

Corporalidades Cênicas Brincantes nas Artes da Cena para Crianças¹

Corporalidades Escénicas Juguetonas en las Artes Escénicas para Niños

Corporalities Scenic Playful in the Arts of the Scene for Children

Fernanda de Souza Almeida²

Universidade Federal de Goiás (UFG)

fernanda.souza.almeida@ufg.br

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6628-4283>

Luana Ághata J.C. de Araújo³

Universidade Federal de Goiás (UFG)

luanaaghata@discente.ufg.br

ORCID: <http://orcid.org/0009-0008-6441-4356>

Fecha de recepción: abril 30, 2025

Fecha de aceptación: 22 de julio de 2025



Cómo citar: Almeida, F. de S., & de Araújo, L. Á. J. C. (2026). Corporalidades cênicas brincantes nas artes da cena para crianças. *CorpoGrafias: Estudos críticos de y desde los cuerpos*, 13(13), pp. 196–205.

DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.23556>

¹ Artículo de investigación

² Doutora em Educação pela Faculdade de Educação da USP e mestre em Arte Educação pelo Instituto de Artes da Unesp. Docente do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena (PPGAC/EMAC) e da Licenciatura em Dança, ambos na Universidade Federal de Goiás (UFG, Goiânia/GO). Lider do Grupo de Grupo de Pesquisa em Dança: Arte, Educação e Infância (GPDAEI/CNPq) e coordenadora do programa de extensão Dançarelado <https://www.instagram.com/dancarelado/>. Autora dos livros “Que dança é essa? Uma proposta para a Educação Infantil” (2016); “Dança e Educação: 30 experiências lúdicas com crianças” (2018); e “Dançarelado: Arte, Educação e Infância” (2022). Atua e investiga as relações entre Artes da Cena, Educação, Infâncias, Formação inicial e continuada docente e as metodologias de ensino e pesquisa.

³ Licenciada em Dança formada pela FEFD e mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena (PPGAC/EMAC), ambos pela Universidade Federal de Goiás (UFG, Goiânia/GO), onde desenvolve a pesquisa “Molas: Um processo criativo em dança com a co-autoria de crianças pequenas”. Atualmente é pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Dança: Arte, Educação e Infância (GPDAEI/CNPq) e integrante do projeto de extensão Dançarelado em cena: entre grandes e pequenos. Atua como professora de dança de crianças entre 03 e 10 anos e dirige o Coletivo Dançarelado em Cena.

Resumen

¿Las propuestas en Artes de la Escena, para el público infantil, demandan una configuración específica del cuerpo y de la expresividad del artista adulto? Al suponer que existe una corporalidad distinta, juguetona y porosa, se embarcó en los Estudios Sociales de la infancia, en la interfaz con las artes, para subvencionar el proceso de creación "Molas". Para ello, se invirtió en la práctica como investigación con registros en diario de campo y fotos para sistematizar los hallazgos. Se notó que hay, además de un cuerpo disponible para el encuentro, lo inusitado, la improvisación y el imaginario; un cuerpo adulto que necesita ser desconstruido; enyesado por una sociedad adultocéntrica que menosprecia el lúdico, la risa y las percepciones más sensibles. Surge, por tanto, la necesidad de una preparación escénica que retome el ser jugador, alegre y con una mirada despierta a la novedad, para que las propuestas artísticas tengan sentido para este público infantil exigente y atento a los detalles.

Palabras clave

escena infantil; corporalidades; danza; preparación escénica

Resumo

Será que as propostas em Artes da Cena para o público infantil demandam uma configuração específica do corpo e da expressividade do artista adulto? Ao pressupor que existe uma corporalidade distinta, brincante e porosa, embarcou-se nos Estudos Sociais da infância, na interface com as Artes, para subsidiar o processo de criação "Molas". Para tal, investiu-se na Prática como Pesquisa com registros em diário de campo e fotos para sistematizar os achados. Percebeu-se que há, para além de um corpo disponível ao encontro, ao inusitado, à improvisação e ao imaginário; um corpo adulto que precisa ser desconstruído; engessado por uma sociedade adultocêntrica que menospreza o lúdico, o riso e as percepções mais sensíveis. Emerge, portanto, a necessidade de uma preparação cênica que retome o ser jogador, brincante e com um olhar desperto para a novidade, para que as propostas artísticas façam sentido para esse público infantil exigente e atento aos detalhes.

Palavras-chave

cena infantil; Corporalidades; Dança; Preparação Cênica

Abstract

Do the proposals in Arts of the Scene, for children, require a specific configuration of the body and expressiveness of the adult artist? Assuming that there is a distinct corporality, playful and porous, embarked on the Social Studies of childhood, in the interface with the arts, to subsidize the process of creation "Molas". To do this, we invested in the Practice as a Research with records in field diary and photos to systematize the findings. It was realized that there is, beyond a body available to encounter, the unusual, improvisation and imaginary; an adult body that needs to be deconstructed; plastered by an adultocentric society that disregards the playful, the laughter and the most sensitive perceptions. It emerges, therefore, the need for a scenic preparation that resumes being a player, laughing and with an awakened look at the novelty, so that the artistic proposals make sense to this demanding children's public and attentive to details.

Keywords

children's scene; Corporalities; Dance; Scenic preparation

Um quintal de experimentações

Segundo Letícia Nascimento (2009) nos últimos 30 anos, os estudos e debates sobre as crianças de pouca idade tem crescido de quantidade, tendo em vista a ampliação de publicações na área dos Estudos Sociais das infâncias. Tais produções apresentam caminhos conceituais e metodológicos, na educação e na pesquisa, que compreendem as crianças como atores sociais e as infâncias como construções sociais. Ao investigar as relações que se estabelecem nas diversas instituições, entre as crianças e entre crianças e adultos, podemos notar a escassez de discussões acadêmicas sobre o vínculo artista-criança, principalmente no campo da Dança (Almeida; Araújo, 2025); que, ao nosso ver, fragiliza a potência da criação artística para o público infantil.

Se é um desafio ser e manter-se artista no Brasil, particularmente, em Goiânia/GO, ter sua arte destinada ao público infantil torna o embate ainda maior, uma vez que o incentivo estadual é, por vezes, escasso, com poucos pares para dialogar e permeado de imaginários e conceitos pré-concebidos no próprio meio artístico. Segundo Almeida e Araújo (2025):

(...) há uma falsa impressão de que é mais fácil criar e se apresentar para crianças, que não exige muita dedicação e seriedade [...], com menor qualidade ou atenção aos detalhes e aos bons acabamentos quando se produz artisticamente para o público miúdo. Pelo contrário! Necessita-se de uma intensa pesquisa de campo e desenvolvimento cênico para que o artista se conecte verdadeiramente com a plateia, a partir de um corpo poroso, jogador, lúdico, brincante, disponível, disposto e com os sentidos bem aguçados, capazes de improvisar sem perder o foco e o objetivo da cena (Almeida; Araújo, 2025, p. 238-239).

A esse respeito buscamos identificar quantas companhias de dança se dedicavam a produzir para crianças pequenas. E, em um estudo dos editais das leis de fomentos Aldir Blanc e Paulo Gustavo, publicadas entre os anos de 2020 e 2023, propostas pela Secretaria de Estado da Cultura de Goiás, Almeida e Araújo (2025) encontraram um número quase nulo de propostas cênicas em Dança para crianças, aprovadas. Apesar disso, Santos (2017) declara que a dança voltada ao público infantil vem ganhando cada vez mais espaço nas programações dos centros culturais no Brasil.

Nesse cenário, mais e mais questões surgiram à tona: será que esses grupos estão atentos às diversidades, ao mesmo tempo, às particularidades e necessidades das infâncias goianienses? Será que concebem essa gente de pouca idade como um público genuíno, inteligente, capaz de compreender metáforas, de (re)interpretar e (re)criar seus cotidianos, na relação com o fazer estético, artístico e poético? Qual a qualidade do que está sendo produzido e do que está sendo aprovado para o público infantil?

Essa crescente visibilidade, na interface com leituras críticas fundamentadas nos Estudos Sociais da infância, motivou discussões no Grupo de Pesquisa em Dança: Arte, Educação e Infância (GPDAEI/CNPq), vinculado ao curso de Licenciatura em Dança e ao Programa de Pós-graduação em Artes da Cena (PPGAC), ambos da Universidade Federal de Goiás (UFG, Goiânia/GO); cuja premissa partiu da questão: existe alguma particularidade do corpo que cria e se apresenta para crianças?

Mais precisamente, as propostas cênicas em Artes da Cena, na contemporaneidade, para o público infantil, demandam uma configuração específica do corpo e da expressividade?

Partindo destas perguntas, objetivou-se investigar a corporalidade do artista da cena que cria, apresenta e dialoga com as infâncias. E, ao pressupor que sim, que existe uma corporalidade distinta e singular com características brincantes, flexíveis, abertas ao imaginário, porosas, disponíveis ao inusitado e à improvisação (Almeida, 2023), embarcou-se no estudo de Sarmiento (2005), Larrosa (2003), Almeida e Marinelli (2020), entre outros autores relacionados aos Estudos Sociais da infância, na interface com as Artes da cena, que afirmam que:

As crianças, finalmente, possuem modos diferenciados de interpretação do mundo e de simbolização do real, que são constitutivos das “culturas da infância”, as quais se caracterizam pela articulação complexa de modos e formas de racionalidade e de ação (Sarmiento, 2005, p. 371).

Nesse sentido, Almeida e Marinelli (2020) apontam que:

(...) um dos desafios de criar para a infância é tentar se deslocar do adulto que tudo sabe sobre essa gente de pouca idade, se aproximar e se permitir a uma escuta sensível dos modos de pensar e agir das crianças de cada contexto; observar com um olhar menos viciado, atento e aprofundado como se movimentam, o que falam, como brincam e se relacionam; bem como se disponibilizar às mudanças, lançando-se literalmente ao desconhecido, se despindo de concepções, padrões, estereótipos e normativas do que seja a infância e se entregar à deriva do imaginário, nesse formato de fantasia que meninas e meninos transitam tão brilhantemente (Almeida e Marinelli, 2020, p.10).

Com isso e, acreditando nas crianças como um público diferenciado, sincero e exigente que, “interessam-se de imediato ou se aborrecem na hora e, quando não são envolvidas pelos atores ficam impacientes” (Santos, 2017, p. 41), investimos em um processo de criação cênica para crianças intitulado “Molas”, para verificar nossas hipóteses iniciais. O grupo de artistas envolvidos no processo foi composto por 05 pessoas de diferentes áreas como circo, dança, direção de arte e teatro, pertencentes ao Coletivo Dançarelando em Cena.

Para elencar algumas particularidades da corporalidade do artista da cena para as crianças e relacioná-las a possíveis eixos para preparação corporal, empregamos a Prática como Pesqui-

sa (PaR), com registros em diário de campo, caderno de artista e fotos, uma vez que a geração de conhecimento ocorreu no e através do trabalho criativo com crianças e artistas (Fernandes, 2013). Na Prática como Pesquisa os processos de criação são, em si, um modo específico e múltiplo de gerar conhecimentos e metodologias próprias, que são organizadas por meio da escrita, no formato de dissertações/teses/artigos/livros.

No caso do espetáculo “Molas” o processo de criação se delineou na coautoria de 20 crianças entre 03 e 04 anos, matriculadas em um Centro Municipal de Educação Infantil (CMEI) do município de Goiânia (GO) para a construção da dramaturgia, das cenas, da composição coreográfica e dos personagens. Essa coautoria se deu em três grandes estâncias: 1) oficinas de dança com garotada, oferecidas por nós artistas adultos, nas quais nos aproximamos dos pontos de vistas e interesses a respeito do tema central do processo, o brinquedo mola-maluca. Nessas vivências tínhamos uma espécie de devolutiva corporal das crianças, ao qual nutriu e inspirou significativamente diversos fragmentos do espetáculo; 2) apresentações de células coreográficas do que estava sendo desenvolvido no ateliê de criação dos artistas, e 3) rodas de conversas antes e após oficinas e apresentações, para conhecer as considerações e devolutivas das crianças. A concretude dessa metodologia de criação participante será explicitada no subtítulo a seguir.

Nas oficinas⁴ brincamos de dançar e dançamos de brincar o corpo-mola que, de tanta intimidade com o objeto, se transformou na própria mola que se transmutava em uma infinidade de possibilidades, tais como: nariz de elefante e cano de esgoto. Isso, a fim de pluralizar as corporalidades adultas a partir do aprendizado dos pontos de vistas desses seres pequenos, essencialmente, multilinguageiros (Almeida, 2023).

Nesses encontros uma diversidade de insights sobre a corporalidade adulta nas cenas das infâncias surgiram, aos quais, aqui neste artigo, serão dialogados com referenciais teóricos que abordam a dança e o teatro para as infâncias, formação de

artistas e processos de criação; assim como de pessoas estudosas que pesquisam Arte e Infância, Dança e Educação, numa perspectiva dos Estudos Sociais da Infância, para dar suporte às reflexões e aprendizados.

Um quintal de espirais

Como parte de nossa formação permanente como docentes e pesquisadoras das infâncias na área das Artes da Cena, frequentamos, com assiduidade, propostas cênicas e espetáculos destinados às crianças na cidade de Goiânia e São Paulo. Notamos que, ainda, é comum observar obras com excesso de didatização, muitos estímulos luminosos, sonoros, visuais e expressividades estereotipadas, relacionadas ao que costumamos pensar que pode interessar a essa gente de pouca idade.

De fato, a velocidade na mudança das cenas, músicas altas e agitadas, figurinos e elementos cênicos grandes e com muitas cores, chamam a atenção das crianças (e dos adultos, também); especialmente porque são recursos que estamos acostumados a conviver nessa era tecnológica e midiática. Contudo, até que ponto isso não se torna uma experiência catártica, hiper estimuladora e superficial, na qual a plateia reage dentro do senso comum, movidas pela percepção de uma deixa para o riso ou para o aplauso? Qual o nível de fruição, identificação e reverberação proposto às pessoas espectadoras? Inserido no conceito de experiência de Larrosa (2004) sobre o que nos atravessa, nos modifica; o quanto do que oferecemos se enraíza nessa visão de experiência?

Com isso, almejando um desvio das produções pautadas pela visão adultocêntrica, ancoradas no que pensamos ser melhor para as crianças e sobre o que achamos que elas se interessam; decidimos investir em uma conexão mais aprofundada e comprometida com/a partir das infâncias e caminhar com elas em um processo de criação cênica. Dessa maneira, ao recorrer à coautoria dessa gente miúda, reforçamos o posicionamento de que, se o foco das produções são elas, então, nada mais justo que vivenciar com elas a construção do espetáculo, partindo dos entendimentos, criatividade, observações, olhares e poeticidades que elas expressam. Tal iniciativa fundamenta-se nos

(...) estudos no campo da sociologia da infância que apontam para a importância de que as crianças sejam sujeitos participantes da pesquisa e não simplesmente objetos

4 As oficinas variaram em propostas relacionadas à (a) improvisação e movimentações incentivadas por meio de perguntas realizadas às crianças, além de músicas e do objeto mola para inspirar os corpos a se moverem; (b) proposições de desenhos e colagem de elementos presentes no quintal da escola que se assemelhavam às molas e; (c) laboratório de criação e composição coreográfica a partir de células desenvolvidas durante as oficinas. Para saber mais sobre esse processo acessar “Como dançam as molas? Um processo de criação decolonial através da co-autoria das crianças” (Araújo; Almeida, 2024). <https://proceedings.science/anda/anda-2024/trabalhos/como-dancam-as-molas-um-processo-de-criacao-decolonial-atraves-da-co-autoria-das-criancas?lang=pt-br>

que passivamente se sujeitam aos experimentos, procedimentos e técnicas de investigação (CHRISTENSEN; PROUT, 2002). Conceber a criança assim, no âmbito da pesquisa, significa levar em conta o seu ponto de vista e outorgar-lhe um lugar de participante ativo em todas as fases da pesquisa. Implica uma revisão radical das práticas dominantes centradas na pesquisa sobre crianças – que as concebem como objetos e não como sujeitos participantes (Borba, 2007, p. 43).

A partir disso, durante as atividades propostas, nós artistas, dialogamos e fizemos juntos, com a intenção de deixar as crianças nos conduzirem no processo, guiarem nossos corpos para “amolecer” nosso eu-adulto, enrijecido e pouco disponível ao acaso e ao brincar. Também apresentamos trechos do espetáculo a essa meninada abrindo espaço para que opinassem e atuassem, inclusive, como coreógrafas e diretoras.

Esse caminhar consistiu em propor um ou dois dias de atividades no CMEI e posteriormente ir até o ateliê de criação para avaliar a vivência, conversar sobre o que nos afetou, conectar com nossas experiências infantis e nossas memórias da infância, selecionar o que poderia se transmutar em cena, reconfigurar as descobertas infantis em práticas estéticas e criar e propor o que poderia ser acrescentado/modificados no espetáculo. Nesse ir e vir entre instituição de educação infantil e ateliê de criação, observamos atentamente os gestos expressões, interesses e curiosidades da criançada, concebendo-os como um processo de ideação para a criação.

Não foi um processo fácil, já que esses encontros nos colocaram, diversas vezes, em situações que nos tiraram da zona de conforto adultocentrada. E, apesar do espetáculo “pronto” e apresentado, em sua íntegra, 4 vezes, continuamos amadurecendo as cenas, revisando as filmagens feitas, retomando as vivências e conversas com as crianças, repensando e preparando o corpo para essa presença cênica tão singular e específica.

Até o final de 2024, ocorreram 08 encontros com a criançada entre 03 a 04 anos de idade e, mesmo que pareçam poucos se comparado aos entre os artistas (que totalizaram 28), se tornaram verdadeiras “cachoeiras” de informações e ideias, sendo necessário, diversas vezes, nos “recolher” para refletir, dialogar, decantar e “navegar” nas enxurradas de pensamentos e emoções que surgiam após cada contato com a pequenada.

E assim foi se dando a preparação corporal para a cena, ao convocarmos um estado de infância, a partir do brincar. Algumas

oficinas após serem vivenciadas com as crianças, foram repetidas entre os adultos, como preparação corporal, com intuito de mergulhar na imaginação e improvisações que partiram das brincadeiras, além de refinar o repertório de movimento, sem necessariamente “copiar” o que havia sido observado.

A esse respeito, escutamos um diretor de uma companhia de Artes da Cena para crianças comentar que solicita aos artistas que brinquem em cena para se conectarem com a plateia infantil. Contudo, na sequência, mencionou: - Brincamos em cena, mas trabalhamos sério durante a preparação, a montagem e os ensaios.

Aqui reside a eterna dualidade da nossa sociedade adulto-cêntrica: brincar x seriedade. Entretanto, essa oposição não se revela na garotada. O brincar é uma atividade encarada de maneira séria, concentrada, presente e imersiva pelas crianças. Sobre isso, recorremos ao conceito de atividade lúdica de Luckesi (2005), que afirma ser aquela que propicia a plenitude da experiência, buscando uma entrega total: mental, emocional e física; é um momento de mergulho na vivência; vai além do sentido mais simplista do senso comum sobre o riso e a diversão. Desse modo, o lúdico pode ser concebido como uma ação de muita seriedade para a criança, muitas vezes *possuída* por um impulso criador e uma inspiração livre e vigorosa. Ou seja, uma experiência é lúdica quando há entrega total, em uma ação de estar inteiro e imerso no momento em questão.

Reavivar o lúdico na pessoa adulta convoca uma disponibilidade corporal e um estado de presença bem característico das infâncias. Nesse sentido, o brincar necessita permear, não só a cena, mas abranger todo o processo, desde a concepção, a criação, a preparação corporal e os ensaios. Todavia, muitas/os artistas comentam sobre a dificuldade de se entregar genuinamente à diversão e ao prazer de brincar. Dizem sentirem-se tímidas/os, meio “bobas/os” e “ridículas/os”, aspectos trazidos ao longo do adulecimento (Nogueira, 2019) que interdita o lúdico e nossa ação de sonhar e inventar mundos em prol da “seriedade” e produtividade capitalista. Segundo Nogueira (2019) o que empobrece a vida é justamente a destituição da infância, a saber: o adulecimento; e adulecer significa perder as forças brincantes; adulterar nossa essência criancista.

Nesse sentido, Almeida (2023) em sua tese de doutorado declara que lançar mão

de propostas que envolvem os jogos teatrais (Spolin, 1987; 2001; Slade, 1978; Boal, 2009; 2010), o jogo coreográfico

(Tourinho, 2007), os jogos em dança (Faria, 2011; Barbosa, Godoy; Faria, 2009), brincar de dançar (Marques, 2011; 2019), entre outros, já utilizados para a criação artística em Dança, inclusive, nos cursos de graduação, podem fomentar o desenvolvimento de um corpo cênico, lúdico, jogador, transgressor e ridente (Silva, 2017), que convoca um estado de presença. Entretanto, para uma vivência frutífera com a pequena infância é necessário investir nas possíveis relações desses jogos à esfera dançante infantil educativa, aos jogos e brincadeiras das culturas infantis brasileiras (Almeida, 2013; 2016; Almeida *et al*, 2016) e das culturas para infância, ensinadas pelas/os adultas/os (Almeida, 2023, p.189).

Ao corroborar com tal afirmação, iniciamos a preparação corporal dos artistas mediante as brincadeiras de suas infâncias e das que vimos as próprias crianças realizarem durante as idas a campo, somado às lembranças sobre como, em tenra idade, brincavam com as molas e como poderiam inventar novas brincadeiras com elas.

Interessantemente, muitas brincadeiras que surgiram entre as crianças, também surgiram entre os artistas ao retomar suas infâncias. Entre elas estava o pular corda e o “reloginho”; sempre adaptadas para serem realizadas com a mola. No caso do “reloginho” uma pessoa se mantinha no centro da roda, segurando a mola e girando o corpo, enquanto as outras pessoas, em círculo, pulavam, passando por cima. Outra brincadeira relembrada foi a de pular elástico⁵, em que duas molas são esticadas paralelamente entre elas e ao solo, seguradas por duas pessoas, uma em cada extremidade. Uma terceira saltava entre as molas a partir de desafios cantados. Também surgiu, em um dos encontros com as crianças, a brincadeira de passar por debaixo da mola, enquanto uma pessoa a segurava em cada uma das pontas. Essa, em cena, a chamamos “raio laser”, pois se, ao passar por baixo, a pessoa esbarrar na mola, ficaria, metaforicamente, “queimada” pelo raio.

O que se destacou ao observar as crianças foi a intensa presença enquanto experimentavam a mola. Estavam, geralmente, muito concentradas e imersas na investigação; mas, quando o brincar sozinha se esgotava, iniciavam as interações com os colegas. Isto foi algo que o grupo de artistas considerou interessante de levar para os ensaios: deixar um tempo dilatado

para experimentar a mola, individualmente, na tentativa de esgotar as variadas formas que o brinquedo poderia adotar. Nomeou-se esse exercício de “descoberta da mola”, que se tornou a cena inicial do espetáculo.

Nesse processo, o desconforto inicial do brincar, foi paulatinamente, se normalizando entre artistas adultos e o estado brincante, com um pensamento mais disposto e disponível ao imaginário, foi se dilatando. Isso possibilitou uma ativação mais rápida e assertiva de um estado corporal brincante, mais conectivo com as crianças espectadoras. Mencionamos que tais brincadeiras foram transformadas artisticamente em cena; contudo, como não é o foco do presente artigo, não nos atere-mos a essa discussão.

Corroborando com Almeida (2023) esse caminho de preparação e criação cênica do jogo e sua interface com a Arte e a Infância buscou criar uma unidade entre o lúdico e as propostas estéticas, poéticas e pedagógicas em dança. Essa opção oportunizou a utilização de gestualidades do cotidiano, movimentos combinados, improvisados, inventados ou descobertos por meio de um mergulho na diversão, criação, imaginação, expressão e investigação de infinitas possibilidades de dançar. Além disso, favoreceu a retomada e a manutenção de um frescor na criação e na improvisação. Um caos criativo “(...) em que o brinquedo é o próprio corpo (...), que cria espaços e relações com as/os outras/os” (Marques, 2019, s/p), objetos e músicas. Para as crianças essa relação entre lúdico, brincar, criar e transmutar é tão intensa que, à medida que as meninas e meninos imaginam, revelam expressividades vigorosas e seus corpos assumem outras corporalidades com grande destreza e fluidez; uma vez que os entendimentos e as ações desses pequenos estão totalmente atrelados/as às experiências corporais, aos sentidos e percepções (Silva, 2023). Um processo de personificar, de animizar objetos e elementos da natureza, no qual elas “emprestam” suas almas sendo elas mesmas um personagem, o animal ou situação. Existe uma potência, uma característica própria no que elas animam (Almeida, 2023).

Sobre isso, em uma das vivências com as crianças, João nos revelou seu desejo de ver um dinossauro em cena, imitando-o para exemplificar como deveria ser. No encontro subsequente, em que apresentamos trechos do espetáculo, escutamos suas cobranças “- Cadê o dinossauro? Você não fez o dinossauro que eu mostrei aquele dia” (João, 5 anos, 28/05/2024). Uma das artistas respondeu que não tinha onde acrescentar esse dinossauro e questionamos onde entraria. Após um tempo pensando, ele respondeu que não sabia, com isso, pergunta-

⁵ O pular elástico não apareceu no repertório de brincadeiras das crianças, contudo foi lembrada pelos artistas, a partir de um insight que o contato com elas trouxe.

mos se poderia ser quando Mariana abria a caixa e tirava um dinossauro de lá; ou então, se que ela se transformasse em um. Prontamente ele afirmou:

- Não... Ela tem que abrir a caixa e outra pessoa ser o dinossauro, tem que ser alguém que goste de dinossauro, igual eu.
- Entendi. Então, pode ser a Andreza?
- Acho que sim, mas tem que fazer igual um dinossauro de verdade assim (mostrando seu dinossauro com rugido e movimentos) e tem que gostar de dinossauro igual eu (Diário de campo, 18 de junho, 2024).

No início, os artistas tiveram grande dificuldade para incorporar o dinossauro, pois a proposta lhes parecia “boba” e “constrangedora”. O incômodo, verbalizado em falas como “não vejo sentido nisso”, evidencia um olhar adultocentrado que tende a desqualificar o que remete ao universo infantil, classificando como ingênuo, pouco relevante ou sem valor estético. Essa postura é reflexo de uma cultura que historicamente marginaliza as experiências e saberes das crianças, valorizando as lógicas produtivistas, como aponta Perrotti (1984), ao afirmar que a sociedade capitalista nos furta o lúdico, a imaginação e o improviso. Para João, porém, o dinossauro fazia todo sentido e, ao assistir à cena do espetáculo e reconhecer alguns animais, mas não o que havia sugerido; o que lhe soou sem sentido foi, justamente, a ausência do dinossauro.

Essa reação revela que, para as crianças, a significação do mundo passa pela fantasia, pelo jogo e pela apropriação simbólica da realidade, elementos centrais que permeiam as culturas das infâncias. Esses “modos próprios de significação e de ação das crianças, construídos nas interações que estabelecem entre si e com os adultos” (Sarmiento, 2005, p. 15), são diferentes das expectativas de uma sociedade adultocentrada e, por isso, muitas vezes, desqualificada.

Se havíamos decidido pela coautoria das crianças e se o dinossauro fazia tanto sentido para o João, por que estávamos tão resistentes em integrá-lo à cena? Numa conversa com Alexandre Augusto⁶, durante um curso ao qual parte do grupo de artistas participou, comentamos sobre o tão polêmico dinossauro. De forma simples e genuína, ele disse que não precisava

fazer sentido para nós, precisava fazer sentido para as crianças. Sua fala ecoou das próprias experiências, somada ao estudo de artistas e educadores que percebem como, muitas vezes, as crianças atribuem significados à elementos aparentemente banais para o olhar adulto, mas profundamente significativos para elas. E afinal, não é esse o objetivo de quem concebe produções artísticas para crianças? Criar algo que lhes façam sentido e provoque a estesia delas? Nosso incômodo, portanto, dizia mais sobre nós do que sobre o dinossauro. A resistência em acolher a proposta de João expôs a dificuldade de acessar o lúdico e de nos permitir criar a partir de uma lógica que não está presa à coerência adulta, mas à potência da imaginação infantil na interface de suas múltiplas linguagens e possibilidades de construção de suas culturas.

Esse dinossauro tornou-se um marco no processo criativo e respondeu a uma pergunta que sempre nos acompanhava: será que as crianças entendem que estão contribuindo com o espetáculo? Será que nossos encontros fazem sentido para elas? A inquietação de João reverberou em outras crianças, que começaram a relembrar suas criações nas oficinas e a perguntar se seriam incluídas na cena. Algumas delas identificaram movimentos já incorporados, enquanto outras sugeriram novas ideias. Tudo anotado para trabalhar no ateliê de criação e, futuramente, agregar ao espetáculo.

A partir desse dia, ficou ainda mais evidente o quanto estavam envolvidas e engajadas com nossas propostas. A cada retorno, as crianças se mostravam mais disponíveis, tanto corporal quanto verbalmente. As mais tímidas também passaram a participar de formas outras, aproximando-se dos artistas adultos que permaneciam mais discretos nos cantos da sala. Elas interagiam de modo mais íntimo perguntando baixinho, mostravam movimentos com gestos e ações mais sutis, mas igualmente significativas.

Após diversas experimentações e reelaborações, conseguimos criar uma cena com vários animais. Para nós, adultos, ela parecia engraçada, tanto pela timidez na execução quanto pela dificuldade de acessar a mesma potência de animação e imersão na fantasia que observamos nas crianças. No entanto, quando as crianças assistem, não riem como alguns adultos, elas comemoram, apontam, gritam e mantêm o olhar fixo no dinossauro.

Dessa forma, o processo de busca da coautoria infantil e o retorno até o ateliê para colocar em prática cada novo insight, nos

⁶ Graduado em Artes Cênicas pela UFG em 2006, atua no Grupo Zabriskie (Goiânia/GO) há 15 anos como ator, palhaço, criador, professor, diretor, produtor cultural e gestor de espaço cultural. Administra por mais de 10 anos juntamente com Ana Cristina Evangelista dos Santos o espaço Zabriskie Teatro.

provocou a inverter a lógica hierárquica habitual, ao acolher e valorizar as vozes/movimentos genuínas/os das crianças, frequentemente desconsideradas (Silva, 2023). Essa concepção rompe com uma visão adultocentrada, ao entender que as crianças participam ativamente da vida social, atribuindo sentidos e ressignificando o mundo ao seu redor. Um processo que para nós tem vindo acompanhado de muitas reflexões, na tentativa de desconstruir um pensamento hegemônico que se tem sobre as infâncias.

Somado a esse episódio, refletimos sobre outro envolvendo um exercício de improvisação com as molas, em que os artistas revelaram dificuldades em criar animais utilizando o brinquedo, para além do que a própria mola se assemelhava. Enquanto as crianças conseguiam visualizar abelhas, asas de borboletas, trombas de elefantes; os adultos se apegavam aos animais que rastejavam, tais como, cobra, minhoca.

Em ambas as situações foi possível identificar como o brincar, o transmutar, a fantasia e o rememorar situações e sentimentos da nossa infância se fazem essenciais na construção dessa corporalidade que vai para uma cena infantil. E como o contato com as crianças foi crucial nesse desenvolvimento, uma vez que mais adiante no processo, os artistas passaram a expandir suas capacidades imaginativas, criativas e conectivas, atribuindo não só outros animais às molas, como elementos presentes na natureza como o arco-íris. Observar e fazer junto nos ajudou a trazer esses animais para o corpo, na criação do espetáculo como um todo, estando presente nas coreografias em duplas.

A ação de um brincar autêntico e entregue, por si só, convoca o que corpo cênico necessita para estar com as infâncias: atenção, presença, disposição, fluidez, responsividade, porosidade e abertura ao inusitado. E a criança não finge brincar, ela brinca. Segundo Andrea Fraga da Silva (2023) o estado de atenção do corpo nas crianças

[...] já está lá, mesmo antes do nosso encontro e a questão passa a ser como deixar que este estado que existe na brincadeira livre não se perca, mas se desdobre em investigação de dança. Assim também, mantenho a atitude de despertar e promover o conhecimento do corpo sem diminutivos ou metáforas infantilizadas (...), permitindo que a ludicidade venha da própria investigação do corpo em movimento na relação de concretude da interação com as materialidades disponíveis, de forma que a imaginação brote da percepção, que por sua vez, é alimentada pela própria imaginação (Silva, 2023, p.64).

Qualidade essas escassas aos adultos e que percorre sentidos contrários, uma vez que se inicia pelas vias da inteligibilidade. Talvez, por isso, recorremos às lembranças para ativar a criança que um dia fomos e que já tanto habitou esse corpo.

A esse respeito, o ato de brincar era, para nossos antepassados e até mesmo durante nossas infâncias, a única maneira de nos relacionarmos com outros seres, conosco e com o mundo (Nogueira, 2018). Deixar de brincar significa perder uma habilidade e possibilidade de conviver, de se expressar, de criar outros/novos modos de se viver, estar e de existir com bem-estar. Sobre a brincadeira:

[...] necessária para adultos e para a sobrevivência. É preciso entender que brincar é algo mais profundo do que simplesmente jogar uma bola ou rolar um carrinho. É algo que está conosco há milhares de anos, uma herança ancestral e que espera para ser incorporada desde a nossa infância. Fomos biologicamente projetados para brincar e, é por isso, que a brincadeira precisa fazer parte da cultura (Brown, 2015, s/p.).

A esse processo de manter ávido tais qualidades da infância, nas/os adultas/os, Nogueira (2019) chamou de infancialização. Dessa maneira, a preparação cênica dos artistas pode pautar-se na relação entre Dança, Teatro, Circo, criação e investigação, no despertar do olhar novidadeiro, inquieto e curioso, nas experiências das múltiplas linguagens e do lúdico com vivências conectadas ao brincar e ao artistar (Almeida, 2023). Nesse sentido, reaver nosso passado pode provocar um estado de infância que:

[...] recobre a possibilidade de lançarmos perspectivas inaugurais sobre o mundo, encontrar outras alternativas para questões antigas e recuperar possibilidades pouco frequentadas diante de velhos problemas. A infância é o que torna possível a todos os seres vivos criar novos modos de vida (Nogueira, 2019, p.63).

Sobre isso, Nogueira (2019, p.63) declara que esse deveria ser o objetivo fundante da existência: “(...) nunca esquecermos de nossa infância, daquilo que nos torna seres vivos: a capacidade de reinventarmos a nós mesmos e o mundo de acordo com as necessidades próprias de existir”. Aspectos que contribuem para a empatia e o reconhecimento da alteridade infantil; incluído a cena para as crianças.

A esse respeito,, investimos na construção da abertura do espetáculo retomando nossos sentimentos quando crianças de, por exemplo, ir à casa da avó e lá, encontrar os brinquedos favoritos. A ideia dessa cena surgiu quando um integrante do grupo comentou que a interação entre os artistas, durante as brincadeiras, lembrava a convivência com seus primos na infância. Isso se desdobrou na descoberta da mola, no fundo de um baú; o que contribuiu para a ativação do corpo cênico que estávamos buscando.

Nesse movimento de ir e vir (ao CMEI e ao ateliê criativo) é que nutrimos nossos corpos, almejando assim, um espetáculo que partisse da corporalidade das crianças (Silva, 2023) e que conectado às memórias de infâncias dos adultos pudesse “costurar” conexões tanto com as crianças quanto com os adultos que as acompanham.

Um quintal de considerações

Como mencionado no início do texto, é recorrente uma falsa impressão, inclusive no próprio meio artístico, de que é mais fácil criar e se apresentar para crianças, e que não exige muita dedicação e seriedade. Comprovamos com o processo de criação do espetáculo “Molas” que é, exatamente, o contrário. É nessa compreensão de que as infâncias possuem uma forma própria de interpretar o mundo que é requerido que os artistas tenham uma preparação corporal que vá além da técnica, abrangendo aspectos lúdicos que dialoguem com a meninada.

Partindo desse pressuposto partilhamos do pensamento de que “a experiência estética proposta para crianças pequenas é uma estratégia de contribuir para que as mesmas se compreendam como criadoras, vislumbrando universos e experimentando sensações” (Almeida; Martins, 2020, p. 5). Através dos estudos sobre a cultura das infâncias podemos estabelecer uma conexão autêntica e engajada com esse público; além disso, os estudos sobre a preparação corporal de artistas para o público infantil são escassos, o que revela a relevância de pesquisas nessa temática da prática-pesquisa-vivência na parceria com as crianças. Uma vez mais apontamos que, se é um desafio ser e manter-se artista no Brasil, particularmente, em Goiânia/GO, ter sua arte destinada ao público infantil torna o embate ainda maior, não só pelo baixo investimento governamental, mas pela falta de clareza sobre o que significa fazer arte para crianças e como preparar-se para estar em cena com elas.

Desse modo, a presença de um corpo cênico receptivo, brinçalhão e expressivo, é fundamental para que a ligação entre artistas e crianças aconteça. O acesso ao devaneio, ao onírico, à outras temporalidades e maneiras não lineares de apreensão da sociedade e expressão das múltiplas linguagens, também é um aspecto que merece atenção ao longo da produção de uma obra artística. Mescla-se assim, nossas lembranças da infância e nosso contato com o que a infância contemporânea nos traz.

Estar disposto a escutar, a observar, se alegrar, mergulhar no imaginário infantil junto com elas e, principalmente, se entregar ao brincar e se permitir ao riso, tornam-se emergente na profissionalidade do artista adulto que está nas cenas para as infâncias.

Referências

- Almeida, F. de S. (2023). *Costuras a muitos corpos para dançar na Educação Infantil: Formação inicial docente e Estágio supervisionado em Dança*. 235 p. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Almeida, F. de S.; Araújo, L. A. J. C. (2025). Produções artísticas em dança para crianças em Goiás: olhares para os editais de fomento entre 2020 e 2024. *Arte Da Cena (Art on Stage)*, 10(2), 235–256.
- Almeida, F. de S.; Martins, Ricardo M. (2020). Dançarelado na cena infantil: Desafios da criação artística para a criança pequena. *Revista da Fundarte*. Montenegro, ano 20, n. 42, jul./set., p. 1-23.
- Borba, A. M. (2008). Culturas da infância nos espaços-tempos do brincar: estratégias de participação e construção da ordem social em um grupo de crianças de 4-6 anos. *Momento- Diálogos em Educação*, 18(1), 35–50.
- Fernandes, C. A. (2013) Prática como Pesquisa e a Abordagem Somático Performativa. Salvador: Universidade Federal da Bahia. *Cadernos do GIPE-CIT*, Salvador, n. 30, jul.
- Larrosa, J. (2003) O enigma da infância: ou o que vai do impossível ao verdadeiro. In: *Pedagogia profana: danças, piruetas e máscaras*. 4ª. ed., Belo Horizonte: Autêntica, p. 183-198.

Luckesi, C. C. (2005) *Ludicidade e atividades lúdicas: uma abordagem a partir da experiência interna*.

Marques, I. A. (2019). Quem quer “brincar de dança” põe o dedo aqui! *UNOi educação*.

Nascimento, M. L. B. P. (2009). Sociologia da Infância e Educação Infantil: algumas considerações sobre a aproximação entre essas duas áreas na pesquisa sobre a pequena infância. *Horizontes*, v. 27, n. 2, p. 31-36.

Nogueira, R. (2019). Infância em afroperspectiva: articulações entre sankofa, ndaw e terrixistir. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação*. n. 31, mai./out., p. 53-70.

Perrotti, E. (1984) A criança e a produção cultural. In: Zilberman, R. (org.). *A produção cultural para a criança*. Porto Alegre: Mercado Aberto, p. 9-27.

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

Sarmento, M. J. (2005) Gerações e alteridade: interrogações a partir da sociologia da infância: pesquisa com crianças. *CADERNOS CEDES*, Campinas, v.26, n.91, p.361-378.

Silva, A. F. (2023). *Entre processos e performances de crianças criando dança: arte, corporalidade e experiência na EMIA*. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo.