

Brenda Campos de Oliveira Freire\*

## *Para ou Com? Entre Infâncias*

**A trajetória da Insensata Cia de Teatro para a proposição dos contradispositivos cênicos**

## *For Or With? Between Childhood*

**The trajectory of the Insensata Theater Company for the proposition of scenic counter-devices**

## RESUMO

Em diálogo com autores como Maria Lúcia Pupo, Júlia Guimarães Mendes e Nicolas Bourriaud, são analisados os processos criativos da Insensata Cia de Teatro que, desde o ano de 2015, tem se aprofundado na compreensão da experiência estética como possível provocadora de relações por meio de sua pesquisa sobre os contradispositivos cênicos. Neste caminho, propõe-se a utilização do termo *entre*, que visa agregar em si as noções de para e com as infâncias, abrindo-se também para a possibilidade da obra de arte como lugar de convívio, conforme sugere a estética relacional.

**Palavras-chaves:** teatro; estética relacional; contradispositivos cênicos; entre infâncias

## ABSTRACT

In dialogue with authors such as Maria Lúcia Pupo, Júlia Guimarães Mendes, and Nicolas Bourriaud, the creative processes of the Insensata Theater Company that, since 2015, have deepened in the understanding of the aesthetic experience as a possible provocateur of relationships are analyzed through his research on scenic counterdevices. In this way, it is proposed to use the term *between*, which aims to aggregate in itself the notions of for and with childhoods, also opening up to the possibility of the work of art as a place of conviviality, as suggested by relational aesthetics.

**Keywords:** theater; relational aesthetics; scenic anti devices; between childhoods.

“Com certeza a liberdade e a poesia a gente aprende com as crianças  
E ficou sendo”  
(Manoel de Barros)

Após a realização da pesquisa de mestrado intitulada *Teatro para as infâncias – uma concepção plural e contemporânea*<sup>1</sup>, a continuidade da pesquisa artística junto à Insensata Cia de Teatro<sup>2</sup>, o constante exercício de curadoria em artes cênicas no território das infâncias, a docência no ensino superior em Teatro e a pesquisa acadêmica me provocaram no sentido de ampliar o olhar e aprofundar a reflexão, de modo que o termo *para* - as infâncias - passou a me parecer restrito e, como a velha roupa colorida de Belchior, já não me servia mais.

O desconfortável encontro com o *Reino da desigualdade*, descrito por Maria Lúcia Pupo, me incomodou tanto quanto me mobilizou. Segundo a autora, o teatro infantil habita sempre este reino desigual, uma vez que entre a adulta<sup>3</sup> criadora, emissora da mensagem a ser veiculada e a criança espectadora, receptora desta obra, sempre haverá um hiato, determinado pelo fato de que a pessoa adulta não é mais uma criança e a sua relação com ela fatalmente será marcada pela hierarquia que se estabelece entre adulta e criança em nossa sociedade. Segundo a autora

Uma heterogeneidade básica marca de forma determinante o teatro infantil: o emissor da mensagem é o adulto artista, detentor

---

<sup>1</sup> Realizei a minha dissertação de mestrado entre os anos de 2018 e 2020 junto ao Programa de Pós Graduação de Artes Cênicas da UFOP com a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Neide das Graças de Souza Bortolini. Texto completo disponível em: <https://www.repositorio.ufop.br/items/fbe74f05-a191-4fcd-b951-3459a4431a6d>.

<sup>2</sup> A Insensata Cia de teatro surgiu no ano de 2009 na cidade de Belo Horizonte e verticalizou a sua pesquisa no território das infâncias desde o ano de 2014, tendo criado os espetáculos *Memórias de um quintal* (2015), *Pru-ti-ti - Memórias de estimação* (2018), *Chuá* (2023) e *Desimportâncias* (2023). Realiza, ainda, na cidade de Belo Horizonte os festivais *FeNAPI - Festival Nacional de Artes Entre Infâncias* e a *Mostra Curió - resistências e protagonismos*, além da curadoria e idealização do *Entre - Festival das Infâncias Gerdau*, realizado pelo Minas Tênis Clube.

<sup>3</sup> No sentido de contrapor a lógica machista e universalizante que organiza o funcionamento da língua portuguesa, bem como de afirmar minha posição feminista, adotarei, neste artigo, o feminino como categoria universal, neutra ao concordar com o sujeito oculto “pessoa”.

de um poder assegurado por sua condição de idade enquanto o receptor é a criança desprovida desse poder. [...]

Refletir sobre essa manifestação teatral [...] Significa, mais precisamente, examinar uma atividade impregnada da relação pedagógica entre adulto e criança, própria do processo de socialização. (PUPO, 1991, p. 19)

A autora considera ainda que, para além da criação propriamente dita, a adulta exerce esse poder também ao escolher o que assistir. Seria então a relação adulta-criança - estabelecida com o público com o qual escolhi dialogar - sempre assombrada por uma hierarquia que impossibilita um diálogo horizontal e democrático? Caberia sempre às pessoas adultas envolvidas nessa relação, a missão de supor as necessidades e desejos de seu público e elencar temas e estéticas necessárias ou desejáveis à criança - a outra? Existiriam estratégias capazes de dissolver ou mesmo inverter as hierarquias postas e distribuir os protagonismos no território do teatro infantil? Talvez sim. Mas continuar pensando apenas na perspectiva do *para* - as infâncias - não me parecia, naquele momento, uma direção interessante a seguir no sentido de encontrá-las.

Diante de uma cena contemporânea fortemente marcada pela crise das representações, onde diversos movimentos sociais como o feminismo, o movimento negro, indígena, a luta LGBTQIAPN+, dentre outros, ganham força ao reivindicar contar suas próprias histórias na resistência conta o apagamento de suas narrativas - ocasionado por séculos de relações de opressão e silenciamento, a performatividade vem descortinando novas possibilidades de se pensar as artes cênicas em diálogo com outras linguagens artísticas, apontando para os hibridismos e as obras ficcionais e fabulares têm aberto espaço para criações biográficas, autobiográficas, autoficcionais, documentais, dentre outras. Assim, a ideia de *Lugar de fala* (RIBEIRO, 2019) contribui muito para fazer notar como é impróprio se colocar no lugar do outro em algumas situações, como, por exemplo, ao se fazer um *blackface* ou representar uma

personagem gay de forma caricata. Entretanto, mesmo em um contexto em que tanto se discute questões dessa natureza, a grande maioria das pessoas ainda vai ao teatro e enxerga com naturalidade interpretações de crianças que as subestimam e até mesmo ridicularizam.

Assim, inserida na complexidade da cena - e da sociedade - contemporânea e mobilizada pela importante reflexão provocada por Pupo, fui percebendo que, para diminuir a desigualdade característica deste território, seria extremamente importante deixar de falar pelas crianças e abrir espaços para que elas falassem por si mesmas. Assim, abrir a escuta, transitar do lugar da artista virtuosa para o da provocadora / mediadora, favorecendo o protagonismo do público e fazendo ouvir a sua voz, passaram a ser diretrizes para o trabalho da Insensata Cia de Teatro.

A essa altura, um instigante universo de possibilidades já estava sendo descortinado pela possibilidade de se pensar a arte também com crianças. Nas confluências proporcionadas pela prática artística e reflexiva em teatro e infâncias, tive contato, por exemplo, com o trabalho de grupos como Artefactos Bascos<sup>4</sup> (Cunha / SP), Eranos Círculo de Arte<sup>5</sup> (Itajaí / SC) e Pequenices Arte e Educação<sup>6</sup> (Porto Alegre / RS), além de festivais como o Trisca<sup>7</sup> (Teresina / PI), que conta com crianças em sua curadoria e realização. Ieltxu Ortqueta abre o website da Artefactos Bascos com os seguintes dizeres:

Toda criança é artista, precisa criar, inventar e brincar para ser e estar no mundo.

---

<sup>4</sup> Performances para crianças / projetos multidisciplinares. Link para a página do grupo:

<https://www.artefactosbascos.com/>

<sup>5</sup> **Eranos – Círculo de Arte** é um coletivo de artistas com formação interdisciplinar que produz e pesquisa arte e suas interfaces entre teatro, teatro de animação, artes visuais, literatura e audiovisual. Desde 2011 pesquisam a linguagem do teatro para a primeira infância e a relação entre cena e aparatos digitais. Link para a página do grupo: <https://eranos.com.br/>

<sup>6</sup> Desenvolvido desde 2016, o projeto “Pequenices” dedica-se a pensar o protagonismo das crianças em processos artísticos e pedagógicos ao explorar as áreas do circo, da dança, do teatro e da cultura popular brasileira. Link para a página do grupo: <https://www.pequenices.com/>

<sup>7</sup> Festival de Arte COM criança. Link para a página do festival: <https://linktr.ee/triscafestival>

A criança está no 'aqui e agora' o tempo todo e criar não é só se expressar, criar é ser, se relacionar e se entender no espaço e no mundo.

Olhar para a criança de forma horizontal, querer de fato dialogar e descobrir possibilidades juntos é algo que me leva a trabalhar com as infâncias. (ORTUETA, acesso em 18 de março 2024. Disponível em <https://www.artefactosbascos.com/>)

Assim como Ortqueta<sup>8</sup>, Fernanda Boff<sup>9</sup>, Gabriel Martins<sup>10</sup>, Sandra Coelho<sup>11</sup>, Leandro Maman<sup>12</sup>, Layane Holanda<sup>13</sup> e Soraya Portela<sup>14</sup>, outras artistas e pesquisadoras manifestavam seus interesses por abrir a escuta e dialogar com a criança, compreendendo a arte como uma possibilidade de provocar a relação entre as pessoas envolvidas.

Em seu livro *A voz da criança no teatro infantil - a dramaturgia na berlinda*, Ana Elizabeth Japiá Mota (2023) identifica, a partir da pesquisa do professor Marco Camarotti, duas categorias possíveis na relação que se

<sup>8</sup> Nascido em Bilbao [País Basco-Espanha] e radicado no Brasil desde 2003, reside e cria em Cunha (SP) desde 2016. É ator, performer, historiador da arte e artista gráfico. Inventor do ARTEFACTOS BASCOS, plataforma para desenvolver projetos multidisciplinares com foco nas infâncias.

<sup>9</sup> Fernanda Bertinello Boff é artista, professora e coordenadora do Pequenes: Arte e Educação. pelo qual dedica-se a pensar o protagonismo das crianças em processos artísticos e pedagógicos. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6983151220810330>

<sup>10</sup> Licenciado em Educação Física pela UFRGS e formado pela Escola Nacional de Circo, é bailarino e circense. É integrante do "Pequenes: Arte e Educação". Faz parte do quadro de professores do Curso de Extensão Gestão em Arte Circense – IFRS. É parceiro e colaborador do Estúdio Amplo.

<sup>11</sup> Artista-pesquisadora com incursões em Teatro, Artes Visuais e Literatura. Mestranda em Artes Cênicas pelo PPGAC - UDESC, estuda o conceito de protagonismo das crianças em artes cênicas. É membro do Eranos Círculo de Arte (Itajaí) onde participa de todo processo de criação artística do grupo, com foco em arte contemporânea. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9330664058347244>

<sup>12</sup> Leandro Maman (DRT 9303SC) é formado em Design, atua com arte desde 1997, artista multidisciplinar com incursões em artes visuais, literatura, teatro e audiovisual. Membro do Eranos Círculo de Arte. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9987107909525566>

<sup>13</sup> Artista multidisciplinar com um percurso que cruza dança, teatro e gestão cultural. Arte-Educadora com formação em artes visuais (UFPI 2016), com atuação de 19 anos no campo das artes performáticas. Curadora e diretora artística do TRISCA - Festival de Arte para Criança (Sesc PI.2016) e coordenou o projeto N U V E M (2016.2017), um conjunto de ações que discute arte, infância e cidade. Atua como Instituto Punaré / \_Canteiro\_ onde vem desenvolvendo estratégias de sustentabilidade para o fazer artístico por meio do agenciamento, consultoria e desenvolvimento de projetos culturais. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6768977136428536>.

<sup>14</sup> Soraya Portela, é artista e educadora. Atua nas áreas gestão, criação, curadoria e processos de aprendizagem em dança relacionados a infância e Terceira Idade. Faz a direção e curadoria do TRISCA - Festival multilinguagem para Criança (2016 e 2018). Coordenação da #OcupaçãoCanteiro com Projeto Nuvem: Como pensar arte, criança e cidade? Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6122435415503847>

estabelece entre a criação teatral e as infâncias - a das obras realizadas por adultas e aquelas realizadas por crianças. Segundo a autora, o segundo grupo normalmente se restringe aos contextos pedagógicos e é raro que cheguem à esfera cultural. Já para a primeira categoria, aponta três vertentes

Com relação àquele, por adultas/os, é possível classificar em três vertentes de criação: 1) para crianças: quando a/o autora/or cria a partir de seu próprio repertório e apresenta sua obra ao público infantil - numa analogia com o diálogo, seria uma fala de uma pessoa adulta dirigida às crianças; 2) sobre crianças: quando a criação é fruto de pesquisa sobre crianças, sobre infâncias ou aspectos do universo infantil. Neste caso, não necessariamente a obra se dirige às crianças; 3) com crianças: quando a criação teatral se dá, ou por meio de processos colaborativos com crianças, ou abrindo espaços na dramaturgia para suas narrativas." (MOTA, 2023, p.40)

Na *Insensata Cia de Teatro*, percorremos um caminho de progressiva valorização do protagonismo do público e sua criação autoral, abrindo espaços para a relação nos trabalhos artísticos e valorizando, assim, a participação e coautoria das crianças e adultas presentes no público. Por meio da pesquisa de Júlia Guimarães Mendes sobre os teatros do real, tivemos contato com as ideias da Estética Relacional de Nicolas Bourriaud e dos contradispositivos cênicos, capazes de "distribuir o visível e o invisível" e "fazer ver e fazer falar" (DELEUZE, 1990) pessoas invisibilizadas nos contextos sociais. Em sua tese de doutorado, Júlia Mendes define esse conceito como

Construção de estruturas baseadas em regras, comandos e procedimentos relativamente simples, passíveis de serem acionados por qualquer tipo de pessoa. [...]

Em linhas gerais, os dispositivos cênicos podem ser entendidos como "narrativas procedimentais" (GALERA, 2016), ou regras quase sempre autoevidentes, criadas de modo a conferir determinados recortes sobre o campo do visível. (MENDES, 2017, p. 97)

Como forma de demarcar a função política do dispositivo cênico no sentido de *profanar* os dispositivos sociais descritos por Foucault como uma rede material e imaterial que determina, organiza e mantém as relações de poder em uma sociedade, a autora sinaliza para a utilização do termo *contradispositivo*.

Também sob uma perspectiva crítica, alguns dispositivos cênicos funcionariam ainda como 'contradispositivos' (SÁNCHEZ, 2016a), ao articularem, em sua lógica interna, os gestos de 'profanação' (AGAMBEN, 2005) dos dispositivos existentes. (MENDES, 2017)

Assim como sugere esta noção, nosso desejo era tornar menos desigual o *reino da desigualdade* no qual estávamos transitando, a partir da profanação dos dispositivos que hierarquizam as relações adulta-criança e artista-público. Se o termo *para* parecia não dar conta da complexidade das relações possíveis de serem estabelecidas no acontecimento teatral que prioriza o convívio, tampouco o termo *com* abraçava outros tantos trabalhos que apostam na contemplação e na atividade autoral envolvida na recepção teatral, como é o caso de trabalhos preciosos como os do Grupo Sobrevento<sup>15</sup>, Cia Truks<sup>16</sup>, La Casa Incierta<sup>17</sup>, Coletivo Antônio<sup>18</sup>, dentre tantos outros que poderiam ser citados. Diante da multiplicidade e complexidade dos trabalhos criados pela Insensata Cia de Teatro, bem como da busca por uma identidade na reunião de trabalhos de diversos artistas e grupos por meio do fazer curatorial, passei

---

<sup>15</sup> O SOBREVENTO é um Grupo de Teatro brasileiro que se dedica à pesquisa da linguagem teatral. Considerado, internacionalmente, um dos maiores expoentes brasileiros do Teatro de Animação, desenvolve, desde 1986, um trabalho contínuo que envolve a apresentação de espetáculos, realização e curadoria de Festivais e eventos, além de diferentes atividades de formação e difusão do Teatro de Bonecos. Link para o site do grupo: <http://www.sobrevento.com.br/>

<sup>16</sup> A Cia. Truks foi criada em 1990 e já se apresentou em mais de uma dezena de países, representando o Brasil em diversos festivais internacionais. O grupo é referência nacional na arte do Teatro de Animação, bem como um dos principais expoentes do bom teatro para crianças no Brasil. Link para o site do grupo: <https://www.truks.com.br/a-companhia>

<sup>17</sup> A companhia La Casa Incierta é uma cia. de teatro pioneira no campo das artes cênicas para a primeira infância. Embora tenha parado de produzir, continua circulando com seus espetáculos em repertório. Clarice Cardell, fundadora do grupo, atua hoje com o Bebelume.

<sup>18</sup> O Coletivo Antônio foi criado em 2009, a partir de estudos e investigações teatrais para a primeira infância. Link para site do grupo: <https://www.coletivoantonio.com/>

a utilizar o termo *entre* - sugerido pela Professora Neide das Graças de Souza Bortolini<sup>19</sup> (minha orientadora do mestrado) e que pretendo delinear com mais cuidado no decorrer do doutoramento em curso pelo Programa de Pós Graduação em Educação da Faculdade de Educação da UFMG.

No sentido do que sugere Leda Maria Martins (1995) ao propor a encruzilhada como chave epistemológica, a noção de *entre* - infâncias - não pretende excluir, antes disso, pretende abraçar os termos *para*, *com* e *sobre*, extrapolando-os para a possibilidade do convívio sugerido pela estética relacional e situando-se nesse lugar do cruzo, da diversidade e da confluência. A partir da ideia de encruzilhada, desenvolvida por Martins, Luiz Rufino escreve em seu livro *A pedagogia das encruzilhadas*

Lançados a essa demanda, haveremos de jogar o jogo, fomos produzidos como desvio, como seres vacilantes e aí inventamos a ginga, a sapiência do *entre*, para lançar movimentos no vazio deixado. [...] Assim, inverteo algumas posições, cruzo algumas noções para fazer outros caminhos - essa é a potência da transformação assente nas encruzilhadas.

[...] A noção de encruzilhada emerge como disponibilidade para novos rumos, poética, campo de possibilidades, prática de invenção e afirmação da vida, perspectiva transgressiva à escassez, ao desencantamento e à monologização do mundo. (RUFINO, 2019, págs. 10 a 13)

Faz-se importante ressaltar que o destaque no termo *entre*, que aparece na citação acima é do próprio autor. *Entre* pretende ser essa encruzilhada. Lugar de cruzar trabalhos *sobre*, *com* e *para* as infâncias e fazer também outros caminhos. Inverter posições e distribuir o poder *entre* artista e público, criança, adulta, bebê, idosa. Reencantar o mundo no sentido do convívio, da

---

<sup>19</sup> Graduação em Psicologia pela Universidade Federal de Minas Gerais. Mestrado em Literatura Brasileira: literatura infantil. Doutorado em Artes na Universidade Federal de Minas Gerais. Áreas de pesquisa: interfaces nos campos da literatura, teatro, imagem e educação. Professor(a) Associado(a) na Universidade Federal de Ouro Preto no Instituto de Filosofia, Arte e Cultura, no Departamento de Artes Cênicas: Licenciatura. Integra o corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas com o projeto de pesquisa Imagens no vazio, escrita e teatralidades. Link para o currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5698244212403554>

complexidade envolvida nas relações humanas, fazendo ecoar as diversas vozes.

Há que se considerar a pertinência de se propor um trabalho no sentido da convivência e dos protagonismos, conforme sugere a estética relacional. Em tempos de segregação, em que as relações estão fortemente mediadas pela tecnologia, especialmente pelas mídias sociais e os algoritmos intensificam a dicotomização e os extremismos, o convívio tem perdido espaço para a exposição às telas e a recepção passiva de uma quantidade absurda de informações por minuto. Assim, torna-se urgente a criação de espaços de sociabilidade que proporcione às pessoas envolvidas serem vistas e ouvidas. Em sua pesquisa, Júlia Mendes observa a potência dos dispositivos cênicos em funcionarem como "Máquinas de fazer ver e fazer falar" e sobre como podem inverter as lógicas hegemônicas de controle, questionando os dispositivos culturalmente estabelecidos e funcionando, assim, como contradispositivos sociais.

É nesse ponto que reside um grande interesse da pesquisa realizada pela Insensata Cia de Teatro em seus trabalhos: a valorização da criação autoral do público. Em seu livro *Estética relacional*, Nicolas Bourriaud (2017) aponta para

A possibilidade de uma arte relacional - uma arte que tomaria como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social, mais que a afirmação de um espaço simbólico, autônomo e privado - dá conta de uma mudança radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postos em jogo pela arte moderna (BOURRIAUD, 2017, pág.13; tradução minha).<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> No original: "La posibilidad de un arte relacional - un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas e su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado - da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por arte moderno".

Nos três trabalhos que compõem a *Trilogia Entre Infâncias*, partimos de um texto do autor belo horizontino Wander Piroli<sup>21</sup> como elemento disparador da criação, criando um universo do qual emergiram nossas memórias pessoais, que foram ficcionalizadas e colocadas em cena, em uma dramaturgia criada em processo.

*Memórias de um quintal* (2015), primeiro espetáculo da trilogia, desdobra-se da nossa relação com a obra *O Matador* de Wander Piroli. Este trabalho foi criado com intensa contribuição das crianças, uma vez que começou a ser apresentado em escolas municipais da cidade de Belo Horizonte como uma contação de histórias que tinha apenas quinze minutos de duração, sendo desenvolvido gradualmente no encontro com o público, chegando à atual duração de cinquenta minutos. O espetáculo resultante desse processo conta com a participação do público no momento em que pessoas da plateia são convidadas para as brincadeiras que se desenvolvem durante a sua apresentação. Entretanto, passou a ser comum na circulação do trabalho que as pessoas pedissem a palavra ao seu encerramento, para compartilhar também as suas memórias pessoais. Assim, passamos a “abrir o quintal” e convidar quem quisesse compartilhar suas memórias ao final do espetáculo, sempre que possível, e achamos que aquilo era bom.

Em *Pru-ti-ti – memórias de estimação* (2018), que tem como ponto de partida a leitura do texto *O menino e o pinto do menino*, do mesmo autor, quisemos valorizar mais as memórias do público e criamos, para isso, um contradispositivo que já fazia parte da estrutura dramática do espetáculo. Assim, o ator Keu Freire<sup>22</sup> recebe o público no hall de entrada como o *pipoqueiro* e troca pipocas por memórias envolvendo animais de estimação.

---

<sup>21</sup> Escritor e jornalista belo-horizontino, Wander Piroli escreveu contos, crônicas e livros infanto-juvenis, tendo ganho importância por ser um precursor do realismo na literatura infanto-juvenil. Nasceu em Belo Horizonte em 1931 e veio a falecer na mesma cidade, em 2006.

<sup>22</sup> Keu Freire é artista da cena, gestor e curador. Idealizador e curador do FENAPI - Arte Entre Infâncias e da Mostra Curió. Atua como curador de importantes projetos como o Palco Giratório, Sesc Dramaturgias, Trupi - Festival Itinerante de Artes Cênicas, Festival de Teatro das Amazônia, dentre outros.

Essas memórias são lidas em cena e passam a fazer parte da história contada. Dessa forma, a coautoria acontece de forma mais direta.



FOTO 1: Espetáculo Pru-ti-ti – memórias de estimação (2018). Igor Cerqueira.

Já em *Chuí* (2023), escolhemos receber o público com argila no hall de entrada, na qual deveriam ser modeladas memórias relacionadas com a água. O público entra para o teatro com sua produção e, em determinado momento, é convidado a compor o cenário e, posteriormente, a compartilhar a memória contida naquela modelagem. Nos três trabalhos as brincadeiras continuaram a estar presentes, mostrando-se potentes momentos de relação com o público.

A experiência com as argilas foi determinante para o desejo de verticalizar na proposição dos contradispositivos cênicos em nossa pesquisa artística. Percebemos que aquele momento era potente ao provocar uma conexão muito forte entre as pessoas envolvidas, que compartilhavam suas memórias enquanto modelavam a argila, numa relação não hierárquica que se estabelecia *entre* artistas e público, adultas e crianças. Ali, naquele momento, a partir de um universo comum dado a todos - a água - e da ambiência criada

pelo som da viola, ia se tecendo uma dramaturgia espontânea, feita das memórias das pessoas envolvidas, que não eram mais e nem menos importantes do que as dos artistas que propunham a ação. Percebi ainda que a relação de cumplicidade estabelecida neste primeiro momento, continuava instaurada durante todo o acontecimento posterior, onde as cenas aconteciam no diálogo com as pessoas da plateia, que inclusive eram tratadas pelo nome, em muitas ocasiões.



FOTO 2: Espetáculo Chuá (2023). Igor Cerqueira.

Diante disso, no processo de montagem de *Desimportâncias* (2023), criado logo após a estreia de *Chuá* com recursos do Prêmio *Novas Dramaturgias em Cena*, da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte, optamos por fazer esse mergulho na proposição dos contradispositivos cênicos, de forma que apostamos neles toda a estrutura criada. Assim, procuramos inverter as hierarquias adulta-criança e artista-público ao nos colocarmos mais no lugar de provocadoras ou mediadoras do que propriamente no lugar de atrizes. Os momentos de contemplação ainda presentes, abriram muito espaço para os

momentos de relação e os quatro contradispositivos criados se encarregaram de provocá-la da forma mais espontânea possível, no sentido de criar uma atmosfera relacional capaz de abrir brechas para o convívio.

Neste trabalho híbrido de música, performance e artes visuais, o universo poético de Manoel de Barros serviu como elemento disparador do processo criativo. Conhecido por ser “o poeta que só teve infâncias”, o autor corrobora para uma abordagem intergeracional, que abre a possibilidade de pluralização da ideia de infâncias para além do tempo cronológico de ser criança, levando a uma criação voltada para o público de todas as idades.

Em *Desimportâncias* o labor autoral do público é tão importante, que cada espetáculo se torna único e irrepetível. Na relação com os contradispositivos, que também podem ser descritos como quatro instalações ou estações poéticas, as artes visuais e a música assumem grande importância ao mediar a relação do público com o universo poético proposto. É no toque das latas, no desviar-se dos bambus, na criação com os legumes e no voo dançado pelo céu cenográfico, que as pessoas se expressam e contribuem para a autoria do trabalho. Durante o processo criativo, cada artista criadora escolheu um poema que remetesse a alguma memória de infância e, a partir desses materiais, foram materializados os contradispositivos a seguir:

1. *Rádio na Lata:*



Foto 3: Contradispositivo Rádio na lata. Igor Cerqueira.

Criado a partir do poema *Latas* e da memória pessoal de Keu Freire, este contradispositivo inverte a lógica artista-público e investe na coautoria ao colocar latas e baquetas nas mãos de todas as pessoas presentes, criando uma enorme banda de lata. Em sua memória, Keu lembra da banda de lata que fazia nos fundos do quintal da cidade onde nasceu, no Vale do Jequitinhonha. Ao mesmo tempo em que ele próprio brinca e batuca nas latas que ocupam o proscênio do teatro com as cortinas fechadas, ele conduz o diálogo com o público como o apresentador de uma rádio que entrevista suas convidadas, faz jogos e rege a grande orquestra que se estabelece no encontro das pessoas presentes no público com as latas disponíveis nesta instalação.

## 2. Goiabeira:



Foto 4: contradispositivo Goiabeira. Igor Cerqueira.

O poema *Árvore* e a memória de Cláudio Márcio<sup>23</sup> conduziram à criação do contradispositivo *Goiabeira*. Após a experiência inicial, a plateia é convidada a se deslocar novamente para o hall de entrada, onde está instalado um labirinto de bambus. Este contradispositivo propõe a inversão da hierarquia adulta-criança, ao colocar a criança na condução de sua dupla adulta. Aparentada com um rádio transmissor, a criança deve orientar a adulta que lhe acompanha, que receberá suas ordens de olhos vendados, através de um fone de ouvido. Quatro duplas são escolhidas e o objetivo é atravessar o labirinto de bambus e pegar a goiaba para vencer o jogo.

### 3. Arruado:

---

<sup>23</sup> Cláudio Márcio é um artista belo-horizontino com mais de 35 anos de trajetória como ator, diretor e roteirista no teatro e no cinema, tendo participado de mais de 32 espetáculos, três longas-metragens e diversos curta-metragens. Recentemente, foi indicado ao prêmio de Melhor Ator pelo curta "Edom" no Festival de Cinema Novas Visões do Brasil.



Foto 5: contradispositivo Arruado. Igor Cerqueira.

Finalizado o jogo proposto por *Goiabeira*, as pessoas se deslocam até o terceiro contradispositivo, que se inspira no poema *O lavador de pedra* e na memória de Dário Marques<sup>24</sup>. Lá, encontram um tapete redondo de grama, muitas frutas, legumes, gravetos e palitos de dente, dispostos em três grandes fruteiras ao centro da roda. O artista Dário já está lá, tocando sua viola e esperando pelas pessoas que vão chegando e se assentando aos poucos em volta da roda delimitada pelo tapete. Então, convida-as a brincar “ao modo que ele brincava” quando fazia seu curralzinho de mamonas ou jilós na cidade de São José do Almeida, na região de Jaboticatubas / MG. A coautoria do público está na construção coletiva do arruado e da improvisação de uma história a partir das figuras criadas. Assim como na experiência com as argilas em *Chuí*, esse contradispositivo estabelece uma atmosfera de horizontalidade

---

<sup>24</sup> Dário Marques, violeiro, ator e cantor, nasceu na região da Serra do Cipó e se mudou para Belo Horizonte ainda na infância. Esse fator exerce grande influência em sua carreira, acentuando sua maior característica, a junção entre o urbano e a presença marcante do espírito caipira.

e diálogo ao envolver todas as pessoas presentes na criação do arruado, que servirá de cenário para a história a ser improvisada.

#### 4. *Avoar*:



Foto 6: contradispositivo *Avoar*. Igor Cerqueira.

O contradispositivo *Avoar* surge da leitura de *Exercício de ser criança* e da memória de Brenda Campos. Por entender a configuração palco-plateia dada pelo palco italiano como um dispositivo que estabelece hierarquias ao “distribuir o visível e o invisível” (DELEUZE, 1990), optamos por não utilizar o palco, propriamente dito, até o último momento da experiência de *Desimportâncias*. Assim, quando utilizado, este espaço é ocupado pelas crianças, numa ação clara de inversão das relações adulta-criança e artista-público, valorizando o protagonismo das crianças ao colocá-las no palco e as adultas na plateia. As crianças são separadas das adultas que as acompanham no hall de entrada. Enquanto, dentro do teatro, as mais velhas conversam com a atriz sobre a memória que impulsionou o contradispositivo *Avoar* e também compartilham suas próprias memórias, as crianças são preparadas com fones de ouvido, por meio dos quais receberão instruções que deverão ser seguidas,

como na brincadeira do *Macaco Disse*<sup>25</sup>. Depois, entram no palco pelas coxias e encontram um impactante céu cenográfico contendo duas gaiolas, uma com aviões e outra com pássaros de papel, os quais serão libertados e alçarão seus voos junto com as crianças. Quando as crianças adentram o palco, as cortinas são abertas e a brincadeira vira uma coreografia dançada ao som da viola de cocho, instrumento típico do pantanal matogrossense, e de áudios gravados com vozes de crianças que recitam poemas de Manoel de Barros.

A partir da pesquisa com os contradispositivos cênicos, nossa criação buscou pensar a dramaturgia como um campo expandido. Nessa vertente, a dramaturgia deixa de ser concebida somente como produção textual - ou produção de dramas, em seu sentido mais estrito - para remeter à própria costura de sentidos em uma criação teatral. Tal perspectiva está sintetizada pelo pesquisador José Antonio Sánchez, em seu artigo *Dramaturgia en el campo expandido*

Isto é dramaturgia: uma interrogação sobre a relação entre o teatral (o espetáculo / o público), a atuação (que implica ao ator e ao expectador enquanto indivíduos) e o drama (quer dizer, a ação que constrói o discurso). (SANCHEZ, 2010, pág.19; tradução minha)<sup>26</sup>

Nessa perspectiva, são os próprios contradispositivos cênicos encontrados durante o processo criativo que servirão como construtores dos sentidos da cena, em uma forma dramaturgical que depende da participação do público para se completar.

O caminho percorrido do processo criativo de *Memórias de um quintal* até a proposição de *Desimportâncias*, foi de amadurecimento e transformações. Entretanto, foi a escuta ativa do público que nos conduziu por esse percurso. O

<sup>25</sup> Brincadeira popular na qual as crianças devem realizar as ações propostas pela condutora precedidas da frase “Macaco disse”, como, por exemplo: “macaco disse para pular” ou “macaco disse para colocar as mãos nos pés” etc.

<sup>26</sup> No original: “Esto es dramaturgia: una interrogación sobre la relación entre lo teatral (el espectáculo / el público), la actuación (que implica al actor y al espectador en cuanto individuos) y el drama (es decir, la acción que construye el discurso)”.

desejo das pessoas de compartilharem suas memórias após assistirem *Memórias de um quintal* nos abriu um universo de possibilidades que fomos descortinando pouco a pouco, e mais profundamente a cada espetáculo montado. Por caminharmos na direção que nos apontava o público, fomos bastante felizes na recepção dos trabalhos, em diferentes contextos, de modo geral. Os espetáculos circularam por Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro, Distrito Federal, Mato Grosso, Bahia e percorreram inúmeras cidades mineiras entre festivais, projetos de circulação e contratações diretas com apresentações realizadas na rua, salas de teatro, escolas e espaços alternativos.

Aqui, é válido ressaltar que após a pandemia, logo que flexibilizados os protocolos de segurança, possibilitando o retorno das apresentações presenciais dos nossos trabalhos, sentimos o público de crianças bastante afoito e ainda mais sedento pela relação. Assim, passamos por algumas apresentações bastante difíceis nas quais as crianças entravam em cena e não conseguiam perceber o momento de retornar, permanecendo no palco por mais tempo que o esperado. Essa percepção também foi compartilhada por outras colegas de cena que trabalhavam com as infâncias na cidade de Belo Horizonte. Na *Insensata*, buscamos mediar a situação da forma mais horizontal possível, prosseguindo com os espetáculos com a presença das crianças em cena. Esse fenômeno gerou angústia e me levou a questionar se ainda era cabível o teatro contemplativo que a gente fazia, após a experiência pandêmica. Foi também essa sensação que nos mobilizou a incluir de forma mais incisiva o trânsito das crianças em cena, em *Chuá*. Entretanto, passado esse momento tão sensível de retorno, fomos observando, aos poucos, as energias se equilibrarem e os encontros com o público voltaram a acontecer como de costume, mesmo nos espetáculos mais contemplativos.

Outra questão que se impôs durante o processo - e talvez tenha sido esta a mais desafiadora - foi o alinhamento das visões e expectativas das artistas criadoras. Todos os trabalhos descritos foram frutos de criações coletivas ou colaborativas. Assim, à medida que a pesquisa avançava, mais

caminhávamos em direção ao risco, expondo-nos ao imprevisto quanto mais investíamos nos processos de coautoria. Esse lugar de risco gerou insegurança e não foi totalmente aceito por todas as pessoas do grupo, num primeiro momento, especialmente após a experiência pós-pandêmica. Além da vulnerabilidade, este processo envolveu um despir-se do ego das artistas, que precisaram abrir mão de seu protagonismo a favor do protagonismo do público. Dessa forma vivemos, no processo de *Desimportâncias* momentos de tensão e desentendimentos que ainda não havíamos experimentado nos dez anos e três processos de criação anteriores. Entretanto, a estreia foi muito bem recebida pelo público, tendo reverberando ainda na participação do espetáculo no FIT - BH, o que reuniu novamente todas as integrantes do grupo na convicção de que trilhávamos um bom caminho.

Ao analisar tais experiências no âmbito da criação artística da Insensata Cia de Teatro, pode-se afirmar que o compartilhamento das memórias em *Memórias de um quintal*, a troca de pipocas por memórias e a leitura destas em cena em *Pru-ti-ti – memórias de estimação*, a convivência e o compartilhamento das memórias proporcionado pela modelagem em argila em *Chuí* e toda a relação provocada pelos contradispositivos cênicos propostos em *Desimportâncias*, apostam justamente na valorização da coautoria das crianças e na relação que se pode estabelecer com elas no acontecimento teatral. Ao apostar no diálogo com o público, verticalizamos progressivamente uma pesquisa que ocorreu no decorrer dos processos criativos vivenciados de 2014 até os dias atuais, dissolvendo as hierarquias, distribuindo os protagonismos e caminhando na direção da estética relacional e da noção de **ENTRE** infâncias.

## REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel de. Exercícios de ser criança. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2021.

BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2017.

DELEUZE, Gilles. ¿Que és un dispositivo? In: Michel Foucault, filósofo. Barcelona: Gedisa, 1990, pp. 155-161.

MARTINS, Leda Maria. A cena em sombras. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MENDES, Júlia Guimarães. Teatros do real, teatros do outro: os atores do cotidiano na cena contemporânea. São Paulo: USP, 2017. Acesso em 21 mar. 2024. Tese (Doutorado em Teatro) doi: <https://doi.org/10.11606/T.27.2017.tde-31102017-145052>

MOTA, Ana Elizabeth Japiá. A voz da criança no teatro infantil - a dramaturgia na berlinda. Recife: Sesc Pernambuco, 2023.

PUPO, Maria Lúcia Souza Barros. No reino da desigualdade. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1991.

\_\_\_\_\_. Mediação artística, uma tessitura em processo. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, v. 1, n. 17, p. 113-121, set. 2011. ISSN 2358-6958. Acesso em: 31 mar. 2024. doi:<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102172011113/9534>

RIBEIRO, Djamila. Lugar de fala. São Paulo: Pólen, 2019.

RUFINO, Luiz. Pedagogia das encruzilhadas. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SÁNCHEZ, José A. (2010) Dramaturgia en el campo Expandido En VVAA. Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación, CENDEAC-Centro Párraga, Murcia, 2011, p. 19 - 37. doi: <https://labencrisis.files.wordpress.com/2013/07/repensar-texto-justificado-1-1.pdf>

---

**\*Brenda Campos de Oliveira Freire** é artista da cena, pedagoga, curadora, professora e pesquisadora das artes entre infâncias. Mestre em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade

Federal de Ouro Preto (PPGAC - UFOP) e doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGE - FaE - UFMG), investiga as artes entre infâncias por meio de sua pesquisa acadêmica, bem como da Insensata Cia de Teatro, grupo onde atua desde 2009.

Recebido em 29 de maio de 2024  
Aprovado em 13 de outubro de 2024

---