

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Teatro *para e com* bebês: (in)definições, contextualização histórica e características

Carla Sofia Ribeiro-Cunha
Carla Pires-Antunes

Para citar este artigo:

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

 DOI: 10.5965/1414573104492023e0202

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Teatro *para e com* bebés¹: (in)definições, contextualização histórica e características²

Carla Sofia Ribeiro-Cunha³

Carla Pires-Antunes⁴

Resumo

O *teatro para e com bebés* é um campo relativamente novo no panorama português. A interdisciplinaridade que o caracteriza alicerça-o em diferentes áreas, estando ainda a definir-se na teoria e na práxis, e enquadra-se num conceito mais abrangente de *Teatro para a Infância e Juventude*. Abordando-se designações internacionalmente atribuídas ao teatro dirigido a bebés e crianças pequenas, o artigo tem por objetivo contextualizá-lo historicamente e explicar as suas características relativamente aos diferentes formatos dramáticos, recursos cénicos e artísticos e especificidades do trabalho do ator/performer.



Palavras-chave: Teatro para e com bebés. Teatro para a infância e juventude. Teatro pós-dramático.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Sara Reis da Silva, Doutora em Estudos da Criança - Especialidade em Literatura para a Infância. Mestre em Estudos Portugueses e Licenciada em Ensino de Português e Inglês.  <https://orcid.org/0000-0003-0041-728X>.

² Este artigo é oriundo em 74% da tese de doutoramento de Ribeiro-Cunha (2022) financiada por Fundos Nacionais através da FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia) com a referência SFRH/BD/129738/2017 e cofinanciado pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER) através do COMPETE 2020 – Programa Operacional Competitividade e Internacionalização (POCI) no âmbito do CIEC (Centro de Investigação em Estudos da Criança da Universidade do Minho) com a referência POCI-01-0145-FEDER-007562.

³ Doutora em Estudos da Criança – Especialidade em Educação Artística. Mestre em Animação Teatral e Licenciada em Educação de Infância. Professora Auxiliar Convidada no Departamento de Teoria da Educação e Educação Artística e Física do Instituto de Educação da Universidade do Minho e Membro Colaborador do CIEC-UMINHO (Centro de Investigação em Estudos da Criança da Universidade do Minho), Portugal. Professora Adjunta no Instituto Europeu de Estudos Superiores, Fafe, Portugal.

 carlacunha@ie.uminho.pt / carla.cunha@cloud.iees.pt  <https://orcid.org/0000-0003-3987-6985>

⁴ Doutora em Estudos da Criança, especialidade em Educação Dramática/Teatro. Professora Auxiliar no Instituto de Educação da Universidade do Minho, no Departamento de Teoria da Educação e Educação Artística e Física e Membro Integrado do CIEC-UMinho (Centro de Investigação em Estudos da Criança da Universidade do Minho). Licenciada em Teatro - Formação de Atores pela Escola Superior de Teatro do Conservatório Nacional de Lisboa e Licenciada em Política Social pelo Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas da Universidade de Lisboa.  cmfapa@ie.uminho.pt  <https://orcid.org/0000-0002-4557-6009>



Theater for and with babies: (in)definitions, historical context and characteristics

Abstract

Theatre *for* and *with* babies is a relatively new field in the Portuguese landscape. Its interdisciplinary nature grounds it in different areas, still in the process of defining itself in both theory and practice, and it falls within a broader concept of Theatre for Children and Youth. Addressing designations internationally assigned to theatre directed at babies and young children, this article aims to provide historical context and explain its characteristics in relation to different dramaturgical formats, scenic and artistic resources, and the specificities of the actor/performer's work.

Keywords: Theater for and with babies. Theater for childhood and youth. Post-dramatic theater.

Teatro para y con bebés (in)definiciones, contexto histórico y características

Resumen

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

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



O teatro *para e com* bebés

Procurando definir o campo

Na primeira investigação relativa ao teatro para bebés no contexto português, Ribeiro-Cunha (2022) usa a designação *teatro para bebés* para referir, genericamente, as experiências teatrais e performativas que envolvem crianças com menos de três anos. Usa, ainda, a designação *teatro para e com bebés* para referir as experiências teatrais nas quais os bebés e as crianças pequenas participam, simultaneamente, como espectadores e cocriadores. Ambas as designações, *teatro para bebés e teatro para e com bebés*, são usadas neste artigo com o mesmo sentido que a autora lhes atribui.

O *teatro para bebés* tem um espaço próprio que vem conquistando há, pelo menos, 30 anos, apesar dos controversos conceitos de vulnerabilidade, incapacidade e incompetência frequentemente atribuídos às crianças (Fletcher-Watson et al., 2014).

Apesar da origem do teatro para bebés e crianças pequenas remontar ao final dos anos 70, o aumento da sua produção, ao nível internacional, tem ocorrido principalmente nas últimas décadas. No contexto português é um campo relativamente novo e emergente, enquadrado pelo conceito mais abrangente de *teatro infantil* ou *de teatro para a infância e juventude*.

De acordo com Cervera (1991), a definição de teatro infantil é ambígua e nela expressam-se, pelo menos, três fenómenos distintos: i) o teatro para crianças; ii) o teatro feito pelas crianças; e iii) o teatro misto.

Para Cervera (2002), o *teatro para crianças* diz respeito ao teatro que é feito por adultos para crianças; o *teatro feito pelas crianças* diz respeito à atividade que é pensada, escrita, dirigida e interpretada pelas crianças. Porém, salienta que esta atividade não deveria ser chamada de teatro porque não deveria ter público; por fim, o *teatro misto* diz respeito ao teatro que é pensado, escrito e dirigido por adultos e interpretado por crianças. Salienta, ainda, que jogo dramático não é sinónimo de teatro feito por crianças, dado que o primeiro é natural e espontâneo e o segundo é pensado e, algumas vezes, orientado por adultos, ocorrendo,

normalmente, no contexto educativo.

Tejerina (1994) considera o termo ‘teatro infantil’ impreciso. Numa tentativa de clarificar conceitos, distingue entre o *teatro das crianças* e o *teatro para crianças*. O *teatro das crianças* é baseado no brincar livre e espontâneo da criança, contudo, raramente é um teatro feito exclusivamente pelas crianças, dado que existe sempre a mediação de um adulto durante o processo criativo. O *teatro para crianças* que, na sua perspectiva, foi sempre o reflexo do conceito da sociedade sobre o ser criança, era, nos seus primórdios, um teatro de doutrinação, feito por adultos para as crianças, com o objetivo de transmitir conhecimentos. Era um teatro didático e com uma participação reduzida das crianças.

O *teatro para a infância*, na conceção de Tejerina (1994), deve colocar o protagonismo na criança, assumindo-a como um ser de direitos, indo ao encontro das suas necessidades e promovendo oportunidades para a sua livre expressão. Para tal, na opinião da autora, quem se dedica à criação teatral infantil deverá ter conhecimento aprofundado sobre a infância. Os espetáculos podem ser pensados para serem dirigidos às crianças ou solicitando a sua colaboração, envolvendo-as no seu desenvolvimento. Podem, ainda, ser combinados com oficinas de expressão que podem ocorrer antes, durante ou depois do espetáculo. Para Tejerina (1994), o *teatro para a infância* está perto do *teatro bruto* de Peter Brook, dado que é o teatro do excesso, do barulho e do humor. Aproxima-se, ainda, da farsa, da *commedia dell’arte*, do circo e, também, do *happening*.

Castillo (1979) tem uma definição menos abrangente, considerando que o teatro para infância é o *teatro feito para crianças*. Por essa razão, considerava-o alienante, dado que não havia a participação das crianças, defendendo, pois, que o teatro devia ser feito por e para crianças.

O *teatro para crianças* é sempre um projeto de adultos, a não ser que seja feito por crianças. Costa (2003, p. 302) defende que o facto de ser feito por adultos, com estéticas e problemáticas de adultos, permite à criança ter contacto com diferentes formas de “pensar, de dizer e de fazer diferentes das suas”, ajudando-a a crescer.

De acordo com os autores acima referidos, na definição de *teatro para*

infância pode incluir-se o teatro feito pelas próprias crianças, o teatro feito para crianças e o teatro feito por adultos e crianças. Porém, o teatro que se dirige a crianças é frequentemente visto com um sub-teatro. Como salienta Fragateiro (1983, p. 46), o teatro para a infância foi quase sempre considerado “uma arte menor, menos cuidada, muito menos profunda que o teatro produzido para os adultos”. Defende, pois, um “teatro novo”, em que a ação e autonomia da criança seja considerada. Para Caldas (2011, p. 2), o teatro para a infância “deve afirmar-se como teatro e apenas isto: teatro... Esta arte complexa, que põe em amorosa relação todas as expressões artísticas”.

A nomenclatura comumente utilizada e aceite ao nível internacional, nomeadamente pela Associação Internacional do Teatro para a Infância e Juventude (ASSITEJ), para se referir ao teatro que é desenvolvido para crianças e jovens é a de *teatro para a infância e juventude*⁵. De acordo com van de Water (2017), esta designação terá sido internacionalmente aceite nos anos 90, substituindo a designação de teatro para crianças⁶ usada até então.

Ao longo das últimas décadas, a ASSITEJ tem-se empenhado em legitimar o *teatro para a infância e juventude* em mais de 80 países em todo o mundo (Schneider, 2013). Assim, com o passar do tempo e através de práticas de discussão e experimentação, a definição e o campo do *teatro para a infância e juventude* têm vindo a definir-se e a alterar-se constantemente (Schneider, 2013; van de Water, 2017). No séc. XXI, ao nível internacional, foi surgindo uma conceção mais diversificada e inclusiva (van de Water, 2017).

O *teatro para a infância e juventude*, ao nível internacional, tem vindo a enquadrar as seguintes faixas etárias: crianças dos 5 aos 11; adolescentes entre os 11 e os 14 anos; e jovens entre os 14 e os 18 anos. Nas últimas décadas, alguns criadores começaram a desenvolver teatro para outras faixas etárias, nomeadamente, para bebês e crianças com idades entre os 6 meses e os 6 anos e para jovens adultos na faixa etária dos 18 aos 25 anos (van de Water, 2012). Nesse contexto, o *teatro para e com bebês* inclui-se dentro da categoria de *teatro para*

⁵ A nomenclatura utilizada internacionalmente, em inglês, é a de “Theatre for young audiences” (TYA).

⁶ Tradução nossa. A expressão original usada pela autora no texto, em espanhol, é de “Teatro para niños”.



a infância e juventude.

O *teatro para bebês*⁷, na definição de Fletcher-Watson (2016), é o conjunto de experiências teatrais criadas por artistas profissionais para bebês e crianças até aos três anos, acompanhadas por adultos. Estes acompanhantes podem ser os pais ou as educadoras/es de infância/auxiliares de ação educativa, quando estes espetáculos acontecem no espaço educativo das creches.

O *teatro para bebês* ou *teatro para os mais novos*⁸, de acordo com van de Water (2012), dirige-se a crianças que se situam na faixa etária entre os 6 meses e os 6 anos. Nesta categoria de crianças pequenas, segundo a autora, há algumas subdivisões: 0-18 meses; 18 meses-3 anos; 3-6 anos ou mais de 4 anos. Não se tratam de subdivisões estanques porque, naturalmente, e como salienta van de Water (2017), cada criança tem o seu próprio ritmo e nível de desenvolvimento.

O *teatro para bebês* ou *teatro para a primeira infância*, tal como destaca Cabral (2017), é uma forma de arte que recorre a diferentes linguagens artísticas para além do teatro, tais como dança, música e artes plásticas e dirige-se a um público entre os 6 meses e os 3 anos.

Ojalvo e Viro (2019, p. 84), referindo-se à realidade espanhola, afirmam que o *teatro para a primeira infância*⁹ ainda não foi definido do ponto de vista académico e que não há, ainda, um consenso sobre a terminologia a adotar, variando entre “teatro para la primera infancia”, “teatro para bebes”, “teatro para las primeras edades”. Para se referirem às experiências teatrais realizadas para crianças entre os 0 e os 3 anos adotam a expressão *teatro para a primeiríssima infância*¹⁰, usada por Carlos Laredo, diretor da “Casa Incierta”, uma das companhias espanholas que realiza trabalho para esta faixa etária. Os autores adotam esta expressão para a distinguirem da de teatro para a primeira infância, que pode incluir crianças até aos 6 anos. Salientam, ainda, que o *teatro para a primeiríssima infância* se tem

⁷ Tradução nossa. A expressão original usada pelo autor e mais comumente usada, internacionalmente, é “Theatre for Early Years” (TEY).

⁸ Tradução nossa. As expressões originalmente usadas pela autora são a de “theatre for babies” e “theatre for the very young”, respetivamente.

⁹ Tradução nossa. A expressão original usada pelos autores é a “teatro para la primera infancia”.

¹⁰ Tradução nossa. A expressão original usada pelo autor é “teatro para la primerísima infancia”

definido a si próprio através do trabalho realizado por diferentes companhias e festivais realizados nos últimos anos em Espanha.

Outra designação adotada é a de *teatro desde bebês* (Cabral, 2017; Fochi, 2017). Convocando as palavras de Cabral (2017), no *teatro desde bebês*, o ator estrutura a sua ação cénica com base num estado potencial e sensível do bebé. Por sua vez, Fochi (2017) salienta que no *teatro desde bebês*, o disfrutar e o agir são complementares, quer do ponto de vista dos atores, quer dos bebês e das crianças. Para Moreira Lopes e Pereira (2019), a faixa etária do público que participa nestas experiências situa-se entre os 0 e os 3 anos. Defendem a possibilidade de um *teatro com bebês*, afirmando que “ao trazer o bebê para a atividade cênica, na perspectiva de sua enunciação, a atividade não é para bebês e, sim, com bebês, na perspectiva de seu protagonismo” (Moreira Lopes; Pereira, 2020, p. 463). Os bebês, nesta perspectiva, são considerados, simultaneamente, espectadores e atores.

Barbosa e Fochi (2011), referindo-se ao trabalho desenvolvido por Roberto Frabetti, na companhia italiana La Baracca, fazem a distinção entre *teatro para e teatro com bebês*. O *teatro para bebês* refere-se ao teatro que é desenvolvido para um público específico, os bebês e crianças pequenas, enquanto que o teatro com bebês se refere aos laboratórios teatrais que Roberto Frabetti desenvolvia quer com educadoras/es de infância, quer com bebês nas creches do município de Bolonha, em Itália.

Contextualização história

As origens do *teatro para bebês* remontam ao final da década de 70, na Europa. Em 1978 surgiu o *Theatre Kit*, no Reino Unido (Fletcher-Watson, 2016), fonte de inspiração para a Companhia *Oily Cart* que fez, em 1981, o seu primeiro espetáculo denominado *Out of Their Tree* e que se dirigia a crianças entre os 3 e os 5 anos (Webb, 2012).

Oily Cart é uma companhia especializada no trabalho para crianças e jovens com multideficiência e Perturbação do Espectro do Autismo (PEA). De acordo com o seu diretor, Tim Webb, alguns anos depois da criação da Companhia compreenderam que o trabalho multissensorial e interativo que desenvolviam para estes públicos se podia aplicar a outros públicos. Mas só em 2001 realizaram



a sua primeira produção – *Jumpim Beans* – para crianças entre os 6 meses e os 2 anos (Webb, 2012).

Em 1987 foi realizada, em França, a primeira produção teatral para bebés – *L’oiseau serein*. Na mesma altura, em Itália, Roberto Frabetti, com a Companhia *La Baracca*, iniciou o projeto *Acqua*. Durante os 25 anos que se seguiram, La Baracca esteve na vanguarda da investigação e criação teatral para bebés e crianças até aos três anos (Fletcher-Watson, 2016). Entre 1986 e 1987, a companhia de Teatro *La Baracca*, em conjunto com o Município de Bolonha, em Itália, fundaram o projeto “A Creche e o Teatro”¹¹, envolvendo artistas, pedagogos e cuidadores (Frabetti, 2016). O trabalho desta companhia é também destacado por van de Water (2012) pelo pioneirismo do seu trabalho, bem como pelo facto de ter organizado o primeiro festival internacional direcionado para bebés e crianças pequenas, *Visioni di futuro, visioni di teatro*, em 2004, e ter recebido o Prémio ASSITEJ de Excelência Artística, em 2008.

Apesar de no final do século XX ter havido um desenvolvimento notável de projetos de teatro para crianças pequenas (van de Water, 2012), foi a partir do século XXI que, mundialmente, passou a haver uma maior atenção à especificidade do teatro para bebés (van de Water, 2017). E para a evolução e divulgação do *teatro para bebés* têm contribuído grupos e organizações tais como a ASSITEJ, a *Small Size*, a *Rede Internacional de Investigação de Teatro para a Infância e Juventude*¹² (ITYARN), o *Glitterbird Project* (Fletcher-Watson, 2016; Ojalvo; Viro, 2019).

O projeto *Glitterbird* começou em 2003 sob a liderança da Universidade de Oslo, na Noruega, envolvendo a colaboração de 6 países diferentes, nomeadamente, Noruega, Finlândia, Dinamarca, França, Hungria e Itália. O projeto consistiu em encontros que visavam a partilha de saberes entre artistas que se propunham fazer teatro para crianças pequenas (van de Water, 2012). Esse projeto foi financiado pelo Programa da Comissão Europeia *Culture 2000* durante 3 anos e partiu de um projeto anterior, relacionado com arte para crianças pequenas, iniciado em 1997, pelo norueguês e especialista em infância Ivar Selmer-Olson (van

¹¹ A expressão original usada pelo autor é “il nidi e il teatro”. (Tradução nossa)

¹² Tradução nossa. A expressão original, e usada internacionalmente, é “International Theatre for Young Audiences Research Network” (ITYARN).



de Water, 2012).

No ano de fundação da ITYARN, em 2006, iniciou-se o Festival Internacional de Teatro para crianças e jovens – Festival SAND –, na Noruega, que apresentou vários espetáculos para crianças dos 0 aos 6 anos (van de Water, 2017).

A Associação Artística Internacional *Small Size* foi fundada em 2007 com o objetivo de difundir as artes performativas para bebés e crianças pequenas entre os 0 e os 6 anos. A *Small Size* é membro da ASSITEJ desde 2013. As organizações impulsionadoras da rede foram a companhia italiana *La Baracca*, a companhia belga *Theatre de la Guimbarde*, a Organização eslovena *Teatro para a Infância e Juventude*¹³ e a associação espanhola *Accion Educativa* (Ojalvo; Viro, 2019). Ao longo dos anos, outras companhias e organizações artístico-educativas, de outros países, foram integrando a Associação. Atualmente a *Small Size* tem 98 membros de 5 continentes e 37 países diferentes (Small Size Network). A *Small Size* tem vindo a organizar festivais, oficinas, vídeos documentais, debates, entre outros, que têm contribuído para um movimento cultural que defende os direitos da criança à cultura e à arte (Mestälampi, 2017).

Outro marco importante na divulgação do teatro para bebés foi a realização do Primeiro Fórum Internacional *Theatre for the very young*, em maio de 2009, em Bolonha, como parte do Festival Internacional *Visioni di Futuro, Visioni di Teatro*. Este projeto, da responsabilidade da ASSITEJ internacional e organizado por *La Baracca* em colaboração com a ITYARN, tinha como objetivo, segundo van de Water (2012), reunir investigadores e artistas em palestras, conferências, mesas redondas e exibição de espetáculos. Para Ojalvo e Viro (2019) foi neste Fórum que se lançaram muitos dos fundamentos teóricos que sustentam a criação teatral para crianças entre os 0 e os 3 anos.

Características do teatro *para e com* bebés

O *teatro para bebés* é um campo relativamente novo e emergente, alicerçado em diferentes áreas científicas e revestindo-se de uma prática transdisciplinar. Assim, estas experiências teatrais podem assumir vários formatos, desde um

¹³ Tradução nossa. O nome original da Companhia de Teatro é “Gledališče za otroke in mlade Ljubljana, GOML”



espetáculo de teatro mais tradicional até um formato pós-dramático e/ou performativo. Abordaremos, neste ponto, algumas das suas características, no que diz respeito aos formatos de espetáculo, aos recursos cénicos e artísticos mais frequentemente utilizados e às especificidades do trabalho do ator/performer.

Formatos dramatúrgicos

A criação para bebés e crianças pequenas assenta numa prática interdisciplinar. Não há um modelo para fazer teatro para crianças pequenas, salienta Frabetti (2011, p. 46), já que elas podem apreciar uma diversidade de formatos, tais como, por exemplo, “espetáculos de dança e de teatro de sombras. Narrações surreais e passionais. Contos com poucas palavras, histórias engraçadas e românticas. Com imagens abstratas ou com brinquedos”.

De acordo com Mestälampi (2017), os espetáculos que se dirigem a bebés entre os 3 e os 18 meses convocam poesia, momentos interativos, bolinhas de sabão, lenços a voar pelo ar, música e contacto físico. Mas argumenta, ainda, que espetáculos com palavras, como por exemplo, as narrações tradicionais, também são adequadas para as crianças pequenas.

Webb (2012) refere que a companhia *Oily Cart* combina uma variedade de linguagens teatrais, nomeadamente, um design forte, a utilização de marionetas e música ao vivo. Além disso, os espetáculos começam com uma situação familiar para as crianças, como, por exemplo, um piquenique ou um passeio de autocarro, mas são conduzidos para uma espiral de desenvolvimentos inesperados.

No que toca aos formatos dramatúrgicos dos espetáculos direcionados para bebés e crianças pequenas, podemos ter um formato que prima por manter a ‘*quarta*’ parede, não sendo permitido que os bebés entrem no espaço cénico e em que, à priori, se pretende que os bebés assistam, sem interagirem. Cita-se, a título de exemplo, o espetáculo *Dúdu*, em que se opta pelo uso de um formato dramático tradicional com o recurso a uma história, com conflito, ações, personagens, e no qual os acompanhantes não devem permitir que as crianças entrem no espaço cénico (Madonni, 2017). A autora explica que decidiu trabalhar com a ideia de ‘*quarta*’ parede, pensando num bebé espectador que se inicie no

reconhecimento daquele espaço de ficção e que o reconheça como um espaço de “teatro” e não como um espaço de brincadeira (Madonni, 2017).

Um outro exemplo de um espetáculo de teatro para bebês usando uma estrutura clássica com princípio, meio e fim, é o desenvolvido pelo criador Rodriguez (2017). Nele há uma clara intenção de manter a ‘*quarta*’ parede, não permitindo que os bebês circulem pelo espaço, nem toquem nos objetos. O objetivo, na sua perspectiva, é que as crianças compreendam, desde cedo, as convenções teatrais.

Uma outra possibilidade é, ainda, a de ter um espetáculo que permita que os bebês e as crianças tanto possam observar como interagir ou, até, cocriar através de uma participação livre e movimentada. Hovik (2019a) destaca, a este propósito, a performance *Sparrow*, que conjugava cenas que convidavam à observação, como, por exemplo, uma coreografia de dança, com cenas em que os atores improvisavam e brincavam com as crianças. E é neste contexto que convocamos a estética pós-dramática e/ou performativa para a configuração de possibilidades do teatro *para e com* bebês.

Em algumas dessas experiências performativas pode não haver texto, enredo, personagens, início ou fim (Fletcher-Watson, 2016). A palavra, nestes casos, pode ser usada apenas na introdução, ou seja, num momento de pré-espetáculo. Pela falta de texto verbal, o teatro para e com bebês recorre a várias linguagens artísticas: dança, música, artes visuais e teatro (Hovik, 2019b). A estrutura pode não obedecer a uma sequência linear, mas ser constituída por micro-sequências (Fletcher-Watson, 2016; Hovik, 2019b) que podem estar ligadas semanticamente, emocionalmente ou ritmicamente (Young; Powers, 2008).

Apesar de o *teatro para bebês* já existir há mais de 30 anos, Fletcher-Watson et al. (2014) salientam que ele continua envolto em controvérsias que se prendem com a ideia de vulnerabilidade das crianças com menos de três anos. Há quem conteste que se chame teatro a tais experiências performativas. Apesar de acontecerem em locais de teatro, serem criadas por artistas de teatro e serem, culturalmente, consideradas como teatro por críticos e comentadores, estas formas artísticas são, muitas vezes, concebidas e realizadas sem o recurso a

alguns elementos dramáticos, tais como enredo, texto e atores, assumindo frequentemente a forma de jogo. No entanto, ainda segundo os autores, podemos legitimar o teatro para bebês como teatro, enquadrando-o numa estética de teatro pós-dramático.

No teatro pós-dramático esbatem-se as fronteiras entre os gêneros do teatro, combinando-se teatro falado, com teatro musicado, dança e pantomina. É um teatro constituído por uma nova “paisagem teatral” (Lehmann, 2017, p. 35), realizado por profissionais de campos diversos: da dança, da música, do teatro, da arquitetura, etc. Os espetáculos apresentam episódios que não estruturam o tempo numa progressão de ideias ou temas (Barnett, 2008), sendo apresentados acontecimentos em simultâneo.

O teatro *para* e *com* bebês pode ser legitimado a partir de um corpo consistente de práticas dramáticas que, como sugere Fletcher-Watson (2018), o situam no campo das atuais tendências de performance imersiva ou participativa. A performance prima pela ausência de uma estrutura aristotélica, com uma sequência linear de princípio, meio e fim. Ao invés disso, o espetáculo é constituído por uma sequência de quadros, como destaca Cohen (2002). A quebra com a representação e a aproximação com as situações da vida acontece, como salienta ainda Cohen (2002), através do imprevisto, pelo que o espectador dificilmente consegue antever o que vai acontecer a seguir. E, no que toca ao espaço cénico, não há uma delimitação clara entre onde começa e onde acaba o palco e a plateia. A performance valoriza o agir para além do representar, como refere Oliveira (2017), convidando o espectador a entrar na ação. O evento, nesse sentido, simplesmente acontece, assumindo o lugar de *happening*.

As produções teatrais contemporâneas para bebês e crianças com menos de três anos assumem comumente o formato de instalações e/ou performances. Desse modo, podemos ter espetáculos totalmente interativos e improvisados, cujo desenvolvimento depende das reações e intervenções dos bebês e das crianças pequenas sendo, assim, realizado *com* estes.

No caso de algumas instalações que recorrem a elementos teatrais, como luz e sombra, o objetivo é permitir a participação espontânea dos bebês e crianças



pequenas (Young; Powers, 2008) ou o jogo individualizado (Young, 2008). Também pode ocorrer a criação de instalações performativas interativas, nas quais é possível explorar a liberdade e espontaneidade entre o público, os artistas, os elementos interativos e o espaço teatral (Patel et al., 2018). Ao dar possibilidade de os bebés brincarem livremente, os criadores de teatro ajudam as crianças a construir pequenos dramas ou micronarrativas. As crianças tornam-se atores quando se juntam ao espetáculo e os atores tornam-se público dos bebés (Fletcher-Watson, 2016).

Em suma, os formatos dramaturgicos destas experiências variam desde espetáculos de teatro dramático, com narrativas, diálogos e personagens, até instalações vanguardistas que prescindem de performers e texto. Nesta perspectiva, a possibilidade de jogar espontaneamente e a ausência de elementos dramáticos, como texto, enredo e personagens, são características presentes no teatro para e com bebés.

Recursos cénicos e artísticos

As condições e características do espaço cénico podem influenciar a expressão natural das emoções dos bebés e das crianças pequenas. Os ambientes mágicos, o elemento surpresa, os contrastes, as imagens, as formas, as sombras, as cores, as texturas, os movimentos, os objetos e as atividades conhecidas pelas crianças, são ferramentas que despertam o seu interesse perante o que ocorre no espaço cénico, criando uma sensação de segurança e familiaridade, o que contribui para o sucesso da experiência teatral (Aristizabal et al., 2013; Loon, 2012; Lopez; Vega, 2017; Novák, 2013; Ribeiro-Cunha, 2022; Zuazagoitia et al., 2014).

Em algumas experiências teatrais, os objetos cénicos são um dos recursos usados como meio para convidar as crianças a participarem na experiência teatral que se lhes apresenta (Ribeiro-Cunha, 2022) ou, como referem Álvarez-Uria et al. (2015), um modo de estimular o público. O design do espetáculo, na opinião de Loon (2012), deve ser apelativo, com uma paleta de cores e materiais variados para permitir aos bebés múltiplas oportunidades de exploração sensorial.

Nóvak (2013) chama à atenção para o facto de a escuridão total, o uso de



máscaras, efeitos repentinos de luz, poderem provocar medo nas crianças muito pequenas, sendo, por isso, de evitar.

A música é um dos recursos frequentemente utilizados nos espetáculos: música ambiente, uma voz cantada e/ou música tocada ao vivo. Rodríguez (2017) considera que os atores não devem usar microfone e que o volume da música não deve ser muito alto.

Assim, a música, a luz, os sons, as cores, bem como os objetos cinético-dramáticos, permitem uma exploração através dos sentidos e são recursos frequentemente convocados nas experiências teatrais dirigidas a bebés e crianças pequenas. Concordamos com Ojalvo e Viro (2019), quando salientam que nos espetáculos de teatro para bebés há uma redefinição da linguagem teatral que permite, em termos de dimensão simbólica, conceber um espetáculo passível de múltiplas leituras. E todas as leituras são válidas, uma vez que cada bebé entenderá o símbolo de acordo com os seus próprios termos.

Competências do ator/performer

O teatro para bebés que se aproxima, muitas vezes, da dança, da performance e das artes circenses, exige do ator/performer um trabalho muito específico para se relacionar com um público tão peculiar como os bebés e crianças pequenas.

Ator e/ou jogador/performer

Dado o carácter de jogo que muitos espetáculos tomam, o ator pode ser considerado um *jogador*. Nesse contexto, podem não existir personagens reais, entendidas da maneira tradicional do teatro (Ojalvo; Viro, 2019; Hovik, 2019b), pelo que os atores interpretam frequentemente sem interpretar uma personagem. Nesta perspetiva, o ator pode denominar-se de *jogador* [*player*], uma vez que a atividade básica do teatro para bebés é o jogo [*play*] (Taube, 2009). O *jogador*, ao entrar no espaço cénico, entra no jogo. Para o autor, o ator/jogador tem duas possibilidades: ou não interpreta nenhuma personagem ou cria uma personagem, mas não de tipo dramático, através de uma performance que valoriza o agir e



convida os bebés a entrar na ação.

Como salienta Taube (2009, p. 20), estas personagens têm frequentemente traços *clownescos*, mas não se enquadram no estereótipo de um *clown*. E, ainda que o ator assuma responsabilidade pelo seu jogo, trata-se de um jogo inacabado “que necessita de complemento pelo olhar de um outro. [...] Há um duplo em um ser único e uma completude pelo olhar alheio” (Souza, 2022, p. 7). Nesse tipo de jogo, o contato visual, o toque e a proximidade são essenciais para a interação entre os atores e as crianças pequenas, durante as apresentações.

A linguagem não verbal

No *teatro para bebés* é mais comum o recurso à forma de comunicação não verbal do que à comunicação verbal. O movimento corporal, a proximidade, o contacto visual e o contacto físico são os aspetos que caracterizam a linguagem não verbal convocada pelos atores nos espetáculos de teatro para bebés e crianças pequenas.

O estudo de Aristizabal et al. (2013) demonstra que o teatro para bebés se caracteriza, essencialmente, pela linguagem não verbal, valorizando a proximidade e o contacto visual estabelecidos na comunicação entre os artistas e os bebés. Daí a importância de uma comunicação individualizada, na qual os atores se dirigem a cada uma das crianças de forma autêntica e sincera (Zuazagoitia et al., 2014).

A expressão facial dos atores, principalmente o contacto visual, é uma forma de comunicar e manter um vínculo com crianças muito pequenas. Zurawski (2018, p.264) afirma que o “olhar é reconhecido como um dos elementos fundamentais do teatro para bebês e é, assumidamente, eleito como elemento-chave do jogo que se estabelece com as crianças bem pequenas”. Através do contacto visual é possível captar a sua atenção bem como prestar atenção a quem chora ou parece ter algum desconforto (Drury; Fletcher-Watson, 2016; Rodríguez, 2017; Zuazagoitia et al., 2014). Aliás, no estudo de Young (2004), aponta-se a necessidade de os atores mostrarem expressões faciais simples e diretas.

Da mesma forma que o olhar, o gesto e o movimento do corpo dos atores

está muito presente no teatro para bebés (Zurawski, 2018). Neste sentido, Morris (2018) destaca as expressões silenciosas como forma de comunicação com o público. Trata-se de uma forma de linguagem não verbal que, para Aristazabal et al. (2013), é expressa através de movimento corporal, expressões faciais e interação com objetos. Destacam que esta forma de linguagem, em conjunto com o recurso à música e imagens conhecidas pelas crianças, constituem as chaves da comunicação no teatro para bebés.

Uma vez que no teatro para bebés é frequente quebrar-se a '*quarta*' parede que separa o público do espaço cénico, a proximidade acontece não só pelo contacto visual, mas também pelo toque. Os atores aproximam-se das crianças, tocam-nas, deixam-se tocar e oferecem-lhes objetos para explorar (Ojalvo; Viro, 2019; Ribeiro-Cunha, 2022).

O contacto visual e o toque entre atores e bebés conduzem àquilo que Taube (2009) denomina de percepção recíproca, através da qual bebés e atores se envolvem numa relação especial em que nenhuma parte é dominante. O contacto físico tem aspetos comunicativos. Assim, a forma dos atores tocarem nas crianças e a forma como elas reagem ao toque transmitem informação a uns e a outros (Ribeiro-Cunha, 2022; Taube, 2009).

No estudo de Ribeiro-Cunha (2022), no qual se criou um espetáculo de teatro *para e com* bebés, refere-se a importância da comunicação não verbal. A comunicação através do olhar, do toque e da mediação dos objetos cénicos, permitia aos bebés e aos atores lerem-se e interpretarem-se uns aos outros, comunicando intenções durante o espetáculo.

Presença/Escuta

Para que a comunicação seja adequada às crianças é importante que os atores tenham capacidade de presença e de escuta.

Tal como salienta Frabetti (2009, 2011), o ator deve encontrar um equilíbrio entre o contar e o ouvir, dando primazia ao segundo. Esta capacidade de escuta dá-se através dos sentidos, prestando atenção para “o não dito, para o invisível, para o evocado...” (Frabetti, 2011, p. 40). A técnica da respiração é apontada por

Rodríguez (2017) como um meio para desenvolver a capacidade de escuta, pois, através dela, o ator controla a energia, permitindo-lhe entrar em sintonia com o público.

A capacidade de escuta permite também aos atores valorizarem o que as crianças têm para dizer através das suas linguagens (Patel et al., 2018; Ribeiro-Cunha, 2022). Permite-lhes lerem “os sinais do bebê para respeitar a sua experiência, despertar a sua atenção e ler os seus níveis de envolvimento” (Rodrigues et al., 2018, p. 279), bem como perceberem o que as crianças gostam ou do que têm medo (Álvarez-Uria et al., 2015). Estabelece-se, como refere Cabral (2017, p. 17), uma comunicação pela entrega e pela troca sensível entre atores e crianças que acontece no “aqui e agora”.

Hovik (2019b) destaca que no *teatro para bebês* o estado de presença é o mais importante. Entende que a presença do ator no jogo significa improvisar, ser flexível e ajustar-se às necessidades do público de crianças, tal como defende, também, Ribeiro-Cunha (2022). Presença pode também ser uma questão de jogar ao “faz de conta” ou estar fisicamente próximo das crianças.

O estado de *presença* permite aos atores *lerem* as linguagens dos bebês e das crianças e responderem e incorporarem tudo num processo de improvisação contínuo, a partir de pequenos acontecimentos, alterando o rumo da performance em função das necessidades do bebê (Ribeiro-Cunha, 2022; Rodrigues et al., 2018), mas sempre mantendo a qualidade artística (Young, 2004). Permite-lhes, ainda, manter o ritmo e uma dinâmica adequada ao público, seja em função da participação dos bebês, seja incentivando a participação dos adultos que os acompanham (Ribeiro-Cunha, 2022; Young, 2004).

A importância da capacidade de escuta e de presença ativa como elemento-chave para comunicar e interagir com os bebês é destacada no estudo de Ribeiro-Cunha (2022). Através da escuta, ativando todos os sentidos, os atores liam e interpretavam o ambiente, agindo e improvisando em função do que acontecia. Trata-se de um trabalho que, de acordo com Patel et al. (2018), pode ser desafiador para os atores, pela necessidade de terem uma atitude responsiva e recetiva às crianças, ainda que correndo o risco de nem sempre terem a capacidade de captar



todas as suas reações.

A voz

Apesar de ser dada uma maior ênfase à comunicação através do corpo e do gesto, a voz é também convocada no *teatro para bebês*, por meio da palavra dita ou cantada.

No *teatro para bebês*, a comunicação através da palavra é menos frequente que a comunicação não verbal, porém, não é descurada. A este propósito, Rodríguez (2017) dá o exemplo do espetáculo *ITO*, referindo que apesar de se tratar de um espetáculo para bebês, o uso da palavra não é desvalorizado, mas, pelo contrário, assume-se a sua importância para o público dessas idades.

Quando convocada a linguagem verbal, o modo de falar deve ser natural, dando uma entoação diferente a cada sílaba, falando lenta e claramente (Zuazagoitia et al., 2014). Deve, pois, usar-se uma linguagem simples e fácil de compreender, ligada à ação e adequada ao desenvolvimento cognitivo das crianças (Aristizabal et al., 2013).

As diferentes linguagens artísticas convocadas no *teatro para bebês*, nomeadamente a voz dos atores, aproximam-se das linguagens e dos meios de comunicação inatos no bebê, defendidos por algumas correntes da psicologia de desenvolvimento.

De acordo com Hovik (2019a), o ser humano usa, de uma forma natural, meios de comunicação também usados artisticamente, tais como, gestos, sons e movimentos, ou seja, qualidades expressivas também convocadas nas artes, nomeadamente, na música, no teatro, na dança e no canto. O conceito de *sintonia afetiva*¹⁴ de Stern (1998 apud Hovik, 2019a) refere-se à comunicação intersubjetiva que acontece entre crianças muito pequenas e os seus pais e/ou cuidadores, que não é uma mera imitação, mas uma conversa que se desenvolve de maneira criativa e musical. De acordo com Malloch e Trevarthen (2018), a musicalidade comunicativa é a capacidade inata que o bebê possui de criar significados com os outros, através de narrativas gestuais. Esta interação contém os mesmos padrões

¹⁴ O termo original usado pelo autor é “affective attunement”. (Tradução nossa)



de ritmo e de tempo que a improvisação musical e é uma competência humana básica (Malloch; Trevarthen, 2009).

Os conceitos de *sintonia afetiva* de Stern (1998 apud Hovik 2019a) e o de *musicalidade comunicativa* de Malloch e Trevarthen (2018) são convocados por Hovik (2019a) para sustentar a ideia de *interdisciplinaridade comunicativa*. Nessa perspectiva, há uma interligação entre a comunicação dos bebês e as diferentes linguagens artísticas, ou seja, as linguagens utilizadas pelos atores, nomeadamente a voz, aproximam-se das linguagens e dos meios de comunicação inatos no bebê.

No mesmo sentido, Dillon (2017) refere que os adultos, ao interagirem com as crianças, usam intuitivamente esses canais de comunicação, sendo, porém, ressignificados pelos artistas em produções teatrais para bebês.

Através da comunicação por meio da voz, os artistas estabelecem uma relação mais próxima da díade mãe/pai-bebê, como salienta Cabral (2016). Neste sentido, explica a autora: a experiência interativa entre os bebês e o espetáculo aproxima-se da relação que ocorre entre mãe/pai-bebê, através dos primeiros jogos sonoros-emocionais. No entanto, agora, resulta de uma experiência de afetação que acontece num espaço-tempo determinado.

Considerações finais

O *teatro para bebês*, desde o seu surgimento, no final do séc. XX, tem tido uma evolução considerável, internacionalmente. No contexto português, ainda a definir-se na teoria e na prática, é um campo relativamente novo e emergente que se enquadra dentro da categoria mais abrangente de teatro para a *infância e juventude*.

Nas últimas décadas, o teatro para crianças tem vindo a sofrer alterações, surgindo novas companhias, as quais têm aberto portas a novos territórios expressivos na esfera da representação para crianças. E o teatro para bebês, através da proposta de espetáculos dirigidos a crianças com menos de três anos, é disso exemplo.

No presente artigo, procurou-se demonstrar a dificuldade em encontrar uma definição sobre o teatro dirigido a crianças pequenas, pela pluralidade de



definições adotadas internacionalmente.

O *teatro para bebés* fundamenta-se em diferentes áreas científicas e reveste-se de uma prática interdisciplinar. Os espetáculos podem ser mais tradicionais, recorrendo a elementos do teatro dramático, nomeadamente, texto, enredo e personagens, ou mais vanguardistas, prescindindo desses elementos, configurando a possibilidade de um teatro não só para mas também com os bebés e crianças. Os recursos mais frequentemente utilizados no teatro para bebés contemporâneo são a música, a luz, os sons, as cores, bem como objetos cénicos, que permitem a exploração através dos sentidos.

Por fim, no que diz respeito ao trabalho do ator/performer, há uma ênfase na linguagem não verbal, que comunica intenções e convida à interação através do corpo, das expressões faciais, da proximidade, do contacto visual e físico entre atores e bebés. O ator/performer brinca, joga e improvisa a partir de um trabalho de escuta e de um estado de presença que lhe permite interpretar o que o seu público poderá estar a sentir. Um ator que convoca a voz, falada ou cantada, para comunicar com os bebés e crianças pequenas.

Um espetáculo de teatro para e com bebés pode resultar de um processo interdisciplinar que, para além de envolver os artistas e encenadores, pode envolver investigadores, educadores/as de infância e os próprios bebés. Nesse contexto, importa ouvir as vozes de todos e observar as reações das crianças durante o processo de criação, permitindo que as ideias sejam modificadas de acordo com o feedback do público-alvo. A criação de espetáculos para bebés pode ser feita de forma experimental, observando o que funciona e o que não funciona, ou em colaboração com diferentes profissionais. Trata-se, essencialmente, de um processo que valoriza a participação ativa das crianças, escutando-as e respeitando as suas formas de expressão e comunicação.

No teatro *para e com* bebés a criança deixa, assim, de ser um espetador que observa passivamente um mundo fictício, sendo convidada a um envolvimento mais ativo com ênfase numa maior proximidade física. O teatro *para e com* bebés é, por isso, uma forma de arte cada vez mais participativa, tanto em termos de produção, como de receção.

Referências

ÁLVAREZ-URIA, Amaia; TRESSERA, Alaitz; ZELAIETA, Edu; VISCARRA, María Teresa. Juego, teatro y educación infantil. La obra teatral “Kubik” y su valor pedagógico-artístico. *Enseñanza & Teaching*, v. 33, n. 1, p.143, 2015. Acesso em: 25 mai. 2023. DOI: <https://doi.org/10.14201/et2015331143161>

ARISTIZABAL LLORENTE, Pilar; LEONET, Gema Lasarte; ORTIZ DE BARRÓN, Igor Camino; ZUAZAGOITIA REY-BALTAR, Ana. Las claves de la comunicación en el teatro para bebés. *Aula abierta*, v. 41, n. 3, p. 91–100, 2013. Acesso em: 23 abr. 2023. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4401273>

BARBOSA, Maria; FOCHI, Paulo. O teatro e os bebês: Trajetórias Possíveis Para uma Pedagogia com Crianças Pequenas. *Espaços da Escola*, UNIJUÍ Ano 21, n. 69, p. 29–38, jan./jun.2011. Acesso em: 16 mai. 2023. https://www.researchgate.net/publication/319653207_O_teatro_e_os_bebes_Trajetorias_Possiveis_Para_uma_Pedagogia_com_Crianças_Pequenas

BARNETT, David. When is a Play not a Drama? Two Examples of Postdramatic Theatre Texts. *New Theatre Quarterly*, v. 24, n. 1, p. 14–23, 2008. Acesso em: 20 jun. 2023. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0266464X0800002X>

CABRAL, Fernanda. *Teatro para Bebês: Processos Criativos, Dramaturgia e Escuta*. Tese (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade de Brasília, Brasil, 2016. http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNB_87e90b485c41487a9377a02070b87eb3

CABRAL, Fernanda. El teatro para bebés: Un encuentro genealógico. *Boletín Iberoamericano de Teatro*, nº 12, p. 137-146, 2017. Acesso em: 5 dez. 2022. <https://www.assitej.net/gl/publicaciones/boletin-iberoamericano-de-teatro-12/>

CALDAS, José. Por um teatro popular a partir da infância. In: José Caldas et al. (Eds.) *José Caldas, 40 anos de teatro*. Porto: Quinta Parede, 2011. p. 2-3. Acesso em: 6 mar. 2023. https://aslaranxasmairanxasdetodasaslaranxas.files.wordpress.com/2014/09/jose_caldas_40_anos_teatro.pdf

CASTILLO, José. *Didáctica de la Lengua y la Literatura*. Madrid: Editorial Playor, 1979. Acesso em: 6 mar. 2023. https://www.academia.edu/36611907/Jos%C3%A9_Romera_Castillo_Did%C3%A1ctica_de_la_Lengua_y_la_Literatura

CERVERA, Juan. *Como practicar la dramatización con niños de 4 a 14 años*. Madrid: Cincel, 1991.

CERVERA, Juan. *Historia crítica del teatro infantil español*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem. Criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002. Acesso em: 7 dez. 2022. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/82649/mod_resource/content/1/COHEN%20Renato%20-%20Performance%20como%20linguagem.pdf



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

DILLON, Guilherme. Reflexiones sobre el teatro para bebés desde la psicología del desarrollo. *Boletín Ibero Americano de Teatro*, n. 12, p. 65-74, 2017. Acesso em: 1 dez. 2022. <https://www.assitej.net/gl/publicaciones/boletin-iberoamericano-de-teatro-12/>

DRURY, Rachel; FLETCHER-WATSON, Ben. The infant audience: The impact and implications of child development research on performing arts practice for the very young. *Journal of Early Childhood Research*, v. 15, n. 3, p. 292-304, 2016. Acesso em: 5 jul. 2022 DOI: <https://doi.org/10.1177/1476718X15614041>

FLETCHER-WATSON, Ben, FLETCHER-WATSON, Sue, MCNAUGHTON, Marie Jeanne; BIRCH, Anna. From cradle to stage: How early years performing arts experiences are tailored to the developmental capabilities of babies and toddlers. *Youth Theatre Journal*, v. 28. n. 2, p. 130-146, 2014. Acesso em: 13 mai. 2023. DOI: <https://doi.org/10.1080/08929092.2014.940075>

FLETCHER-WATSON, Ben. “*More like a poem than a play*”: towards a dramaturgy of performing arts for Early Years. 2016. Tese (Doutoramento em Drama) - Royal Conservatoire of Scotland & University of St Andrews, Escócia, 2016.

FLETCHER-WATSON, Ben. Toward a grounded dramaturgy, part 2: Equality and artistic integrity in Theatre for Early Years. *Youth Theatre Journal*, v. 32, n. 1, p. 3-15, 2018. Acesso em: 8 mar. 2023. DOI: <https://doi.org/10.1080/08929092.2017.1402839>

FOCHI, Paulo. Teatro desde bebês: contributos para pensar o teatro, a arte e a educação. *Móin-Móin – Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas*, v. 2, n. 18, p. 65-81, 2017. Acesso em: 3 mar. 2023. DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034702182017065>

FRABETTI, Roberto. Does theatre for children exist? An unlikely model. In: Wolfgang Schneider (Ed.), *Theatre for Early Years. Research in Performing Arts for Children from Birth to Three*. Berlim: Peter Lang GmbH, 2009, p. 135-145.

FRABETTI, Roberto. A arte na formação de professores de crianças de todas as idades: O teatro é um conto vivo. *Pro-Posições*, v. 22, n. 2, p. 39-50, 2011. Acesso em 14 dez. 2022. <https://www.scielo.br/j/pp/a/vbp3TjSfx79c8YnNcD3ZkFn/?lang=pt&format=pdf>

FRABETTI, Roberto. Stubborn Little Thumbings. 30! Thirty years of theatre in the crèches. An introduction. In: Roberto Frabetti (Ed.). *Stubborn Little Thumbings. 30! Thirty years of theatre in the crèches*. Bolonha: Pendragon/La Baracca - Testoni Ragazzi, 2016, p. 5-11.

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

HOVIK, Lise. Becoming small: Concepts and methods of interdisciplinary practice

in theatre for early years. *Youth Theatre Journal*, v. 33, n. 1, p. 37–51, 2019a. Acesso em: 17 jun. 2022. DOI: <https://doi.org/10.1080/08929092.2019.1580647>

HOVIK, Lise. What kind of art? Notes on conventions in a new artistic fiel. *DRAMA – Nordisk Dramapedagogisk Tidsskrift*, v. 2, n. 01, p. 6–9, 2019b. Acesso em: 18 nov. 2022. DOI: <https://doi.org/10.18261/issn.2535-4310-2019-01-03>

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

LOON, Claire. The Art of the Cart: Designing Oily Shows. In: Mark Brown (Ed.). *Oily Cart. All sorts of theatre for all sorts of kids*. London: UCL Institute of Education Press, 2012, p. 27-32.

LÓPEZ, Marianela; VEGA, Alida Estela. Palabras, sonidos e imágenes... *Boletín Ibero Americano de Teatro*, n. 12, p. 147-157, 2017. Acesso em: 3 fev. 2023. <https://www.assitej.net/gl/publicaciones/boletin-iberoamericano-de-teatro-12/>

MOREIRA LOPES, Jader Janer; PEREIRA, Luiz Miguel. Teatro com bebês: narrando vivências na Educação Infantil. *EccoS – Revista Científica*, n. 50, e14014, p. 1-26, jul/set. 2019. Acesso em: 18 ago. 2022. DOI: <https://doi.org/10.5585/EccoS.n50.14014>

MOREIRA LOPES, Jader Janer; PEREIRA, Luiz Miguel. Teatro com bebês, Movimentos enunciativos e estéticos. *Revista Interinstitucional Artes de Educar*, v. 6, n. 2, p. 452–468, 2020. Acesso em: 7 fev. 2023. DOI: <https://doi.org/10.12957/riae.2020.45961>.

MADONNI, Sandra. Teatro para bebês en Mar del Plata. Historia de una experiencia que sigue creciendo. *Boletín Ibero Americano de Teatro*, n. 12, p. 259-269, 2017. Acesso em: 5 dez. 2022. <https://www.assitej.net/gl/publicaciones/boletin-iberoamericano-de-teatro-12/>

MALLOCH, Stephen; TREVARTHEN, Colwyn. Musicality: Communicating the vitality and interests of life. In: Stephen Malloch; Colwyn Trevarthen (Eds.). *Communicative musicality. Exploring the basis of human companionship*. Inglaterra: Oxford University Press, 2009, p. 1–11.

MALLOCH, Stephen; TREVARTHEN, Colwyn. The human nature of music. *Frontiers in Psychology*, n. 9, p. 1–21, 2018. Acesso em: 3 fev. 2019. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.01680>

MESTÄLAMPI, Marianna. ¿Por qué trabajo para los más pequeños. *Boletín Ibero Americano de Teatro*, n. 12, p. 245–251, 2017. Acesso em: 24 jan. 2023. <https://www.assitej.net/gl/publicaciones-2/sin-categoria/boletin-iberoamericano-de-teatro-12/>

MORRIS, Lali. uoo, mee, weee! A celebration of individuality. In: Jo Belloli, Antonella Dalla Rosa; Anna Sachetti (Eds.). *Wide Eyes. Celebrating curiosity through vision and practice*. Bolonha: Pendragon, 2018, p. 13-16.



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

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

OLIVEIRA, Cristiane. Do Teatro à Performance – um lugar de Colapso. *Revista Landa*, v. 6, n. 1, p. 22-40, 2017. Acesso em: 2 dez. 2022. <https://revistalanda.ufsc.br/vol-6-n1-2017/>

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Recebido em: 31/07/2023
Aprovado em: 05/11/2023