

A RECEÇÃO DE UM ESPETÁCULO DE TEATRO PARA E COM BEBÉS⁹⁷

THE RECEPTION OF A THEATRE PERFORMANCE FOR AND WITH BABIES

Carla Ribeiro-Cunha

Carla Pires-Antunes

Universidade do Minho - Portugal

Resumo: O artigo analisa o envolvimento de bebés e crianças pequenas num espetáculo de teatro *para e com* bebés criado a partir de um processo participativo e interdisciplinar. O processo envolveu investigadora, atores, educadoras, bebés e crianças até três anos. Inserido num paradigma participativo, adotou a investigação-ação como metodologia privilegiada. A observação da receção em diferentes creches permitiu compreender os modos de envolvimento dos bebés e crianças no espetáculo, desde um nível contemplativo até um nível proativo.

Palavras-chave: participação; teatro para e com bebés; receção teatral.

Abstract: The article analyzes the involvement of babies and toddlers in a theatre performance *for and with* babies, created through a participatory and interdisciplinary process. The process involved a researcher, actors, educators, and babies and children up to three years old. Framed within a participatory paradigm, it adopted action research as its primary methodology. Observing how the performance was received in different daycare centers made it possible to understand the ways in which the babies and young children engaged with the performance, ranging from a contemplative level to a proactive one.

Keywords: participation; theatre for and with babies; theatrical reception.

Recebido em: 14/07/2025

Aceito em: 15/10/2025

⁹⁷ Este artigo foi escrito a partir 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.

NOTA DO EDITOR: Título e escrita ortográfica mantidos conforme o original.

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 17 n. 1, jan-jun 2026

Introdução

O teatro para bebés tem experimentado, desde o seu surgimento no final do século XX, um crescimento considerável a nível internacional. Em Portugal, a primeira produção dedicada a crianças com menos de três anos, da qual se tem conhecimento, ocorreu em 2003. Desde então, cada vez mais companhias de teatro para a infância têm vindo a explorar esta prática. No que diz respeito ao campo teórico, em Portugal, é ainda uma área pouco explorada, tendo sido a investigação de Ribeiro-Cunha (2022) a primeira a realizar-se.

O artigo reflete sobre as formas de envolvimento dos bebés e das crianças pequenas num espetáculo de teatro *para* e *com* bebés criado a partir de um processo participativo e interdisciplinar. A pesquisa foi conduzida em colaboração com uma companhia de teatro para bebés, cujo início de atividade remonta a 2010, a qual realizava espetáculos e oficinas teatrais para bebés e crianças pequenas em contexto educativo de creche.

Metodologicamente, a investigação de Ribeiro-Cunha (2022) foi enquadrada num paradigma participativo que perspetivava a melhoria das práticas dos atores e da encenadora de uma companhia de teatro, promovendo uma participação mais ativa dos bebés e das crianças, pelo que a investigação-ação foi o método privilegiado.

O primeiro ciclo de investigação foi dedicado à conceção de um espetáculo de teatro *para* e *com* bebés envolvendo atores, encenadora, investigadora, bebés e crianças pequenas e respetivas educadoras de infância de uma creche com o qual a companhia de teatro já colaborava. O espetáculo foi criado de forma a permitir diferentes níveis de envolvimento “combinando, em alguns momentos, uma estrutura dramática na qual os atores interpretavam uma personagem e, por conseguinte, conservando o carácter espetatorial do teatro dramático e, noutros momentos, um carácter performativo nos quais o foco estava na relação corporal, na presença, num fazer real” (RIBEIRO-CUNHA, 2022, p. 193).

No segundo e terceiro ciclos da investigação observou-se a receção do espetáculo em diferentes creches. Nesta fase, pretendeu-se compreender a forma como os diferentes participantes se envolviam no espetáculo. Ao combinar diferentes formatos dramatúrgicos,

o espetáculo exigiu dos atores o desenvolvimento de técnicas e métodos específicos de trabalho, o que permitiu teorizar acerca dos elementos-chave da comunicação e da interação no teatro *para e com* bebês (RIBEIRO-CUNHA; PIRES-ANTUNES, 2024). Na investigação de Ribeiro-Cunha (2022) foi também possível compreender que os diferentes recursos cênicos e o trabalho do ator/performer, “de acordo com os diferentes formatos dramatúrgicos adotados em cada uma das cenas, conduziram a diferentes tipos de envolvimento” (p. 193).

O presente artigo incidirá particularmente sobre a recepção da performance por parte dos bebês e crianças pequenas, em diferentes creches. Serão, assim, apresentadas as dimensões que dizem respeito ao envolvimento dos bebês e das crianças no espetáculo.

Os bebês e o teatro

O teatro para bebês, numa tradução de “Theatre for Early Years” (TEY), inclui-se na designação mais abrangente de Teatro para a Infância e Juventude, usada internacionalmente, nomeadamente, pela ASSITEJ (Associação Internacional de Teatro para a Infância e Juventude). O campo do Teatro para a Infância e Juventude tem vindo a evoluir, reconfigurando-se e redefinindo-se constantemente (SCHNEIDER, 2013; VAN DE WATER, 2017), o que se tem traduzido também no teatro que se dirige a bebês e crianças pequenas.

O teatro para bebês tem vindo, desde o seu surgimento, a consolidar-se e a ser reconhecido internacionalmente. Conforme apontam Ribeiro-Cunha e Pires-Antunes (2023), observa-se uma variedade de termos para designar esta prática, nomeadamente: *teatro para bebês* (FLETCHER-WATSON, 2016), *teatro para os mais novos* (VAN DE WATER, 2012), *teatro para a primeiríssima infância* (OJALVO; VIRO, 2019), *teatro desde bebês* (CABRAL, 2017; FOCHI, 2017), *teatro para/com bebês* (BARBOSA; FOCHI, 2011) e *teatro para e com bebês* (RIBEIRO-CUNHA, 2022). Neste contexto, temos vindo a usar a expressão *teatro para bebês* de uma forma mais genérica, para nos referirmos às experiências teatrais e performativas que envolvem crianças com menos de três anos de idade. Já as experiências teatrais em que os bebês e as crianças pequenas participam, simultaneamente, como espectadores e cocriadores, podem configurar aquilo que Ribeiro-Cunha (2022) define como teatro *para e com* bebês.

No que diz respeito às origens do teatro para bebês, a investigação aponta que estas remontem à Europa, no final da década de 70, início dos anos 80. Em 1978 surgiu o *Theatre Kit* no Reino Unido (FLETCHER-WATSON, 2016), o qual inspirou a Companhia *Oily Cart* a criar, em 1981, o seu primeiro espetáculo para crianças dos 3 aos 5 anos (WEBB, 2012). Esta companhia que era especializada em teatro para crianças com multideficiência e Perturbação do Espectro do Autismo, expandiu o seu trabalho a crianças dos 6 meses aos 2 anos com a estreia de *Jumping Beans* em 2001 (WEBB, 2012). Na mesma época, em França, foi realizado o primeiro espetáculo teatral para bebês, *L’oiseau serein*, e em Itália, Roberto Frabetti e a Companhia La Baracca iniciaram o projeto *Acqua*, dirigido a crianças até três anos (FLETCHER-WATSON, 2016; FRABETTI, 2016).

A partir do século XXI, o teatro para bebês passou a ter um maior reconhecimento mundial com a contribuição de organizações como a ASSITEJ, a Small Size e a ITYARN (FLETCHER-WATSON, 2016; VAN DE WATER, 2017). O projeto *Glitterbird*, em 2003, financiado pela Comissão Europeia, e o Festival SAND, em 2006, na Noruega, foram marcos importantes nessa evolução (VAN DE WATER, 2012). A Small Size, fundada em 2007 e composta por companhias de vários países, tem promovido as artes performativas para bebês e crianças pequenas com festivais, oficinas e debates, defendendo os direitos das crianças à cultura e à arte (MESTÄLAMPI, 2017; OJALVO; VIRO, 2019). Outro marco importante foi o Primeiro Fórum Internacional *Theatre for the Very Young* em 2009, a partir do qual surgiram alguns dos fundamentos teóricos para a criação teatral voltada para crianças entre os 0 e 3 anos (OJALVO; VIRO, 2019; VAN DE WATER, 2012;).

No que diz respeito à criação, de acordo com Ribeiro-Cunha e Pires-Antunes (2024), o “teatro contemporâneo para bebês assenta numa prática interdisciplinar fundamentada por diferentes linguagens artísticas” (p. 3). É uma prática artística recente e em expansão, caracterizada por formatos dramatúrgicos diversos que vão desde espetáculos tradicionais até performances pós-dramáticas (FLETCHER-WATSON, 2016; FRABETTI, 2011; HOVIK, 2019b). A criação teatral para bebês incorpora linguagens como a dança, a música, as artes visuais e elementos sensoriais. As experiências artísticas podem ser estruturadas com a manutenção da “quarta parede” (MADONNI, 2017), ou como experiências imersivas e interativas, nas quais os bebês cocriam com os artistas (HOVIK, 2019a; RIBEIRO-CUNHA, 2022). A estética pós-dramática (BARNETT, 2008; LEHMANN, 2017) e a performance participativa (COHEN, 2002) influenciam fortemente

este tipo de teatro que valoriza o *happening*, o imprevisto e a fusão entre o palco e a plateia (OLIVEIRA, 2017). Os recursos cênicos, como luz, sombra, texturas, objetos e música ao vivo são essenciais para criar ambientes seguros e estimulantes (ARISTIZABAL ET AL., 2013) e o design é pensado para promover a exploração sensorial (ÁLVAREZ-URIA ET AL., 2015). Assim, o teatro para bebês propõe uma nova linguagem simbólica e estética, aberta a múltiplas interpretações (OJALVO; VIRO, 2019).

O teatro para bebês enquanto forma de arte tem sido sustentado por uma imagem de criança como sujeito com voz própria e pleno de direitos, incluindo o direito de participação cultural e artística (FRABETTI, 2016). O artigo 31 da Convenção sobre os Direitos da Criança (NAÇÕES UNIDAS, 1989) fundamenta a produção teatral para esta faixa etária. Fletcher-Watson (2015) reforça esta ideia ao afirmar que a participação livre só é verdadeiramente posta em prática quando os bebês e as crianças são reconhecidos como artistas legítimos, capazes de criarem cultura e arte nos seus próprios termos.

A partir das concepções atuais de infância passamos a olhar para os bebês e crianças como agentes ativos no seu processo de conhecimento do mundo, com voz própria sobre temas que lhe dizem respeito, mesmo que ainda não sejam capazes de se expressar verbalmente. Promover o acesso dos bebês e das crianças pequenas⁹⁸ ao teatro é uma questão de direitos, assumindo que são produtores e não somente consumidores de cultura, são cocriadores e não somente recetores passivos das performances e são os espectadores de hoje e não de amanhã.

Metodologia

O objetivo principal da investigação de Ribeiro-Cunha (2022) foi a produção de um espetáculo de teatro *para e com* bebês, envolvendo a investigadora, atores, educadoras de infância, bebês e crianças até aos três anos. A metodologia adotada inseriu-se no paradigma participativo (DENZIN; LINCOLN, 2005). Neste contexto, Heron e Reason (1997) afirmam que, num paradigma participativo, o processo de investigação é construído de forma colaborativa, onde todos os participantes atuam como co-investigadores e co-sujeitos.

⁹⁸ Usamos a expressão bebês e crianças pequenas para nos referirmos às crianças em idade de creche, ou seja, sensivelmente até aos três anos.

Dado o caráter coletivo e colaborativo do estudo, e com o objetivo de promover melhorias nas práticas da companhia de teatro, optou-se pela investigação-ação como metodologia principal. O processo foi desenvolvido em ciclos sucessivos, seguindo o modelo proposto por Kemmis e McTaggart (1992), que inclui: o planejamento de uma ação, a sua implementação, a observação dos seus efeitos e, por fim, a reflexão crítica que conduz a um novo ciclo. Desta forma, a investigação foi concebida como um percurso contínuo de ação e reflexão, comprometida com a transformação das práticas dos atores e da encenadora da companhia de teatro.

Instrumentos de recolha de dados

Na investigação de Ribeiro-Cunha (2022) participaram bebés e crianças que ainda não dominavam a linguagem verbal, o que justificou o recurso a metodologias visuais, consideradas adequadas para dar voz a quem não possui meios comunicativos convencionais, como destaca Sarmiento (2014). As expressões comunicativas dos bebés e crianças pequenas foram observadas e registadas por meio de notas de campo e vídeo.

No primeiro ciclo da investigação, realizaram-se grupos de discussão com os atores, as educadoras de infância/auxiliares de ação educativa, a encenadora da companhia e a investigadora, após os ensaios de experimentação/cocriação. Nos ciclos dois e três de investigação, após cada sessão do espetáculo, ocorreram conversas informais entre os atores e a investigadora, seguidas de entrevistas semiestruturadas às responsáveis das salas (educadora de infância/auxiliar de ação educativa). Na etapa final, foram também entrevistados os atores e a encenadora. Durante todo o processo, houve reuniões regulares entre a equipa artística e a investigadora para refletir sobre os objetivos, o processo artístico, bem como sobre novas ações a implementar nas sessões seguintes.

A utilização de diferentes instrumentos de recolha de dados tornou possível a triangulação dos dados.

Participantes

No estudo de Ribeiro-Cunha (2022), foram observadas um total de 13 sessões do espetáculo, desde a fase de criação, no ciclo um de investigação, até à sua implementação

em diferentes creches, nos ciclos dois e três. A análise da categoria envolvimento que aqui convocamos referiu-se aos dados dos vídeos e das notas de campo realizadas em três creches diferentes, ao longo de quatro sessões. Nessas sessões, foi possível observar crianças de diferentes faixas etárias, acompanhadas das respectivas responsáveis de sala, como podemos observar na Tabela 1.

CRECHE	BEBÉS E CRIANÇAS				TOTAL	ADULTOS	
	Até 12 meses	Entre 12 e 18 meses	Entre 18 e 24 meses	Entre 24 e 36 meses			
CRECHE 1	–	–	–	28	28	2 Educadoras de Infância 1 Auxiliar de Ação Educativa	2 atores Investigadora Técnica de som
CRECHE 2-SESSÃO 1	–	–	–	10	10	1 Educadora de Infância 1 Auxiliar de Ação Educativa	
CRECHE 2-SESSÃO 2	–	6	9	–	15	1 Educadora de Infância 3 Auxiliares de Ação Educativa responsável	
CRECHE 3	–	–	6	11	17	2 Educadoras de Infância 1 Auxiliar de Ação Educativa	

Tabela 1 – Participantes na recepção do espetáculo de teatro *para e com* bebés (adaptado de RIBEIRO-CUNHA, 2022, p. 70-71).

Na CRECHE 1⁹⁹, observou-se um grupo de 28 crianças com idades entre os 24 e os 36 meses, 2 educadoras de infância e 1 auxiliar de ação educativa; na CRECHE 2-SESSÃO 1, observou-se um grupo de 10 crianças com idades entre os 24 e os 36 meses, 1 educadora de infância e 1 auxiliar de ação educativa; na CRECHE 2-SESSÃO 2, observou-se um grupo de 6 bebés com idades entre os 12 e os 18 meses e 9 crianças entre os 18 e os 24 meses, 1 educadora de infância, 3 auxiliares de ação educativa; e na

⁹⁹ De forma a garantir o anonimato e confidencialidade dos dados dos bebés/crianças, das suas acompanhantes e das creches envolvidas, bem como dos atores, serão utilizados nomes fictícios e/ou códigos.

CRECHE 3, observou-se um grupo de 6 crianças com idades entre os 18 e os 24 meses e 11 crianças entre os 24 e os 36 meses, 2 educadoras de infância e 1 auxiliar de ação educativa.

Um espetáculo de teatro *para e com* bebés

O espetáculo de teatro *para e com* bebés desenvolvido no âmbito da investigação de Ribeiro-Cunha (2022) foi concebido para ser desenvolvido em creches, envolvendo bebés e crianças até aos três anos, acompanhados pelas suas educadoras de infância e auxiliares de ação educativa.

Do ponto de vista da receção, o espetáculo valorizava a participação livre das crianças, permitindo diferentes formas de envolvimento. A dramaturgia seguia a sequência de uma rotina diária, desde o acordar até o deitar, e era interpretada pelos dois atores, utilizando comunicação não verbal, música, som, movimento e objetos, nomeadamente, lenços coloridos, plásticos, almofadas coloridas e bolas de luz.

Partindo do quadro original de Nagel e Hovik (2016)¹⁰⁰, adaptado por Ribeiro-Cunha (2022), criaram-se um conjunto de dimensões relativas aos formatos dramaturgicos do espetáculo desenvolvido na investigação. Assim, este era constituído por: i) *cenias dramaturgicas fechadas* – com manutenção da ‘quarta parede’ e interpretação sem interação direta com os bebés e crianças pequenas; ii) *cenias dramaturgicas dialógicas* – nas quais os atores “dialogavam” com os bebés e crianças ou um com o outro, através do contacto visual e do sorriso; iii) *cenias dramaturgicas interativas* – nas quais os atores entravam no espaço da plateia, interagindo com os bebés e crianças, através do contacto visual, do sorriso, do toque, do movimento do corpo, da expressão facial e da utilização dos objetos cénicos; e iv) *cenias dramaturgicas abertas* – nas quais os atores respondiam às ações e reações livres e espontâneas das crianças (RIBEIRO-CUNHA, 2022; RIBEIRO-CUNHA; PIRES-ANTUNES, 2024).

Algumas das cenias do espetáculo combinavam, em diferentes momentos, mais do que um destes formatos dramaturgicos (RIBEIRO-CUNHA, 2022).

¹⁰⁰ “Interactive dramaturgies in performing arts for children: the SceSam Working Model (NAGEL AND HOVIK, 2016, 160-166).

Segundo Nagel e Hovik (2016), a escolha do formato dramaturgico influencia diretamente as formas e os desafios na interação entre atores e crianças. Também no estudo de Ribeiro-Cunha (2022), a análise do espetáculo revelou como os diferentes participantes influenciavam o desenrolar de cada sessão, contribuindo para a singularidade de cada apresentação.

Serão apresentadas, em seguida, as dimensões que dizem respeito ao envolvimento dos bebês e das crianças pequenas no espetáculo, analisando a influência do trabalho do ator/performer e do formato dramaturgico adotado nas diferentes cenas.

O envolvimento dos bebês e das crianças pequenas no espetáculo

O envolvimento dos bebês e das crianças pequenas no espetáculo foi observado a partir das suas linguagens expressivas próprias (RIBEIRO-CUNHA, 2022). No conceito contemporâneo de participação na arte, o espectador deixa de ser apenas um observador passivo e passa a integrar o acontecimento performativo. Como salienta Pavis (2017), a participação nem sempre exige uma interação física direta com os outros, podendo manifestar-se como uma experiência pessoal e introspectiva. Ainda que o teatro para a infância tenda a posicionar as crianças como recetoras passivas, Reason (2012) reforça que os processos de recepção são dinâmicos e que o papel do público é, muitas vezes, ativo.

A performance participativa pode, segundo Breel (2015), envolver diferentes níveis de participação, algo que também se verificou no espetáculo criado e analisado na investigação de Ribeiro-Cunha (2022). Com base na revisão teórica e na análise dos dados recolhidos ao longo dos três ciclos da investigação, Ribeiro-Cunha (2022) propôs um conjunto de categorias que refletem os diferentes modos como os bebês e as crianças experienciaram a performance. Essas categorias vão desde uma participação contemplativa, em que os bebês e crianças assistiam em silêncio e sem movimentações físicas, até a um nível proativo, assumindo protagonismo, participando através da exploração do espaço, da interação com os objetos cênicos, do jogo e da movimentação livre (Tabela 2).

Envolvimento dos bebés e das crianças na performance	
Contemplativo	O bebé/criança assiste ao desenrolar da ação dramática, acompanhando a performance em silêncio, sem movimentações físicas, exceto movimentação da cabeça que acompanha o movimento dos atores e o movimento realizado com objetos cénicos, ou quando algum som capta a sua atenção. Pode acontecer focado apenas numa ação ou alternando o foco de atenção entre mais do que uma ação/pessoa/objeto.
Reativo	O bebé/criança manifesta reações emocionais negativas, como chorar, perante determinados sons e movimentos e perante o escuro; o bebé/criança manifesta reações de recusa à interação: afastar-se fisicamente; recolher os pés, pernas e mãos; esconder os olhos e a cara; voltar a cara; desviar o olhar; proteger a parte do corpo em que é tocado, com as mãos; encolher-se no colo da acompanhante; chorar perante uma aproximação; afastar o objeto.
Responsivo	O bebé/criança manifesta reações emocionais positivas, visíveis ou audíveis (rir, sorrir) aos recursos cénicos e às ações dos atores; o bebé realiza ações, mas sem interagir, em reação aos recursos cénicos e ações dos atores, nomeadamente: observar e sorrir; apontar; imitar as ações dramáticas desenvolvidas pelos atores; observar a ação que está a ser desenvolvida e procurar o olhar dos pares ou das suas acompanhantes; rir às gargalhadas; rir às gargalhadas, acompanhado de diferentes ações corporais (bater com as pernas e as mãos; abanar o tronco para trás e para a frente; esticar os braços e apontar; abanar o tronco e as pernas; apontar e atirar-se para trás; bater palmas); verbalizar; emitir vocalizações; realizar diferentes ações corporais (abrir e fechar as mãos; esticar as mãos em direção aos atores; esticar os braços; arrastar-se pelas nádegas e debruçar-se) em reação à ação desenvolvida.
Interativo	Os bebés/crianças envolvem-se numa ação recíproca com os atores pares e/ou acompanhantes. Pode dar-se através do contacto visual, do sorriso e do contacto físico e/ou da realização de uma ação em conjunto com os outros através do corpo e/ou da mediação de um objeto cénico. A interação com os pares, com as educadoras ou com os atores pode partir dos próprios bebés e crianças ou como resposta a um convite à interação realizado pelos outros.
Proativo	O bebé/criança desenvolve ações autoiniciadas: movimenta-se livremente no espaço, explora livremente os materiais. Não interage com os pares/educadoras/atores.

Tabela 2 – Envolvimento dos bebés e das crianças no espetáculo de teatro *para e com* bebés (RIBEIRO-CUNHA, 2022, p. 197).

A análise das diferentes formas de envolvimento dos bebés e crianças pequenas no espetáculo de teatro *para e com* bebés, apresentada em seguida, refletirá sobre como os recursos cénicos e o trabalho do ator/performer, de acordo com os diferentes formatos dramáticos adotados em cada cena, favoreceram diversos modos de participação.

Envolvimento contemplativo

Este tipo de envolvimento caracterizou-se por uma observação silenciosa e focalizada, por parte dos bebés e das crianças, que acompanhavam a ação dramática sem manifestações físicas expressivas, à exceção do movimento da cabeça, para seguir os atores e os objetos cénicos, ou de reações pontuais a estímulos sonoros.

Um exemplo desta forma de envolvimento ocorreu na transição entre duas cenas da performance: Cena III – “Acordar/Explorar o Corpo” e Cena IV – “Lavar”. Nesta cena dramatúrgica fechada, os atores posicionavam-se de joelhos, voltados para as crianças, iniciando a marcação do ritmo da melodia com as palmas das mãos no chão, enquanto executavam rotações sobre si próprios. Em seguida, cantando a melodia, deslocavam-se pelo espaço nessa mesma posição, como se estivessem a gatinhar, em direção a almofadas pretas que estavam posicionadas no espaço cénico. Durante essa deslocação, mantinham o contacto visual e trocavam sorrisos com os bebés e crianças. Esse conjunto de ações constituiu o foco principal da atenção das crianças no momento apresentado a seguir:

Quando os atores batem com as mãos no chão para iniciar o momento de transição, as crianças e os adultos observam (...) Quando os atores começam a cantar a melodia, todas as crianças e adultos se concentram no que os atores estão a fazer (Vídeo 2-CRECHE 2-SESSÃO 2).

O episódio anterior demonstra como os sons de bater com as mãos no chão, as músicas cantadas pelos atores, bem como o movimento no espaço, levaram as crianças a um tipo de envolvimento contemplativo.

A análise dos dados da investigação de Ribeiro-Cunha (2022) demonstrou que o envolvimento contemplativo podia assumir a forma de atenção contínua e dirigida a uma só ação, ou manifestar-se com alternância de foco em mais do que uma ação/pessoa/objeto. Um exemplo encontrou-se na Cena II – “Acordar” - ‘Bocejo’. Nesta cena dramatúrgica dialógica, os atores, sentados sobre as almofadas, desenvolviam a ação dramática através da produção de sons, nomeadamente bocejos, e de gestos expressivos, como tapar a boca e espreguiçar os braços, mantendo simultaneamente o contacto visual com os bebés e as crianças. Os atores desenvolviam a ação dramática de forma alternada: bocejando e depois, em sincronia, espreguiçando-se. No excerto de um vídeo realizado na CRECHE 3,

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 17 n. 1, jan-jun 2026

constatou-se que o foco de atenção de alguns bebês se manteve sempre no mesmo ator e o de outros bebês se deslocava consoante a ação (movimento ou som) ora de um, ora do outro ator:

Quando o ator 1 boceja, todas as crianças olham para ele. Depois, o ator 2 boceja ao mesmo tempo que o ator 1. Algumas crianças mudam o foco de atenção do ator 1 para o ator 2. Outras continuam a observar o ator 1 (Vídeo 2- CRECHE 3).

Na investigação de Ribeiro-Cunha (2022), a análise das quatro sessões demonstrou que este tipo de envolvimento aconteceu em quase todas as cenas da performance, exceto na primeira cena, a Cena I – “Pré-sala”. Independentemente do formato dramático de cada uma das cenas, a investigação revelou que o envolvimento contemplativo acontecia em momentos nos quais os atores conduziam a ação dramática através de estratégias como:

- Ausência de movimento;
- Movimentos corporais segmentares;
- Movimento do corpo em deslocação no espaço (de pé, ajoelhado, rebolando);
- Utilização de diferentes fontes sonoras: produção de interjeições, canto e música gravada;
- Realização de diferentes ações com objetos cênicos, nomeadamente: abrir almofadas e explorar visualmente o seu conteúdo; retirar plásticos e lenços de dentro das almofadas ao ritmo da música; lançar lenços ao ar; explorar o som e o movimento dos plásticos; retirar bolas de luz do interior das almofadas; construir torres com as almofadas; espalhar almofadas no espaço cênico; brincar ao esconde-esconde; e empilhar almofadas na cabeça.

Verificou-se que, em determinados momentos, o envolvimento contemplativo se expressava apenas através do movimento do olhar, sem qualquer movimento corporal. Noutros, a atenção dos bebês e crianças alternava entre um ator e o outro, através de movimentações da cabeça e do corpo, de modo a acompanhar visualmente a ação em cena. A investigação de Ribeiro-Cunha (2022) sugeriu que a alternância do foco de atenção por parte das crianças poderia estar relacionada com diferentes fatores,

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 17 n. 1, jan-un 2026

nomeadamente: a dinâmica da atuação dos atores, que por vezes se desenrolava de forma alternada; a ocorrência simultânea de outros estímulos no espaço, como o choro de pares ou a movimentação dos adultos; e a dimensão da sala de performance, a qual influenciava a proximidade ou afastamento entre o público e o espaço cénico, condicionando a necessidade de movimento corporal para acompanhar a ação.

Envolvimento reativo

O envolvimento reativo correspondeu a manifestações de desconforto ou recusa por parte dos bebés e crianças perante determinados estímulos sensoriais ou propostas de interação durante a performance. Estas reações incluíram expressões emocionais negativas, como o choro, suscitadas por sons, movimentos inesperados ou pela escuridão do espaço. Observaram-se também comportamentos de recusa à interação, tais como: afastar-se fisicamente; recolher os pés, as pernas e as mãos; esconder os olhos ou o rosto; desviar o olhar; proteger com as mãos a zona do corpo que os atores tocaram; recostar-se no colo da adulta acompanhante; recusar os objetos; e chorar perante a aproximação física.

As reações de choro ocorreram de forma pontual, associadas a momentos específicos da performance, tais como:

- Movimentos de pernas e braços realizados pelos atores no ato de “acordar” o corpo;
- Ação de cantar e bater ritmadamente no chão;
- Lançamento de lenços ao ar;
- Queda de uma pilha de almofadas;
- Atividade em que os atores saltavam sobre as almofadas (“saltar ao eixo”);
- Escuridão da cena “Dormir”.

Também se registaram comportamentos de recusa à interação em outros momentos específicos da performance. Destaca-se, a título de exemplo, a Cena I – “Pré-sala”. O Pré-sala, como o nome indica, era um momento prévio ao espetáculo, no qual os atores estabeleciam uma primeira aproximação aos bebés/crianças. Para tal, os atores posicionavam-se à mesma altura física dos bebés e das crianças, entoavam a melodia que

era utilizada nos momentos de transição do espetáculo e davam início a momentos de interação, através do contacto visual, do sorriso e do toque. Em seguida, através de gestos das mãos, movimentos dos braços e do corpo, expressavam a intenção de serem seguidos pelas crianças. Em algumas das performances realizadas, este foi um dos momentos no qual algumas crianças rejeitaram o convite à interação proposta pelos atores, chorando e recusando dar-lhes as mãos.

Outro momento em que se observaram breves momentos de envolvimento reativo foi na Cena III – “Acordar/ Explorar o corpo”, especificamente no momento interativo denominado ‘formiga’. Nesta cena dramatúrgica interativa, os atores deslocavam-se de joelhos na direção das crianças, incentivando a interação por meio da aproximação física, de contacto visual e de movimentos corporais expressivos, nomeadamente o “movimento de formiga”, realizado com os dedos indicador e médio, simulando uma caminhada sobre o chão. Na investigação de Ribeiro-Cunha (2022), observaram-se expressões de recusa à interação, tais como esconder o rosto, desviar o olhar, afastar-se, proteger o corpo com as mãos, encolher-se no colo da adulta acompanhante ou recolher as pernas e as mãos.

Veja-se o exemplo do envolvimento reativo de uma criança da CRECHE 1 na cena mencionada:

O ator 1 arrasta o seu corpo para se colocar, de barriga para baixo, em frente de Filipa, que está ao colo da Educadora. Filipa desvia o olhar quando o Ator 1 se aproxima. A Educadora diz-lhe qualquer coisa ao ouvido. O Ator 1 balança o tronco de um lado para o outro à frente dos dois. Tenta então fazer um movimento de “formiga” no corpo de Filipa. Ela encolhe-se no colo da Educadora. A Educadora volta a dizer-lhe qualquer coisa ao ouvido. O ator 1 começa a interagir com outra criança (Vídeo 1-CRECHE 1).

Neste episódio, a reação da criança, desviando o olhar e procurando segurança na figura da educadora perante o toque do ator, foi interpretada como um sinal de recusa ao convite para interagir.

No teatro para bebés, a proximidade física e o toque são estratégias frequentemente utilizadas para criar vínculo e facilitar o envolvimento das crianças na performance (MERRIL; GREIG, 2005). No entanto, como adverte Young (2004), é essencial que os atores saibam reconhecer os sinais das crianças antes de estabelecerem contacto físico, respeitando o seu tempo e espaço individuais.

No estudo de Ribeiro-Cunha (2022), observaram-se reações de choro, em momentos pontuais da performance, perante determinados movimentos, determinados sons e a escuridão, nas Cenas “Acordar” (cenas dramatúrgicas fechadas e cenas dramatúrgicas dialógicas), na transição entre a Cena “Acordar” e a Cena “Lavar” (cena dramatúrgica dialógica), na Cena “Brincar” (cena dramatúrgica interativa) e na Cena “Dormir” (cena dramatúrgica aberta). Observaram-se, ainda, ações de recusa aos convites à interação iniciados pelos atores na Cena I - “Pré-sala”, no momento interativo ‘formiga’ da Cena III - “Acordar/ Explorar o corpo” e na Cena V - “Vestir”, cenas dramatúrgicas interativas.

Conclui-se, assim, que o envolvimento reativo aconteceu, de forma pontual, em diferentes momentos do espetáculo, especialmente aqueles em que os bebês/crianças foram convidados à interação ou em que os atores emitiram sons altos ou realizaram movimentos bruscos.

Envolvimento responsivo

O envolvimento responsivo referiu-se às reações espontâneas e positivas dos bebês e crianças às ações dos atores e à manipulação dos objetos cênicos. Na investigação de Ribeiro-Cunha (2022) essas respostas incluíram: observar e sorrir; apontar; imitar as ações realizadas pelos atores; observar a ação e, de seguida, procurar o olhar de pares ou adultos acompanhantes; rir alto; rir acompanhado de diferentes ações corporais (mexer as pernas e as mãos; balançar o tronco para a frente e para trás, esticar os braços e apontar; sacudir o tronco e as pernas; apontar e atirar-se para trás; bater palmas); vocalizações, verbalizações e movimentos como abrir e fechar as mãos, estender os braços na direção dos atores, arrastar-se pelas nádegas e inclinar-se em direção à ação.

As ações físicas e vocais das crianças surgiam como resposta às propostas cênicas, revelando envolvimento emocional positivo face ao trabalho do ator e ao ambiente performativo. Este tipo de envolvimento esteve presente ao longo de quase todas as cenas da performance, mas com maior incidência em algumas cenas que, pela sua comicidade, despertaram reações emocionais positivas, tais como rir às gargalhadas. Estes tipos de reações aconteceram, por exemplo, na Cena VI - “Comer”. Nesta, os atores representavam ações associadas ao momento do pequeno-almoço, alternando o foco entre um e o outro:

um dos atores executava uma ação e interrompia-a ficando estático, ao que o outro respondia com uma nova ação, também concluída com uma imagem estática. A cena prosseguia com alternância entre os dois, construindo a ação cênica através das sucessivas imagens. As ações representadas incluíam: gestos que expressavam fome (como agarrar e esfregar a barriga, acompanhados de sons vocais), simular o ato de servir leite (dispondo baldes à sua frente e colocando lenços brancos dentro dos mesmos), beber, entornar o conteúdo (deixando cair os lenços), formar ‘bigodes de leite’, limpar o líquido derramado (recolhendo os lenços), sujar simbolicamente o rosto com gotas de leite (aplicando creme Nívea) e, por fim, limpar-se com um pano e guardar os baldes.

Vejamos o seguinte trecho correspondente à imagem de “entornar o leite”, no qual a ação dramática provocou, nalguns casos, reações vocais (risos) e, noutros, simultaneamente, vocais e corporais (rir e, ao mesmo tempo, bater com as pernas e as mãos), reveladora de envolvimento responsivo: “quando o Ator 2 entorna o leite, algumas crianças reagem com risos. Caetana, bate com as pernas e as mãos, ri e agarra-se à sua ‘nana’” (Vídeo 2, CRECHE 2-SESSÃO 2).

Já no exemplo seguinte, a ação do ator “entornar leite” levou ao envolvimento responsivo através de risos e palmas: “quando os atores pintam a cara de branco, Simão bate palmas e ri” (Vídeo 2, CRECHE 2-SESSÃO 2).

O envolvimento responsivo manifestou-se, assim, através de uma diversidade de expressões emocionais positivas que incluíam o sorriso e o riso, acompanhado de emissão de sons, verbalização de palavras, gestos de apontar, entre outros, frequentemente dirigidos aos atores ou aos objetos em cena. Embora presente em toda a performance, foi particularmente frequente nas Cenas IV - “Lavar” (cena dramatúrgica fechada e dialógica), V - “Vestir” (Cena dramatúrgica interativa), VI - “Comer” (cena dramatúrgica dialógica) e VII - “Brincar”. Nestas cenas, a combinação de estímulos visuais, sonoros e táteis pareceu potenciar este tipo de resposta.

Envolvimento interativo

O envolvimento interativo caracterizou-se pela realização de uma ação recíproca entre os bebés/crianças e os outros (atores, pares ou adultas acompanhantes), depois do convite à interação de um, ser aceite pelo outro, e vice-versa. A investigação de Ribeiro-

Cunha (2022) revelou que o início da interação podia partir dos bebês/crianças ou ser uma resposta ao convite realizado pelos outros intervenientes. A investigação revelou, ainda, que esta interação se dava através do contacto visual, do sorriso, do toque e da realização de ações conjuntas, mediadas ou não por objetos cénicos.

Nas quatro sessões analisadas, foram identificadas diversas formas de envolvimento interativo em diferentes momentos da performance, ora mais ora menos abertos à interação.

Nas cenas dramatúrgicas fechadas, nas quais os atores mantinham a “quarta parede”, não se observaram episódios de interação direta entre os atores e as crianças. Ainda assim, registaram-se momentos breves de interação entre pares e entre crianças e as suas acompanhantes. Um exemplo ocorreu na “Cena IV - Lavar”, durante um momento em que os atores colocavam plásticos de grandes dimensões sobre uma estrutura metálica para simular um chuveiro para a cena do banho:

Os atores estão a estender as folhas de plástico. (...) Valter observa atentamente o Ator 1. Abre as mãos para os atores e diz qualquer coisa. Depois esfrega as mãos muito rapidamente, enquanto olha de lado para o Hélio, sorrindo. Hélio retribui o olhar e o sorriso. Depois, ambos olham novamente para os atores (Vídeo 1- CRECHE 2-SESSÃO 1).

Na cena acima descrita, a criança envolveu-se com o seu par, de forma interativa, através do contacto visual e do sorriso.

Nas cenas dramatúrgicas dialógicas também não foram observados episódios de envolvimento interativo com os atores. Apesar de, neste tipo de cenas, os atores iniciarem uma aproximação ao público, quebrando parcialmente a “quarta parede” através do olhar, a distância mantida relativamente ao grupo tornava difícil direcionar o olhar para uma criança em particular. Nesse contexto, o “diálogo”, através do olhar, que os atores mantinham com o grupo não se enquadrava na categoria por nós definida de envolvimento interativo. Assim, nas cenas dramatúrgicas dialógicas, os episódios de interação verificaram-se, sobretudo, entre pares e entre crianças e adultas acompanhantes, evidenciando-se através do contacto visual e da troca de sorrisos. Atentemos no seguinte exemplo relativo a um momento interativo entre as crianças e a sua educadora, na Cena II - “Acordar” - ‘Bocejo’, na sessão 1 da CRECHE 2: “algumas crianças procuram o olhar da

Educadora. A Educadora olha para algumas crianças que procuram o seu olhar e sorri” (Vídeo 1, CRECHE 2-SESSÃO 1).

Outro momento de envolvimento interativo entre pares ocorreu na Cena IV - “Lavar”, na sessão 2 da CRECHE 2: “quando o plástico toca nos pés do António e do Fábio, eles começam a explorá-lo: tocam-lhe com as mãos, agarram-no, esticam-no, olham um para o outro e riem” (Vídeo 2, CRECHE 2-SESSÃO 2).

Por sua vez, nas cenas dramatúrgicas interativas, a “quarta parede” era quebrada pelos atores, aproximando-se fisicamente dos bebés/crianças e promovendo a interação através do olhar, do sorriso, do toque, do movimento corporal, da expressão facial e da mediação de objetos cénicos. Nas quatro sessões analisadas, na investigação de Ribeiro-Cunha (2022), observou-se que, nas cenas dramatúrgicas interativas, os bebés/crianças se envolveram interativamente com os atores, com os seus pares e com as suas adultas acompanhantes.

A investigação revelou também que o envolvimento interativo podia ser iniciado pelos atores, pelas adultas acompanhantes ou pelos próprios bebés/crianças. A Cena V - “Vestir”, na qual os atores retiravam lenços coloridos de dentro de almofadas e os atiravam às crianças para estabelecer interação, destacou-se como uma das mais propícias ao envolvimento interativo, por ter sido a que permitiu o protagonismo de todos os participantes. Assim, os momentos de interação foram iniciados tanto pelos atores, como pelas educadoras ou pelos próprios bebés/crianças. Por exemplo, os atores interagem diretamente com os bebés, as educadoras incentivavam o manuseio dos objetos cénicos (lenços), e os bebés, por sua vez, utilizavam esses objetos para iniciar ações com os atores e com aquelas.

No que diz respeito à última cena da performance Cena VIII - “Dormir”, cena dramatúrgica aberta, esta também revelou episódios de envolvimento dos bebés e crianças com os atores, com os pares e com as educadoras de infância, a partir da mediação do objeto cénico, bolas de luz.

Envolvimento proativo

O envolvimento proativo referiu-se à participação espontânea e autónoma dos bebés e crianças, sem que esta envolvesse interação direta com os outros, fossem os atores, os pares ou as adultas acompanhantes. Este tipo de envolvimento manifestou-se

principalmente através da livre movimentação no espaço cénico e da exploração independente dos objetos disponibilizados em cena.

A investigação de Ribeiro-Cunha (2022) revelou que este tipo de envolvimento se manifestou, principalmente, em momentos da performance em que a ação dramática convidava à interação e à livre exploração dos recursos cénicos, como por exemplo, na Cena “Brincar” (cena dramática dialógica e interativa) e na Cena “Dormir” (cena dramática aberta).

Atentemos no excerto do vídeo da sessão da CRECHE 3, referente à cena VII – “Brincar”. Neste episódio, uma criança demonstra iniciativa ao explorar um objeto cénico de forma concentrada e persistente:

Dinis começa a mexer na almofada que tem no colo. Parece estar a mexer na costura, à procura de algo. Vira a almofada várias vezes, procurando. Talvez um fecho de correr. Olha para a almofada, depois olha para o Ator 2, depois olha para a almofada, depois olha para o Ator 1 (Vídeo 2- CRECHE 3).

A Cena VIII - “Dormir” proporcionou vários momentos de envolvimento proativo, através do movimento livre no espaço, com ações como caminhar, arrastar, correr, gatinhar e exploração dos materiais, nomeadamente, das bolas de luz.

Na sessão 2 da CRECHE 2, como se pode ver no seguinte excerto, as crianças deslocavam-se e exploravam autonomamente os materiais:

As crianças arrastam-se pelas nádegas para apanhar as bolas. Uma criança rasteja pelo espaço cénico para apanhar as bolas. Ela volta para a meia-lua quando apanha as bolas.
Algumas crianças continuam na meia-lua, sentadas, agarrando as bolas com as mãos e observando; (...)
Algumas crianças pegam em bolas e atiram-nas para a frente; outras rolam a bola pelo chão;
Uma criança tem uma bola com luz numa mão e outra sem luz na outra mão. A criança olha para uma bola, olha para a outra, emite vocalizações (Vídeo 2- CRECHE 2-SESSÃO 2).

Como se pode verificar no excerto anterior, quando as bolas se aproximaram das crianças, elas exploraram-nas de diferentes formas, mas principalmente através de ações corporais. Este tipo de envolvimento foi observado sobretudo em momentos do espetáculo

em que a ação dramaturgica estimulou a ação autónoma das crianças e a livre exploração dos recursos cénicos, nomeadamente na Cena “Brincar” e na Cena “Dormir”.

Como se pôde constatar, o espetáculo de teatro *para e com* bebés foi concebido de forma a permitir diferentes formas de envolvimento, nomeadamente, contemplativo, responsivo, interativo, reativo e proativo, combinando, ora uma estrutura dramática que manteve o carácter espetacular do teatro dramático, ora uma estrutura performativa, contribuindo para respeitar a participação dos bebés e crianças de acordo com os seus próprios termos.

Considerações finais

Ao longo da investigação de Ribeiro-Cunha (2022), a articulação de múltiplas perspetivas, saberes e competências, sustentada por um processo contínuo de reflexão *sobre e na* prática, possibilitou a construção de um espaço de encontro entre criadores, atores, investigadora, educadores, bebés e crianças pequenas.

Neste artigo, analisamos as formas de envolvimento dos bebés e das crianças pequenas no espetáculo de teatro *para e com* bebés, tendo como foco a relação entre os formatos dramaturgicos adotados, os recursos cénicos utilizados e o trabalho dos atores/performers. Através da observação de quatro sessões realizadas em diferentes contextos de creche, com grupos heterogéneos em termos de idade e número de participantes, foi possível identificar uma diversidade de respostas por parte dos bebés/crianças.

Uma das principais considerações diz respeito à valorização das múltiplas linguagens expressivas dos bebés e das crianças. Tal como evidenciado pelas categorias de envolvimento contemplativo, reativo, responsivo, interativo e proativo, os bebés e crianças, ora se envolviam através de uma escuta silenciosa, sentados, com o olhar focalizado, ora se envolviam através da interação direta e física com os objetos cénicos, com os pares, com as adultas que os acompanhavam e com os atores. O espetáculo de teatro *para e com* bebés permitiu que os bebés e crianças se expressassem segundo os seus próprios ritmos, interesses e necessidades.

Destacamos, ainda, que o formato dramaturgico de cada cena influenciou a forma como os bebés e as crianças participaram. As cenas dramaturgicas fechadas e dialógicas,

por exemplo, favoreceram o envolvimento contemplativo e responsivo, enquanto as cenas dramatúrgicas interativas e abertas potenciaram o envolvimento interativo e proativo.

Neste sentido, consideramos que no teatro *para* e *com* bebês, a dramaturgia deve ser pensada para ser flexível e sensível às reações espontâneas dos bebês e crianças pequenas.

No que concerne ao trabalho do ator, as estratégias de comunicação e interação com os bebês centraram-se fundamentalmente no corpo, através do contacto visual, do sorriso, do toque, da busca de proximidade física e da utilização de objetos. A teoria corrobora esta abordagem, salientando que a proximidade física e a expressão facial, especialmente o contacto visual entre artistas e bebês (ARISTABAZAL ET AL., 2013; TAUBE, 2009; ZUAZAGOITIA ET AL., 2014), constituem um meio eficaz para comunicar intenções e manter um vínculo com crianças muito pequenas (DRURY; FLETCHER-WATSON, 2016). A sua capacidade de escuta e presença ativa, bem como a utilização de recursos cénicos diversificados, contribuíram para uma experiência sensorial adaptada às especificidades do público-alvo. A investigação evidenciou também a necessidade de atentar ao consentimento corporal dos bebês e crianças, respeitando os sinais de desconforto ou recusa, especialmente nos momentos de aproximação física.

Consideramos que o estudo da receção do espetáculo de teatro *para* e *com* bebês, aqui analisado, permitiu uma maior compreensão sobre o teatro para a primeira infância. Possibilitou o reconhecimento dos bebês e crianças pequenas como sujeitos de direitos e cocriadores da experiência artística, capazes de experienciar e transformar o acontecimento performativo com a sua presença singular. A articulação entre formas dramatúrgicas abertas e fechadas revelou-se uma mais-valia, permitindo que a experiência teatral fosse vivida em consonância com os modos próprios de ser e de estar das crianças pequenas. Assim, entendemos o teatro, no contexto da creche, como uma experiência estética capaz de ampliar o contato das crianças com múltiplas linguagens, favorecendo vivências artísticas e culturais que dialogam com formas de expressão e comunicação próprias da infância, alinhadas com a ideia das “cem linguagens” de bebês e crianças pequenas (EDWARDS; GANDINI; FORMAN, 1999). Também Frabetti (2011) reforça essa perspectiva ao descrever um teatro que busca “contar e não apenas mostrar”, abrindo caminhos para “novas possibilidades de comunicação” e para o desvelar de “fragmentos do mundo interior” das crianças (p. 49).

Concluímos, defendendo a necessidade de continuar a investir em propostas teatrais que reconheçam e respeitem a voz e participação dos bebés e crianças, contribuindo para a construção de espaços de participação mais inclusivos, sensíveis e democráticos desde a primeira infância.

REFERÊNCIAS

- ÁLVAREZ-URIA, Amaia; TRESSERA, Alaitz; ZELAIETA, Edu; VISCARRA, María Teresa. Juego, teatro y educación infantil. La obra teatral “Kubik” y su valor pedagógicoartístico. **Enseñanza & Teaching: Revista Interuniversitaria de Didáctica**, v. 33, n. 1, p. 143, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.14201/et2015331143161>. Acesso em: 10 jan 2025.
- 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. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4401273>. Acesso em: 14 dezembro 2024.
- BARBOSA, Maria; FOCHI, Paulo. O teatro e os bebés: Trajetórias Possíveis Para uma Pedagogia com Crianças Pequenas. *Espaços da Escola*, UNIJUÍ Ano 21, n. 69, p. 29-38, jan./jun.2011. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/319653207_O_teatro_e_os_bebes_Trajetorias_Possiveis_Para_uma_Pedagogia_com_Crianças_Pequenas Acesso em: 10 janeiro 2025.
- BARNETT, David. When is a play not a drama? Two examples of postdramatic theatre. **New Theatre Quarterly**, Cambridge, v. 24, n. 1, p. 14-23, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/S0266464X0800002X>. Acesso em: 1 fevereiro 2025.
- BREEL, Astrid. Audience agency in participatory performance. **Participations: Journal of Audience & Reception Studies**, [s.l.], v. 12, n. 1, p. 368-387, 2015. Disponível em: <https://www.participations.org/Volume%2012/Issue%201/23.pdf>. Acesso em: 10 fevereiro 2025.
- CABRAL, Fernanda. El teatro para bebés: Un encuentro genealógico. **Boletín Iberoamericano de Teatro**, [s.l.], n. 12, p. 137-146, 2017. Disponível em: <https://www.assitej.net/gl/publicaciones/boletin-iberoamericano-de-teatro-12/>. Acesso em: 13 dezembro 2024.
- COHEN, Renato. Performance como linguagem. Criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: **Perspectiva**, 2002. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/82649/mod_resource/content/1/COHEN%20Renato%20-%20Performance%20como%20linguagem.pdf. Acesso em: 13 de abril 2025.
- DENZIN, Norman.; LINCOLN, Yonna. **The Sage Handbook of Qualitative Research**. 3. ed. Londres: Sage Publications, 2005.
- 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. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1476718X15614041>. Acesso em: 24 janeiro 2025.
- EDWARDS, Carolyn., GANDINI, Lella & FORMAN, George. (1999). **As cem linguagens da criança: a abordagem de Reggio Emilia na educação da primeira infância**. Artmed.

FLETCHER-WATSON, Ben. Seen and not heard: Participation as tyranny in Theatre for Early Years. **Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance**, [s.l.], v. 20, n. 1, p. 24-38, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/13569783.2014.953470>. Acesso em: 22 dezembro 2024.

FLETCHER-WATSON, Ben. “More like a poem than a play”: towards a dramaturgy of performing arts for Early Years [Tese de Doutorado não publicada]. Royal Conservatoire of Scotland & University of St Andrews, 2016. Disponível em: <https://research-repository.st-andrews.ac.uk/handle/10023/8974>. Acesso em: 3 março 2025.

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**, [s.l.], v. 2, n. 18, p. 65-81, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/2595034702182017065>. Acesso em: 3 março 2025.

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.

FRABETTI, Roberto. A Arte na Formação de Professores de Crianças de Todas as Idades: O Teatro é Um Conto Vivo. **Pro-Posições**, [s.l.], v. 22, n. 2, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pp/v22n2/v22n2a04.pdf>. Acesso em: 8 janeiro 2025.

HERON, John.; REASON, Peter. **A Participatory Inquiry Paradigm. Qualitative Inquiry**, [s.l.], v. 3, n. 3, p. 274-294, 1997.

HOVIK, Lise. Becoming small: Concepts and methods of interdisciplinary practice in theatre for early years. **Youth Theatre Journal**, [s.l.], v. 33, n. 1, p. 1-15, 2019a. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/08929092.2019.1580647>. Acesso em: 27 dezembro 2024.

HOVIK, Lise. What kind of art? Notes on conventions in a new artistic field. **DRAMA – Nordisk Dramapedagogisk Tidsskrift**, [s.l.], n. 2, p. 6-11, 2019b. Disponível em: <https://doi.org/10.18261/issn.2535-4310-2019-01-03>. Acesso em: 12 abril 2025.

KEMMIS, Stephen.; MCTAGGART, Robin. **Como planificar la Investigación Acción**. Barcelona: Laertes, S. A. de Ediciones, 1992.

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

MADONNI, Sandra. Teatro para bebês em Mar del Plata. Historia de una experiencia que sigue creciendo. **Boletín Ibero Americano de Teatro**, [s.l.], n. 12, p. 259-269, 2017. Disponível em: <https://www.assitej.net/gl/publicaciones/boletin-iberoamericano-de-teatro-12/>. Acesso em: 14 abril 2025.

MERRIL, Jude; GREIG, Cath. TRAVELLING LIGHT – Making a Play with and for children. In: Stuart Bennett (Ed.) **Theatre for Children and Young People. 50 Years of Professional Theatre in the UK**. Reino Unido: Aurora Metro Press, 2005. p. 140-147.

MESTÄLAMPI, Marianna. Por qué trabajo para los más pequeños. **Boletín Ibero Americano de Teatro**, n. 12, p. 245-251, 2017. Acesso em: 14 abril 2025. <https://www.assitej.net/gl/publicaciones/boletin-iberoamericano-de-teatro-12/>. Acesso em: 14 abril 2025.

NAÇÕES UNIDAS. **Convenção sobre os Direitos da Criança**. 1989. Disponível em: <https://www.unicef.org/sites/default/files/2019-04/UN-Convention-Rights-Child-text.pdf>. Acesso em: 27 dezembro 2024.

NAGEL, Lisa; HOVIK, Lise. The SceSam Project – Interactive dramaturgies in performing arts for children. **Youth Theatre Journal**, v. 30, p. 149-170, set. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/08929092.2016.1225611>. Acesso em: 13 abril 2025.

OJALVO, Eva Llargo; 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. Disponível em: <https://doi.org/10.35869/ailij.v0i17.1426>. Acesso em: 2 fevereiro 2025.

OLIVEIRA, Cristiane. Do Teatro à Performance – um lugar de Colapso. **Revista Landa**, v. 6, n. 1, p. 22-40, 2017. Disponível em: <https://revistalanda.ufsc.br/vol-6-n1-2017/>. Acesso em: 14 mai. 2025.

PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

REASON, Matthew. The possibility of theatre for children. In: MAGUIRE, Tom; SCHUITEMA, Karian (org.). **Theatre for young audiences. A critical handbook**. London: UCL Institute of Education Press, 2012. p. 23-34.

RIBEIRO-CUNHA, Carla. **Teatro para e com bebês na creche: diálogos artístico-pedagógicos na cocriação e na receção 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.

RIBEIRO-CUNHA, Carla; 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. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/24173>. Acesso em: 14 março 2025.

RIBEIRO-CUNHA, Carla; PIRES-ANTUNES, Carla. Teatro para e com bebês na creche: considerações acerca do trabalho do ator/performer. **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, v. 62, n. 62, p. 1-21, e1542, 2024. Disponível em: <https://seer.fundarte.rs.gov.br>. Acesso em: 18 fevereiro 2025.

SARMENTO, M. José. Metodologias Visuais em Ciências Sociais e da Educação. In: TORRES, Leonor; PALHARES, José Augusto (org.). **Metodologias de Investigação em Educação e Ciências Sociais**. Braga: Húmus, 2014. p. 197-218.

SCHNEIDER, Wolfgang. TYA as cultural policy. **Youth Theatre Journal**, v. 27, n. 2, p. 96-99, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/08929092.2013.837686>. Acesso em: 18 fevereiro 2025.

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

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: 18 fevereiro 2025.

VAN DE WATER, Manon. **Theatre, Youth, and Culture: A Critical and Historical Exploration**. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

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: MAGUIRE, T.; SCHUIITEMA, K. (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-tuos: a case study of Oily Cart. **Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance**, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/1356978042000185885>. Acesso em: 8 março 2025.

ZUAZAGOITIA, Ana; VISCARRA, Maria 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. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/282649612_Acompañando_las_emociones_de_la_pequeña_infancia_0-3_años_mediante_el_teatro. Acesso em: 13 fevereiro 2025.