações em processos de recepção / Taís Ferreira. – Porto Alegre: UFRGS, 2005.

GIL, J. **Movimento Total: o corpo e a dança**. São Paulo, Editora Iluminuras, 2005.

GODARD, Humbert. Percebendo o corpo. In: **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000.

GROSSI, GIL. **Dança em Jogo** (2010). Disponível em: < http://www.gilgrossi.com/u_balangandanca/index.html >. Acesso em: 06 mar. 2017.

ITAÚ CULTUAL. **Editais rumos dança 2012-2014**. Disponível em: < http://www.itaucultural.org.br/cadastros/rumos/Include/pdf/rumos_danca_2012-2014.pdf > Acesso em: 20 nov. 2014.

JACOBY, Sissa (org). **A criança e a produção cultural- do brinquedo à literatura**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

KATZ, H. T. **Um, Dois, Três: A Dança é o Pensamento do Corpo**. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

KRAMER, Sonia & LEITE, Maria Isabel Ferraz Pereira (Org). **Infância e produção cultural**. Campinas: Papirus, 1998.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LAGARTIXA NA JANELA. **Lagartixa na janela**. Disponível em: < <https://lagartixanajanela.wordpress.com/> >. Acesso em: 02 fev. 2017a.

_____. **Poemas cinéticos**. Disponível em: < <https://lagartixanajanela.wordpress.com/poemas-cineticos-2011/> >. Acesso em: 02 fev. 2017b.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

_____. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro: ANPEd- Associação nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, n. 19, abr. 2002, pp. 20–28.

LENGOS, Georgia (org). **Põe o dedo aqui: reflexões sobre dança contemporânea para crianças**. São Paulo: Terceira Margem, 2007.

LEHMAN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LUDKE, M; ANDRÉ, M. **Pesquisas em educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: EPU, 1987.

LIMA, Daniella; AURÉLIO, Mariana; SOTER, Silvia; MACIEL, Adriana (org). **Gesto: práticas e discursos**. Rio de Janeiro, 2013.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MACHADO, Marina M. **Cacos de infância/ teatro da solidão compartilhada**. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. A criança é performer. In: **Educação e Realidade**. Porto Alegre: Faculdade de Educação- UFRS, v.35, n. 2, (2010), pp.115-138. Disponível em: <
<http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/11444/9447>
>. Acesso em: 22 mar. 2016.

_____. Dez passos adultos na direção da criança performer. In: **Anais VI Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas- ABRACE**, 2010. Disponível em: <
<http://www.portabrace.org/vicongresso/pedagogia/Marina%20Marcondes%20Machado%20-%20Dez%20Passos%20Adultos%20na%20Dire%20E7%E3o%20da%20Crian%E7a%20Performer.pdf>
>. Acesso em: 27 jan. 2017.

_____. Teatro e infância, possíveis mundos de vida (e morte). In: **asPAS**. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas - ECA/USP, v.4, n2, 2014 pp. 03-14.

MARQUES, I. **Ensino de dança hoje**. São Paulo: Cortez, 1999.

MARQUES, Isabel. **Dançando na escola**. São Paulo: Cortez, 2003.

MARQUES, I. **Linguagem da dança: arte e ensino**. São Paulo: Digitexto, 2010.

NARANJO, Javier (seleção). **Casa de estrelas: o universo contado pelas crianças**. Rio de Janeiro: Foz, 2013.

PERROTTI, Edmir. A criança e a produção cultural. In: ZILBERMAN, Regina (Org). **A produção cultural para a criança**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

PRADO, Patrícia Dias. **Contrariando a idade: condição infantil e relações etárias entre crianças pequenas na Educação Infantil**/Patrícia Dias Prado—Campinas, SP: [sn], 2006.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **No Reino da Desigualdade: teatro infantil em São Paulo nos anos setenta/** Maria Lúcia de Souza Barros Pupo.- São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1991, pp. 09-27.

_____, "Por uma arte do espectador". In: **A[L]BERTO**, no 3, primavera 2012, pp. 90-96.

QUITO, Cristiane P. Improvisação, um olhar. In: **III Fórum: -" fórinho": O Brincar, a Improvisação e a Dança**. São Paulo: Balangandança Cia., 2012. Disponível: <
<https://drive.google.com/file/d/0B4VNiWWr2iHOalZpS3RpLXNHsfU/view> >.
Acesso em: 27 nov. 2012.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. In: **Urdimento**. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, n.15, 2010, pp 107-122.

_____. **O mestre ignorante**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

RANGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.

RIBEIRO, Antônio Pinto. **Dança temporariamente contemporânea**. Lisboa: Vega, 1994.

SABINO, Fernando. **O encontro marcado**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1956.

SALLES, Cecília. **Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística**. São Paulo: Intermeios, 2011.

SECRETARIA DE CULTURA DO GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Edital programa de apoio a cultura -2014**. Disponível em: <
<http://www.cultura.sp.gov.br/> > Acesso em: 20 nov. 2014.

SERVIÇO SOCIAL DO COMERCIO DE SÃO PAULO. **Caderno de Programação unidade São Carlos**. Disponível em:
< https://issuu.com/sesc.saocarlos/docs/caderno_issuu_e_facebook > .
Acesso em: 04 set. 2015.

_____. **A descoberta da Dança**. Disponível em:
<https://www.sescsp.org.br/online/artigo/5506_A+DESCOBERTA+DA+DANCA#/tagcloud=lista >. Acesso em: 23 nov. 2014.

. Guia Bienal Sesc de dança.

Disponível em:

<http://bienaldedanca.sescsp.org.br/2013/wp-content/uploads/2013/08/GUIA_BIENAL_DE_DAN%C3%87A.pdf>.

Acesso em: 23 nov. 2014.

SORMANI, Nora Lia. Em busca de uma caracterização do teatro para crianças. In: **O teatro para crianças: do texto ao palco**. Rosário/Argentina: Homo Sapiens, 2004.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Entre a arte e a docência: A formação do artista da dança**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

SUQUET, A. Cenas – O corpo dançante: Um laboratório da percepção. In: COURTINE, J-J. (org.). **História do corpo. Vol 3: As mutações do olhar**. O século XX. Petrópolis: Vozes, 2008, pp 509-539.

TERRA, A. Dança para semearmos na cidade. In: XAVIER, Uxa (org). **Lagartixa na janela**. São Paulo: Patuá, 2014.

VALÉRY, P. **A alma e a dança, e outros diálogos**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

WINNICOTT, D. W. **O Brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

WINNICOTT, D. W. **Natureza Humana**. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

XAVIER, Uxa (org). **Lagartixa na janela**. São Paulo: Patuá, 2014.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em Arte**. Campinas: Editora Autores Associados: 1998.

ZILBERMAN, Regina (Org). **A produção cultural para a criança**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.