



Geografia da Infância: reflexões sobre um teatro com bebês e crianças e outras territorialidades

Geography of Childhood: reflections on a theatre with babies and children and other territorialities

Geografía de la Infancia: reflexiones sobre un teatro con bebés y niños y otras territorialidades

Luiz Miguel Pereira¹

Professor substituto do depto. de Geografia da UFF. Pesquisador do GRUPEGI-UFF-UFJF/CNPq, Niterói/RJ e Juiz de Fora/MG, Brasil

Angela Monteiro Pereira²

Pesquisadora do GRUPEGI-UFF-UFJF/CNPq, Niterói/RJ e Juiz de Fora/MG, Brasil

Recebido em: 08/02/2022

Aceito em: 02/05/2022

Resumo

Na elaboração deste artigo, reunimos duas pesquisas distintas que dialogaram com o teatro e a Geografia da Infância, cada uma em sua cronotopia. As reflexões sobre um teatro com bebês e crianças percorreram uma vasta revisão bibliográfica que sinalizou outras possibilidades de refletir sobre como estamos pensando a relação com os bebês e as crianças na sociedade, principalmente, no espaço institucional da creche. A teoria histórico-cultural e as inspirações da Geografia da Infância foram a base para pensarmos a espacialização da vida a partir do teatro. Paralelamente, dialogamos com o *Kòtèba*, o teatro tradicional dos Bámànàn (África Ocidental), um povo conhecido por brincar com seus problemas e seus mitos, cujas encenações, danças, cantos e música pontuam todos os aspectos de sua vida social. Seguimos as pegadas de *Sotigui Kouyaté*, que afirmava que, através do *Kòtèba*, a jovem África podia acessar todo o mundo e toda a experiência ancestral *bámànàn*. Além das palavras do djeli *Sotigui Kouyaté*, estruturamos a presente pesquisa os trabalhos de Sada Sissoko e *Osita Okagbue*.

Palavras-chave: Teatro com Bebês e Crianças Pequenas. Geografia da Infância. *Kòtèba*.

Abstract

In preparing this article, we gathered two distinct researches that dialogued with the theater and the Geography of Childhood, each one in its chronotopy. The reflections on a theater with babies and children covered a vast literature review that signaled other possibilities to reflect on how we are thinking about the relationship with babies and children in society, especially in the institutional space of the day care center. The

¹ luizmiguel@gmail.com

² angeladeoya@gmail.com

Cultural-Historical Theory and the inspirations of the Geography of Childhood were the basis for thinking about the spatialization of life based on the theater. At the same time, we dialogue with Kòtèba, the traditional theater of the Bámànàn (West Africa), a people known for playing with their problems and their myths, whose performances, dances and songs punctuate all aspects of his social life. We follow in the footsteps of Sotigui Kouyaté, who claimed that, through Kòtèba, young Africa could access the whole world and the entire ancestral experience of Bámànàn. Besides the words of the djeli Sotigui Kouyaté, structure the present research the works of Sada Sissoko and Osita Okagbue.

Keywords: Theatre with Babies and young children, Geography of Childhood, Kòtèba.

Resumen

En la elaboración de este artículo, reunimos dos investigaciones distintas que discutían el teatro y la Geografía de la Infancia, cada una en su cronotopia. Las reflexiones sobre un teatro con bebés y niños pasaron por una amplia revisión bibliográfica que señaló otras posibilidades para reflexionar sobre cómo estamos pensando en la relación con los bebés y niños en la sociedad, principalmente en el espacio institucional de la guardería. La teoría histórico-cultural y las inspiraciones de la Geografía de la Infancia fueron la base para pensar en la espacialización de la vida desde el teatro. En paralelo, dialogamos con la Kòtèba, el teatro tradicional de los Bámànàn (África Occidental), un pueblo conocido por jugar con sus problemas y mitos, cuya puesta en escena, baile, canto y música puntúan todos los aspectos de su vida social. Seguimos las huellas de Sotigui Kouyaté, quien afirmó que, a través de la Kòtèba, la joven África podía acceder a todo el mundo y a toda la experiencia ancestral básica. Además de las palabras del djeli Sotigui Kouyaté, las obras de Sada Sissoko y Osita Okagbue estructuran la presente investigación.

Palabras clave: Teatro con Bebés y Niños Pequeños. Geografía de la infancia. Kòtèba.

Conversas numa arena discursiva

ETHOS – O personagem atua e a sua função apresenta dois aspectos: *ethos* e *dianóia*. Juntos, constituem a ação desenvolvida pelo personagem. São inseparáveis. Porém, para fins didáticos, poderíamos dizer que o *ethos* é a própria ação e a *dianóia* a justificação dessa ação, o discurso. O *ethos* seria o próprio ato e a *dianóia* o pensamento que determina o ato. Convém esclarecer que o discurso é, em si mesmo, ação, e que, por outro lado, não pode existir ação, por mais física e restrita que seja, que não suponha uma razão. Podemos igualmente definir o *ethos* como o conjunto de faculdades, paixões e hábitos (BOAL, 1980, p. 37).

Em nossas elucubrações de infundável afeto, no sentido spinoziano, podemos conceber variáveis teóricas, compreendidas pelo pensamento conservador enquanto inviáveis, que desmobilizam certezas e, de certa forma, acenam com o princípio de indeterminação. Assim, refletiremos, neste artigo, numa perspectiva de revisão de literatura, sobre um possível diálogo entre a Geografia da Infância, contextualizada numa perspectiva estética, e um teatro de crianças e bebês, pensados numa perspectiva de unidade *ethos* e *dianóia*, inspirados nas contribuições do teatro do oprimido. Mas não somente refletiremos sobre o desenvolvimento humano em perspectivas que abrangem sua ontologia e cosmologia, dando uma guinada no *modus operandi* dos bebês e crianças. Viajaremos até o oeste africano com as Geo-grafias de uma tradição de oralidade constituída numa perspectiva de um teatro comunitário.

Percepções outras, para além do formalismo

Ao menor descuido, podemos cair nas graças das tentações de monologizar os signos e fechar possibilidades de alargamentos. Desse modo, tanto a Geografia, o teatro ou as crianças, incluindo os bebês, circundam alhures em processos constantes de transformações, sejam elas vinculadas aos aspectos teóricos ou ao desenvolvimento humano, a partir do horizonte cultural, apoiados na teoria histórico-cultural.

Nós conhecemos a lei geral: primeiro um meio de influência sobre outros, depois – sobre si. Neste sentido, todo o desenvolvimento cultural passa por três estágios: em si, para outros, para si (veja o gesto indicativo – inicialmente apenas um movimento de agarrar malsucedido, direcionado para um objeto e que marca a ação; depois a mãe o entende como indicação; depois a criança começa a indicar) (VIGOTSKI, 2000, p. 24.)

As aproximações teóricas com o campo da Geografia são reveladas ao partir da concepção de espaço que assumimos

[...] como o produto de inter-relações, como sendo constituído através de interações, desde a imensidão do global até o intimamente pequeno. [...] Como a esfera da possibilidade da existência da multiplicidade, no sentido da pluralidade contemporânea, como esfera na qual distintas trajetórias coexistem; como a esfera, portanto, da coexistência da heterogeneidade. [...] Como estando sempre em construção (MASSEY, 2008, p. 29).

A geograficidade das crianças, identificada em pesquisas realizadas pelo Grupo de Pesquisas e Estudos em Geografia da Infância - GRUPEGI-UFF-UFJF/CNPq -, – é relevada em suas territorialidades, paisagens e lugares, ou seja, em suas vivências.

Os escombros estéticos com que somos bombardeados no cotidiano através das tecnologias de comunicação, na maioria das vezes, nos aprisionam em fluxos axiológicos e de dependências matematizadas, negando quaisquer oportunidades do ato de criação, de elaboração do novo. Os sintomas de repetições e de aprisionamentos em modelos pré-estabelecidos nos impedem de promover encontros com o inenarrável criativo, com os fluxos de afecções de alegria e, por conseguinte, com a liberdade.

É nesse território que sugerimos as reflexões sobre a proposição conceitual da unidade, sem composições excludentes. Vida e arte; criança e meio; corpo e mente; Geografia e teatro; aprender e ensinar; sociedade e natureza, entre tantas outras... É com ênfase nesse espírito de unidade que assumimos nosso percurso de pesquisadores.

A estética, afinal o que é isso? Muitas são as concepções sobre a estética desde Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), filósofo alemão, que cunhou o termo *aesthetica*, alcançando a arte, finalmente, o *status* de filosofia. Neste artigo, assumimos uma concepção estética a partir dos estudos

bakhtinianos.

O primeiro momento da atividade estética é a compenetração: eu devo vivenciar – ver e inteirar-me – o que ele vivência, colocar-me no lugar dele, como que coincidir com ele (no modo, na forma possível dessa compenetração; deixemos de lado a questão psicológica da compenetração; basta-nos o fato indiscutível de em certos limites ela ser possível) [...] (BAKHTIN, 2006, p. 23).

As vivências, portanto, carecem de significados que possibilitem a compenetração teórica, assumindo, assim, as múltiplas variáveis ofertadas num meio de lisuras e, ao mesmo tempo, de rugosidades, imbricações cronotrópicas que invariavelmente nos possibilitam reflexões sobre o desenvolvimento humano, desde o nascimento, no mundo social.

Ao chegarem ao planeta Terra, os bebês se encontram com as conquistas culturais produzidas pela humanidade durante o curso de sua existência, por conseguinte, deparam-se com um meio com múltiplas possibilidades sensoriais. Assim, podemos refletir sobre os lugares, as paisagens e os territórios dos bebês e das crianças, ou seja, a espacialização da vida, um recorte teórico que abraça e inclui a Geografia, os bebês e as crianças.

No encontro com o outro dos bebês, a compenetração do cuidador, mesmo que enraizada em axiologias filosóficas, sociais, políticas ou religiosas, vanguardistas ou conservadoras, adquire advento renovador, poético, despertando a ressurreição do humano no encontro mediado pelo acontecimento do nascimento e do transbordamento da vida que segue...

As vivências são uma unidade (indicador integrativo) de análise da consciência e do desenvolvimento da personalidade, ou seja, com ajuda do conceito de vivência L.S. Vigotski tenta entender as mudanças da personalidade como uma unidade completa. A vivência aparece como um perfil da regulação da atividade de vida. Nela estão apresentados todos os seus componentes. A participação de diversos processos intrapsíquicos no funcionamento da vivência é explicada por F. E Vasiliuk, quando parafraseia uma metáfora “teatral” de S. Freud: toda a trupe de funções psíquicas geralmente atua nos “espetáculos” da vivência, mas cada vez uma delas pode desempenhar o papel principal, tomando para si a maior parte do trabalho de vivenciar. Este papel, muitas vezes, é desempenhado por processos emocionais, a percepção, o pensamento, a atenção e outras funções psíquicas (JEREBTSOV, 2014, p. 17).

Compreendemos, portanto, que os estudos do desenvolvimento das funções psíquicas são basilares para estabelecer uma possível congruência com o meio, a partir de duas vertentes que assumimos neste trabalho. A primeira se institui a partir das complexidades: conexões, desconexões, ausências de sentidos, distopias, sentidos múltiplos, excessos, ausências, medos, fomes, tédios, embriaguezes emotivas, entre tantas outras ofertas que os bebês se dispõem a vivenciar no meio ofertado pelo plano de suas espacializações da vida: berço, quarto, casa, creche, família, professores, cuidadores, outros bebês, crianças, tecnologias de comunicação, digitais ou analógicas, palavras, músicas, discussões, latidos, tiros, tombos, resiliências, poesia... São algumas das variáveis ofertadas pelo meio social. Os artefatos culturais da humanidade e seus modos de produção estão a serviço de

Instrumento: Rev. Est. e Pesq. em Educação, Juiz de Fora, v. 24, n. 2, p. 518-537, maio/ago. 2022

uma lógica que exclui outra possibilidade relacional com os bebês que estão nascendo, ou seja, ao nascerem, eles encontram o mundo dos adultos que coreografam a vida a partir de si mesmos. Assim, entendemos que os bebês e as crianças estão inseridos em um segmento comercial de promissoras possibilidades lucrativas, destoando de um projeto de humanização que corrobora com outro mundo possível. Não desejamos descaracterizar os estudos e as pesquisas sobre os processos sociais e culturais dos bebês, mas, sim, afirmar outras possibilidades de sociedade.

O segundo aspecto se vincula principalmente aos processos relacionais, que têm, na amorização, seu campo de saber e dialoga com os estudos da utopia. Mesmo estando integrados às lógicas, quase sempre perversas, que nos acometem os diversos sistemas sociais, propomos um armistício simbólico para produzirmos olhos olhares, outras possibilidades de mundo, de humanidade, de relações, enfim...

Para possibilitar estreias de transformações necessárias no meio que recepcionará a chegada dos novos habitantes deste planeta, pensamos em referenciar alguns aspectos com base na teoria histórico-cultural, interessando-nos aqui dois conceitos, vivência e hereditariedade.

Qualquer aspecto do desenvolvimento da criança que focalizarmos se mostrará sempre dependente da hereditariedade e do meio. Isso significa que, para todas as questões relacionadas ao desenvolvimento, teríamos apenas uma resposta: depende da hereditariedade e do meio. Além disso, poderíamos dizer o que há mais do meio e menos da hereditariedade e, em outro caso, o que há mais da hereditariedade e menos do meio. E nada mais poderíamos descobrir que fosse muito frutífero com a ajuda dessa análise (VIGOTSKI, 2018, p. 43).

A despeito de proposta de renovação da humanidade sempre estar em curso, a sociedade insiste em manter as lógicas anacrônicas que mantêm a existência amarrada às certezas, às axiologias e, sobretudo, à manutenção do pensamento no domínio do corpo, do outro, impossibilitando qualquer possibilidade de convivência com a diferença.

Assumimos aqui a existência dos processos de hereditariedade. Assim, o bebê que nasce e se desenvolve num plano social carrega consigo, na dinâmica de seu desenvolvimento, o esquecimento. No entanto, alguns trazem consigo vagas lembranças de heranças culturais já vivenciadas. Na maioria das vezes que esse desenvolvimento se apresenta em alguma criança pequena, costuma-se atribuir essa capacidade ao dom. Há uma farta literatura sobre o assunto. Trazemos para o diálogo Platão que sinaliza para essa probabilidade no diálogo Fedro.

- Assim, pois, que o adquirimos antes do nascimento, uma vez que ao nascer já dele dispúnhamos, podemos dizer, em consequência, que conhecíamos tanto antes como logo depois de nascer, não apenas o Igual, como o Maior e o Menor, e também tudo o que é da mesma espécie? Pois o que, de fato, interessa agora à nossa deliberação não é apenas o Igual, mas também o Belo em si mesmo, o Bom em si, o Justo, o Piedoso, e de modo geral, digamos assim, tudo o mais que é a Realidade em si, tanto nas questões que se apresentam a este propósito

como nas respostas que lhes são dadas. De modo que é uma necessidade adquirir o conhecimento de todas essas coisas antes do nascimento.

- É bem isso.

- E também, supondo pelo menos que depois de tê-lo adquirido não o esqueçamos constantemente, é uma necessidade lógica que tenhamos nascido com esse saber eterno, conservando-o sempre no curso de nossa vida. Saber, com efeito, consiste nisto: depois de haver adquirido o conhecimento de alguma coisa, dispor dele e não mais perdê-lo. Aliás, o que denominamos "esquecimento" não é, por acaso, o abandono de um conhecimento?

- Sem dúvida, Sócrates.

- E em troca, penso, poder-se-ia supor que perdemos, ao nascer, essa aquisição anterior ao nosso nascimento, mas que, mais tarde, fazendo uso dos sentidos a propósito das coisas em questão, reaveríamos o conhecimento que num tempo passado tínhamos adquirido sobre elas. Logo, o que chamamos de "instruir-se" não consistiria em reaver um conhecimento que nos pertencia? E não teríamos razão de dar a isso o nome de "recordar-se"?

- Toda a razão (PLATÃO, 1972, p. 85).

Reconhecemos, portanto, que somos cidadãos cósmicos. Então, nossa percepção, nosso olhar, nossa relação com o outro adquire outros vieses, para muito além de uma normatividade encarcerada em vivências que não favorecem o alargamento da dimensão humana/cósmica.

O nitrogênio em nosso DNA, o cálcio em nossos dentes, o ferro em nosso sangue, o carbono em nossas tortas de maçã, foram feitos no interior de estrelas em colapso. Somos feitos de material de estrelas. [...] Algo em nós reconhece o cosmos como nosso lar. Somos feitos de cinza estelar. Nossa origem e nossa evolução têm sido ligadas a eventos cósmicos distantes. A exploração do cosmos é uma jornada de autodescobrimento (SAGAN, 2017, p. 261 e 351).

O projeto educativo de sermos mais é uma urgência. “Na verdade, falo da ética universal do ser humano da mesma forma como falo de sua vocação ontológica para o ser mais, como falo de sua natureza constituindo-se social e historicamente não como um *a priori* da História” (FREIRE, 2005, p. 18). Existe um cansaço de falar e agir, nas situações corriqueiras, sem elevar o ser humano à categoria que lhe é de direito ontológico.

Os bebês nascem e se desenvolvem a partir da oferta da produção cultural da sociedade, seja no espaço da abrangência familiar, na creche ou nos logradouros públicos, incluindo as idas aos consultórios médicos. Antes mesmo de nascer, os bebês já enfrentam o debate sobre a estética de gênero, discussão que ainda persiste no Brasil; critérios identitários, caracterizados culturalmente no espaço em que o bebê vai morar. Outra característica estética que é comum é a utilização de chocalhos e brinquedos sonoros, o que consideramos uma agressão às suas audições. Por fim, mas não encerrando o debate, é a oferta de celulares, *smartphones* e tablets para a distração deles. Chegamos finalmente às creches, e o que eles não encontram? Aqui esclarecemos que parte das instituições brasileiras, embora estejamos com 26 anos da aprovação da Lei nº 9.394 - Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional - LDB, e 4 anos da aprovação da Base Nacional Comum Curricular - BNCC, ainda

adotam prioritariamente o signo cuidar em dano do signo educar. Entendemos que essa oferta corrobora com uma des-formação humana e se distancia da unidade cuidar/educar.

Insistimos em sinalizar que, quando algumas creches, com crianças de idade até três anos e onze meses, organizam-se para a atuação do signo educar, adotam os princípios de antecipação de alfabetização, numeramento e, em alguns casos, da inserção de língua estrangeira, roubando a infância dos bebês e das crianças, vendendo esse produto como desenvolvimento. As famílias assumem o discurso e, se a instituição oferece um espaço de brincadeiras, relações de alteridade, artes, participação, vivências estéticas, não costuma ser bem-vista por determinado grupo que ainda não despertou para o ato responsivo diante do outro.

O teatro com bebês estreia na creche a partir desta proposta de educação, assim como a Geografia da Infância. Encontramos lugares e, nas paisagens de infâncias, no e sobre os territórios infantis, com-vivemos em suas espacialidades, em seus e nos nossos abismos desconhecidos e, mesmo assim, comungamos de uma produção poética que inclua e desperte a possibilidade do surgimento do novo, uma fala, um sorriso, um choro e por que não um desinteresse? Ausências de improvisos e presenças de intencionalidades. Em quaisquer circunstâncias, o ofertório estético é fundamental para compormos juntos as narrativas e as trilhas sonoras dançantes num cenário que preze pela leveza, pela relação de respeito e amorização para com todos os envolvidos nos processos educativos de bebês e crianças.

A teatralidade está presente nos seres humanos desde que começamos a nos humanizar diante do outro. “Assumimos uma posição política segundo a qual os bebês são seres da linguagem, que se forjam a partir dela e são produtores de cultura. Os bebês carregam uma aparente precariedade que é sua vantagem filogenética, humanizar-se pelo outro e humanizar o outro” (PEREIRA, 2018, p. 84). Portanto, para seguirmos nessa caminhada, sugerimos uma estrada de comunhão, de possibilidades afetivas e respeitadas. Assim, assumimos a unidade enquanto medida, desde as grandezas cósmicas de onde viemos até atingirmos nossa personalidade que é forjada no social. A luta é por justiça social desde os bebês, pela implementação dos seus direitos, mas precisamos entender definitivamente a pergunta: qual legado estamos produzindo para ofertar como herança para quem está chegando à Terra? Sinalizo uma produção acadêmica que pode inspirar outras vivências no espaço da creche a partir do teatro com bebês.

O que defendo nesta tese é uma possibilidade de teatro com bebês. Não invoco aqui o classicismo histórico do teatro, pois seria ingenuidade, mas outras possibilidades de adentrar nos conceitos teatrais e de propiciar uma produção estética em que os bebês sejam protagonistas, ou seja, sejam atores e plateia ao mesmo tempo. [...] O teatro com bebês oportuniza, através da produção dessas vivências, possibilidades de seus encontros com os objetos, com a brincadeira e com o outro que vai provocar o desenvolvimento de sua humanidade. [...] O teatro com bebês não termina quando a atividade pensada é concluída, uma vez que, para as crianças, os acontecimentos vão surgindo à medida que o interesse pelo novo, embora já existente, se constitui. É nesse momento, em que escapam do planejamento do adulto, que tudo se torna poesia. [...] A possibilidade de brincar pode ser considerada como uma das características do teatro com bebês. Uma das suas marcas é o brincar. A oferta de brincadeira com situação imaginária, com a narrativa e os objetos não objetiva a intencionalidade de regras (PEREIRA, 2018, p. 83, 103, 140, 157).

A produção de sentidos da atividade teatro com bebês dialoga com a Geografia da Infância no contexto em que somos languageiros, produzimos narrativas e somos produzidos por elas. Portanto, constituímos-nos do outro, com suas histórias vividas numa espacialidade, ou seja, cronotopos arranjados esteticamente num meio transbordante de vida.

Percebendo a vida enquanto acontecimento, inspirados na trindade das escrituras hindus, “... os Vedas ensinam a crença em um Deus supremo. O nome dessa divindade é Brahma. Seus atributos são representados pelos três poderes personificados da criação, conservação e destruição, que sob os nomes respectivos de Brahma, Vishnu e Shiva formam a Trimuri, ou trindade dos principais deuses hindus” (BULFINCH, 2002, p. 371). Assumimos que o acontecimento se constitui na relação com os bebês e as crianças, a partir desta unidade: criação, conservação e destruição.

Somos testemunhas da vida em profusão, desse movimento ininterrupto que se constitui também de contradições, de inacabamentos, de despedidas, de perdas, mas também de alegrias, do exercício da liberdade, do surgimento do novo. No entanto, somente a partir de uma escuta sensível que nos mobiliza a se avessar das certezas e das afecções aprisionantes é que nos disponibilizaremos para o outro e quase sempre nascendo, mantendo-se e morrendo...

Um sentido de drama é enunciado para assumirmos o que nossos estudos sinalizam enquanto desenvolvimento humano:

Do drama do teatro, Vigotski chega ao desenvolvimento humano como drama, pois é no interior da sociedade, do mundo social, que todo ser humano, ao nascer, passa a se singularizar, não habitando isoladamente um dos dois planos (o do social e do individual), mas o seu limiar. Essa é a chave dos processos que humanizam o ser humano, situa-se aí a concepção de vivência, situa-se aí o que chamo de liar (LOPES, 2021, p. 100).

Outra contribuição importante para a reflexão sobre o drama vem da teoria histórico-cultural.

A criação teatral da criança, ou a dramatização, é a que está mais próxima da criação literária infantil. Juntamente com a criação verbal, a dramatização, ou a encenação teatral, representa o tipo de criação infantil mais frequente e difundido. Isso é compreensível porque ela está mais próxima da criança, o que se explica por dois momentos principais. Em primeiro lugar, o drama

baseado na ação – na ação realizada pela criança – é mais íntimo, mais ativo e relaciona de maneira direta a criação artística com a vivência pessoal (VIGOTSKI, 2010, p. 97).

Essas núpcias entre os reinos da brincadeira, do drama, da imitação e a presença constante do irrepetível são uma proposta coerente nos encontros com os bebês e crianças. Os entusiasmos com aquilo que surpreende, com as descobertas inusitadas produzem um ambiente poeticamente estetizado a partir do pulsar de vivências ofertadas.

Na peleja em sulear nossa narrativa, alimentamo-nos em várias fontes até aqui. Doravante assumiremos fragmentos de uma potente pesquisa de mestrado que nos releva uma possibilidade de origem, que foi praticamente destruída pela modernidade em nome da ciência. As geografias do sul se dirigem para o continente africano em busca de um teatro em que o *Kòtèba* ou o “grande caracol” carrega seu mundo e sua experiência nas costas...

Geo-grafias de uma tradição de oralidade da savana africana.

Como nuvens de borboletas coloridas, as palavras do djeli³ *Sotigui Kouyaté*⁴ nos envolvem e convidam a atravessar o Atlântico em direção à grande savana africana. Se aceitarmos o convite, desceremos em *Beledugu*⁵, região cultural do povo *bámànán*⁶, localizada ao norte do rio Níger, no Mali (África do Oeste).

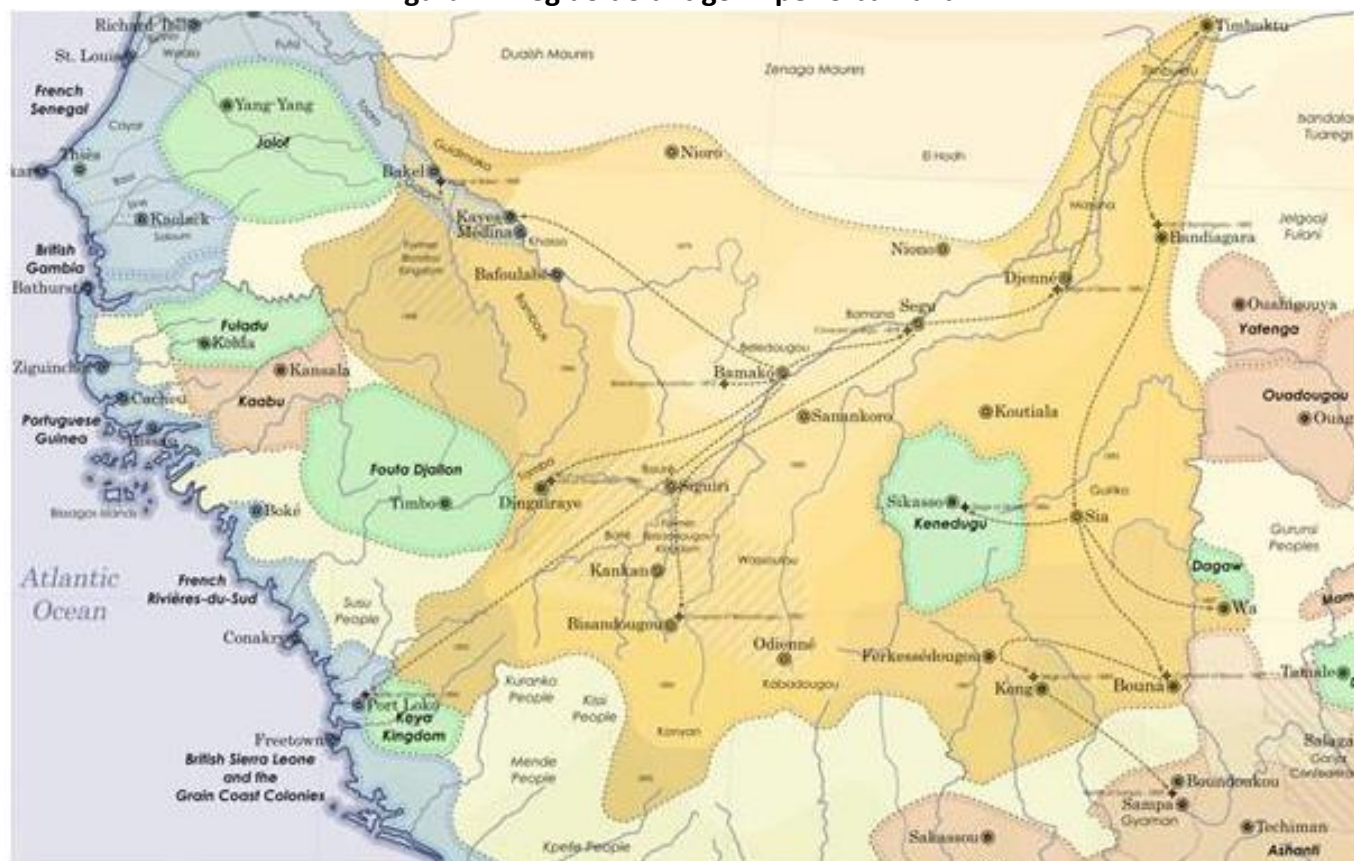
³ Os djeli, considerados os mestres da palavra na tradição do Manden, são os contadores de histórias, genealogistas, historiadores, músicos, conselheiros e conciliadores. (Documentário: Sotigui Kouyaté, um griot no Brasil, 2014)

⁴ Sotigui Kouyaté (1936 - 2010) – Djeli malinês, diretor e ator africano. Viajou pelo mundo conduzindo cursos para atores e estudantes de teatro. Firmou uma estreita e próspera parceria com o encenador inglês Peter Brook, com quem começou a trabalhar em 1983, numa adaptação de Brook para o épico indiano “The Mahabharata”. Entre 1990 e 1996, realizou uma turnê pela Europa e Estados Unidos no show “La Voix du Griot” (“A Voz do Griot”), criado por ele. Fundou o teatro Mandeko, na capital do Mali, Bamako. Sotigui Kouyaté atuou em dezenas de filmes, tanto em pequenas produções como em sucessos de público e crítica. (Documentário Sotigui Kouyaté, um griot moderno / França / Direção: Mahamat-Saleh Haroun / Idioma: francês (57') / Ano de lançamento: 1997)

⁵ Bélédougou em francês.

⁶ Bámànán, bamana ou bambara, grupo étnico predominante no Mali. Por resistirem ao Islã, ficaram conhecidos como bambara (que significa “descrente” ou “infiel”). Fonte: DUMESTRE, Gérard. Dictionnaire bambara-français suivi d'un index abrégé français-bambara. Paris: Karthala, 2011, p. 81.

Figura 1 - Região do antigo império bàmànà⁷



Fonte: <https://www.deviantart.com/banananase/art/AH-Map-West-Africa-Joliba-Empire-732710761>. Acesso em: 05 jan. 2022.

Uma praça... Grandes espirais em movimento, que lembravam o casco de um enorme caracol. Aos poucos, damo-nos conta de que as espirais são corpos em constante movimento, corpos que se moviam em círculos concêntricos de espectadores, dançarinos e atores, cantores e músicos... Corpos dançantes que, em diálogo com os tambores, criavam a escritura de um texto poético. Cada corpo escreve, num tempo e num espaço que se quer coletivo, as suas singularidades e as singularidades de seus ancestrais. Nas palavras de *Sotigui*, o que vemos e não conseguimos definir se um ritual ou um espetáculo de teatro, de dança ou de música, é uma antiga tradição do povo *bàmànà* chamada *Kòtèba*⁸. Em seu significado esotérico mais profundo, o *Kòtèba* ou o “grande caracol” carrega seu mundo e sua experiência nas costas, pois, na órbita do *Kòtèba*, transitam o mundo e toda a experiência

⁷ Império *bàmànà* (1640 – 1861) - Estado pré-colonial da África Ocidental, com capital em Ségou (atual Mali), marcado pela influência cultural dos *bàmànà*. O contorno em laranja delimita a expansão máxima do império, mas grande parte dessa região permanece sob a influência cultural dos *bàmànà*, com ênfase na região cultural de *Beledugu*.

⁸ *Kotébá* é o nome genérico para todas as formas de apresentações indígenas *bàmànà* do Mali. *Kotébá* significa literalmente “grande caracol” (*kote* significa caracol e *ba* é grande). A metáfora do caracol é usada porque a formação de palco do *Kotébá* (figura 5) é composta por círculos concêntricos de espectadores, dançarinos e atores, cantores e músicos que se assemelham ao formato da concha do caracol começando com o círculo maior na parte inferior e subindo para o círculo menor na parte superior. Os círculos de artistas ficam menores à medida que se vai para o centro do espaço de atuação. (OKAGBUE, Osita. *African Theatres and Performances*. London: Routledge, 2007, p. 136 - 137)

ancestral *bámànàn*. Embora a origem do *Kòtèba* seja um tanto obscura e controversa, Sotigui acreditava estar ligada a rituais sagrados do antigo sistema espiritual da tradição *bámànàn*, que tinham como propósito preservar e reestabelecer o equilíbrio das forças e, assim, promover a harmonia entre o mundo material e espiritual.

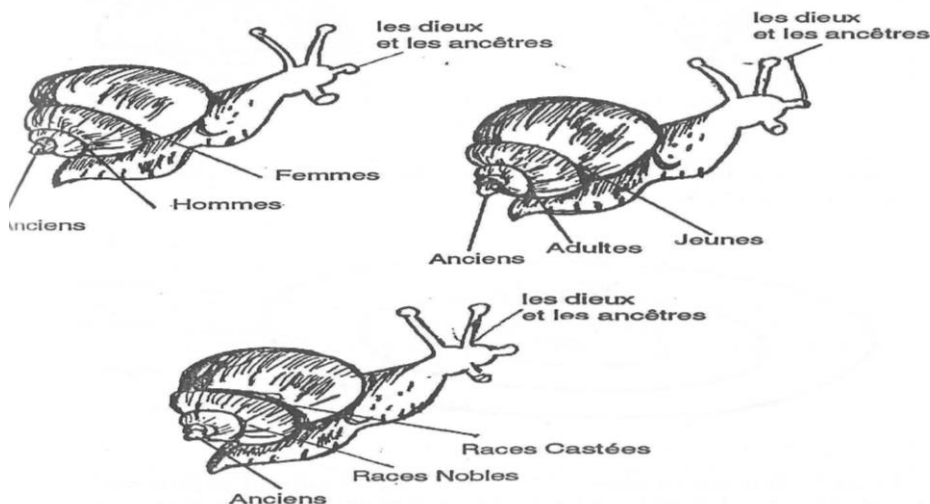
Com diversas camadas ou níveis de compreensão, o *Kòtèba*, enquanto arte performativa, era considerado por Sotigui um espetáculo total, pois congrega encenações e narrativas orais, danças e música ao vivo, mascarados e marionetes. Integralmente em línguas africanas nativas (predominantemente, *língua bàmánán*), as apresentações atraem um grande público local. Afirmava que todos os assuntos, todas as questões oriundas das situações vivenciadas pela comunidade *bámànàn* eram encenados no *Kòtèba*. Acrescentava que, como a cultura tradicional *bámànàn* não estabelece a oposição entre dança e teatro, o que se verifica no *Kòtèba* é um entrelaçamento, uma forte relação simbiótica entre as diferentes artes performativas. Uma manifestação artística que não se caracteriza pela separação entre o palco e a plateia, onde todos circulam livremente pelo espaço. O público divide o espaço cênico com atores-dançarinos, cantores e músicos, um espaço que se configura dinâmico, pois se constrói a partir dessa interação. Como integram a encenação, os espectadores adquirem o mesmo grau de importância dos demais. A diferença é que alguns representam a história de todos para o prazer dos outros.

Para o dramaturgo Sada Sissoko⁹ (Mali), o *Kòtèba* é a base cultural dos *bàmánán* e tem por função criar, manter e reforçar a estrutura organizacional desse povo. Inclui todos os habitantes da comunidade - independente de gênero, idade ou posses materiais - e define os valores espirituais, morais, físicos, artísticos e organizacionais da comunidade. Não se restringindo a uma simples trupe ou companhia teatral, o *Kòtèba* é uma organização que acolhe em seu interior outras organizações específicas: as secretas, a dos jovens, das mulheres, dos ofícios (castas) e as mistas. Quer como entretenimento ou como transmissor da filosofia ancestral do mundo *bàmánán*, Sissoko acreditava que o *Kòtèba* incentiva a originalidade, a criatividade e a inclusão de cada indivíduo. Segundo Sissoko, o *Kòtèba* estabelece, racionaliza e intencionaliza as relações entre gêneros, as relações intergeracionais, interfamiliares e interclãs, interpessoais e intergrupais. Acredita que os antigos, com o intuito de exaltar todos os aspectos da vida, fizeram nascer os cantos, dos cantos das aves (poesia das exaltações...); a música, do som de vários objetos (capaz de perseguir os espíritos malignos, as feras e animais predadores...); a dança, dos movimentos dos animais e das aves (capaz de expressar alegria, dor,

⁹ Sada Sissoko (1941 – 2004) – Ator, dramaturgo e produtor malinês, autor de diversas peças de teatro, poemas e livros didáticos. Analisou a koteba em profundidade, assim como toda a produção dramática tradicional, popular na contemporaneidade. Em seu trabalho, considerado simultaneamente sociológico e histórico, aborda os múltiplos aspectos do koteba: origens, filosofia, repercussões e os desafios a sua prática na contemporaneidade. (SISSOKO, 1995, p. 62).

melancolia, complacência...). Assim, a imaginação dos sábios do povo *bámànán* teria encontrado, no “caracol que carrega todo o seu mundo às costas”, uma forma estrutural perfeita para propiciar a aproximação e a harmonia, a disciplina e a organização, a iniciativa, a inclusão e a participação. Os aros em espiral da concha do pacífico caracol correspondem à composição social do mundo de acordo com o significado que se quiser dar-lhe¹⁰.

Figura 2 - O Caracol e a Cosmovisão Bámànàn



Fonte: Sissoko (1995, p. 17).

Para os *bámànán*, a concha do caracol cortada transforma-se em um brinquedo de crianças que, se estiver girando, representa a forma e o movimento da terra (1); invertida atrela-se ao conceito de um mundo que finda num dilúvio para um novo recomeço (2).

Figura 3 - Macrocosmos - Cosmovisão Bámànàn



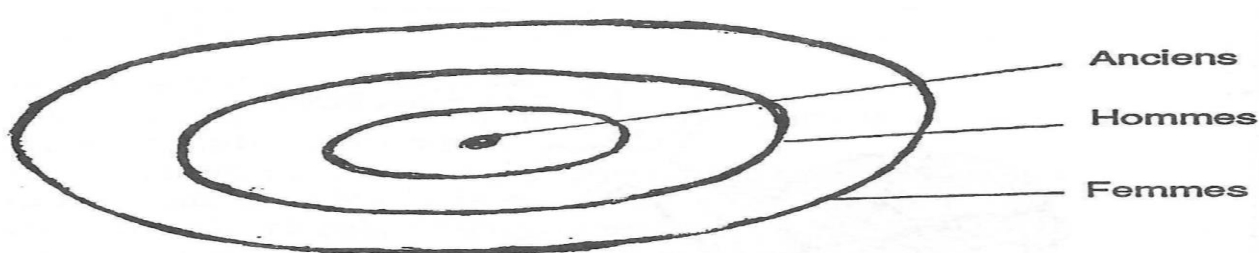
Fonte: Sissoko (1995, p. 18).

O caracol simboliza a organização da sociedade *bámànán*. Olhando de cima, enquanto gira, a concha (1) desenha no espaço três círculos concêntricos em movimento, num perfeito equilíbrio dinâmico. Eis o conceito do *Kòtèba*, que, com seus aspectos folclóricos, artísticos e espirituais, favorece a

¹⁰ Sissoko (1995, p. 15 – 20).

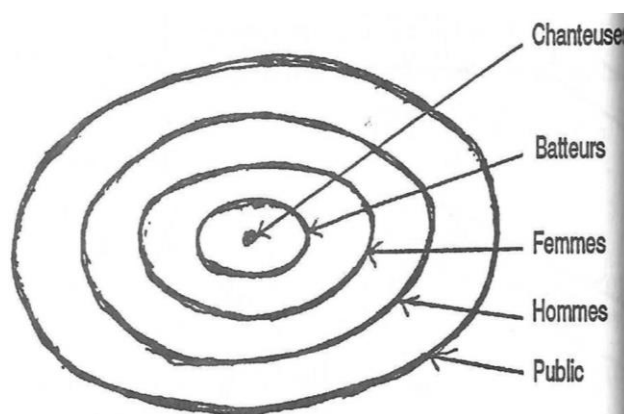
diversão, a socialização e a transmissão de conhecimentos ancestrais.

Figura 4 - Grande Caracol - Sociedades Bámànàn



Fonte: Sissoko (1995, p. 18).

Figura 5 - Kòtèba - formação de palco¹¹



Fonte: Sissoko (1995, p. 22).

Tradicionalmente, o *Kòtèba* divide-se em duas partes: a folclórica e a secreta (associações iniciáticas - *cèko*). As apresentações folclóricas, abertas a toda a comunidade, independentemente do sexo, idade ou casta (mestres dos ofícios), são financiadas pela própria comunidade através de doações em dinheiro, bens ou serviços. Sissoko identificou quatro tipos de manifestações folclóricas distintas, sendo uma delas o *Kòtèmuku*, uma encenação que se caracteriza por círculos concêntricos que se movem sempre para a direita. Com o objetivo de entretenimento, o *Kòtèmuku* ocorre em eventos e celebrações em geral. No *Kòtèmuku*, os atores-dançarinos desempenham uma grande variedade de passos e ritmos, além de uma encenação específica para cada casta.

Com o passar dos séculos, novas problemáticas e novas situações foram incorporadas às sátiras *Kòtèba* com o intuito de educar e conscientizar as pessoas, garantindo a organização, a gestão e a sustentabilidade das comunidades *bámànán*.

O livro *African Theatres and Performances* (2007, p. 1-17), do professor Osita Okagbue¹²,

¹¹ Dos círculos internos para os externos: cantores, músicos (percussionistas), mulheres, homens e público.
Instrumento: Rev. Est. e Pesq. em Educação, Juiz de Fora, v. 24, n. 2, p. 518-537, maio/ago. 2022

apresenta o conceito de teatro ou artes performativas na perspectiva de alguns povos africanos. A pesquisa detalha algumas das manifestações culturais tradicionais do oeste africano. Segundo *Okagbue*, para a maioria das culturas e línguas africanas, não há uma palavra específica para definir teatro ou drama. Identificou, entretanto, a existência de termos que englobam não só diferentes atividades performativas (rituais, dramatizações, danças, músicas e cantos), como também atividades esportivas (lutas, caça e exibições acrobáticas). Para o autor, isso evidencia a amplitude do conceito de performance nessas culturas. Além disso, o fato de não compartimentalizarem essas atividades em áreas distintas denota uma consciência profunda dos elementos que as conectam.

O autor assume a proposição de que cada cultura possui tradições performativas, modos e formas de expressão artística que lhes são características, assim como estruturas e linguagens que lhes permitam “organizar, apresentar, descrever e avaliar seus impulsos e manifestações artísticas”. Assim, a compreensão das artes performativas africanas exige do pesquisador a compreensão das diferentes gramáticas e terminologias próprias de cada manifestação artística.

O autor critica a postura de alguns pesquisadores que optaram por analisar as artes performativas africanas a partir de terminologias e quadros analíticos europeus. *Osita* acredita que, invariavelmente, esse desprezo às especificidades de cada manifestação artística africana e a sua sujeição às estruturas analíticas ocidentais conduzem a interpretações equivocadas, uma vez que as manifestações artísticas africanas “resistem e, às vezes, recusam totalmente as categorizações ocidentais”.

Okagbue, analisando o *Kòtèba* da região de *Markala* (*Ségou* - Mali), discute a existência de dois tipos de *Kòtèba*: o das máscaras e marionetes e o dos esquetes satíricos e farsescos. O *Kòtèba* principal, das máscaras e marionetes, ocorre em ocasiões importantes para a comunidade (colheitas, casamentos, circuncisões, entre outros) e geralmente durante o dia. O *Kòtèba das máscaras e marionetes* trabalha figuras míticas e narrativas ancestrais, tendo sua origem ligada aos antigos rituais do sistema espiritual dos *bámànàn*. As sociedades *bámànàn* são regidas pelos mais velhos, que se empenham na preservação e na transmissão dos conhecimentos ancestrais. Já o *Kòtèba* dos esquetes satíricos - chamado em algumas localidades de *Kote-tlon* - dá-se geralmente à noite. Podendo ser organizado em qualquer ocasião, trabalha temas ligados ao cotidiano da comunidade, como “disputas importantes, atos de contração ou comportamentos considerados antissociais”.

¹² Osita OKAGBUE (1954) – Natural da cidade de *Ọ̀nìchà* (estado de Anambra, Nigéria), possui doutorado em Drama e Teatro pela Universidade de Leeds. Professor de Teatro Africano, Estudos Culturais Cruzados em Performance, Teoria e Prática da Performance História do Teatro Africano, Teatro Pós-colonial, Cultura e Performance, Vocabulários Analíticos e Modernismos e Pós-modernidade. Presidente fundador da African Theatre Association e editor fundador da African Performance Review (APR).

Normalmente, o *Kòtèba* dos esquetes é dividido em duas partes: a primeira é dançada, a outra dramática. A parte dançada do *Kòtèba* assume a formação dos círculos concêntricos, o que dá nome ao teatro. Embora sejam fontes de entretenimento intensamente valoradas e ansiadas pelas comunidades *bámànàn*, os esquetes satíricos desempenham outras funções sociais, pois traduzem pensamentos e sentimentos daqueles que produzem e gozam das apresentações. Com um vasto repertório, o *Kòtèba* escrutina profundamente todos os aspectos da sociedade *bámànàn* e da vida, acabando por se configurar num espaço de contestação e de gestão de conflitos. *Sotigui* costumava dizer que nada escapava às lentes do *Kòtèba*.

As apresentações do *Kòtèba* são festividades organizadas e financiadas pela própria comunidade¹³, mais especificamente, por uma associação composta por homens *bámànàn* entre 15 (quinze) e 45 (quarenta e cinco) anos e mulheres *bámànàn* entre 15 (quinze) e 25 (vinte e cinco) anos. Originalmente uma organização paramilitar, *Kòtèba* é um elemento central da estrutura e organização social *bámànàn*. A associação é responsável por diversos projetos que envolvem atividades fundamentais às sociedades *bámànàn*, tais como: agricultura coletiva, manutenção de estradas ou a cozinha em festas comunitárias, a organização de eventos culturais e artísticos (*Kòtèba*, por exemplo). Nos dias de *Kòtèba*, os responsáveis pela organização das atividades culturais / artísticas (*Kòtèba-Ton*) limpavam, organizavam e decoravam o local, construía o cenário e espaços de apoio dos artistas e, à noite, grande parte da equipe atuava na peça.

Assim, o *Kòtèba* é compreendido como um encontro pautado numa ação colaborativa entre espectadores e artistas, os quais dividem a responsabilidade pela encenação. Os artistas esperam que o público desempenhe o seu papel e exigem sua participação através de palmas, cantos, danças, interjeições e risos. *Osita* o define como um público animado, turbulento e barulhento, que, destituído de qualquer cerimônia, cumprimenta-se calorosamente desde a chegada ao espaço. Durante o intervalo, as crianças correm livremente ou improvisam apresentações e brincadeiras, adultos e jovens caminham e conversam ruidosamente. Essa tagarelice retorna sempre que não há atividade no palco, porém, tanto adultos quanto crianças estão sempre em estado de alerta. Assim que os artistas entram em cena e soam as primeiras notas musicais, todos se concentram e sintonizam intensamente com a ação, silenciando ou respondendo quando a cena o exigia. Numa atitude de escuta mútua, os artistas aguardam a resposta do público e se reposicionam a partir dela. Intérprete e público apresentam grande intimidade. Assim, ambos, incluindo as crianças, compreendem profundamente os papéis, as responsabilidades e as expectativas de cada um. As ações, os gestos e os movimentos corporais são

¹³ *Ibid.*

pontuados pelos músicos e pelas palmas e gritos do público, o que faz com que *Osita* o considere um teatro de imagens e sons, incapaz de imaginá-lo sem música ou dança.

Em pesquisas junto ao público que participara das apresentações do *Kòtèba*, o professor *Osita* identificou que as pessoas relembavam personagens e passagens da apresentação, associando-as a indivíduos, posturas e situações da comunidade. Identificou que o público - dotado do conjunto de códigos que compõem o *Kòtèba* - era capaz de compreender as mensagens e refletir sobre as questões levantadas a partir de sua própria vivência. Conclui, diante disso, que a tradição *Kòtèba* configura-se num teatro que tem por objetivo criar condições para que a sociedade *bámànàn* reflita criticamente sobre si, fazendo-o sem apelar para um sermão construído para a fala de personagens pomposos, vez que as sátiras se constroem a partir de personagens do cotidiano *bámànàn*. Para *Osita*, o *Kòtèba* concede ao espectador crédito suficiente para que este exercite a própria inteligência criativa e competência moral, a fim de driblar a confusão, a tagarelice e a baixaria próprias das sátiras e, assim, perceber e refletir acerca das questões éticas ocultas nas ações dramáticas, canções, músicas e danças.

O *Kòtèba* dos esquetes satíricos inclui uma grande variedade de personagens da vida cotidiana, estruturados a partir de características físicas, psicológicas, culturais, posição social ou origem étnica bem definidas. O aprendizado pauta-se na observação e os mais novos aprendem observando os mais velhos. Ao longo dos anos, os jovens acabam por se familiarizar com os esquetes e personagens, assim como com os membros e as histórias da comunidade, exercitando uma prática que valoriza o talento e a capacidade de improvisação de cada indivíduo.

Em reuniões informais do elenco, os membros da equipe trocam impressões livremente, os mais experientes tiram dúvidas e passam sugestões, momento em que discutem as reações do público nas apresentações anteriores. Cada artista (ator-dançarino, cantor ou músico) tem um domínio profundo de um ou mais personagens, assim como das diferentes situações de atuação. Porém, como não há um roteiro rígido, é a improvisação que determina os relacionamentos entre os personagens nas diferentes situações. Por outro lado, conquanto o público conheça profundamente os enredos e os personagens, adora assistir ao mesmo tema sendo encenado várias vezes, quer pelos mesmos ou por artistas diferentes.

Os *bámànàn* divertem-se em ver como os personagens individuais submetidos à determinada situação cênica alcançarão seus objetivos. O *Kòtèba* exige flexibilidade e adaptabilidade dos artistas, que podem desempenhar mais de um papel ou artes performativas distintas. Demanda cenários, figurinos e adereços simples, leves e baratos, uma vez que é encenado em qualquer lugar: esquinas, praças, escolas ou hotéis. Além disso, as tramas se alteram constantemente, a depender da situação, do público, do local e dos artistas.

Com relação à construção dos personagens, nos esquetes sátiras, tanto o figurino quanto os repertórios gestuais e as ações são construídos buscando se aproximar o máximo possível das situações e pessoas reais. Entretanto, reportando-se à sua experiência com o *Kòtèba* de *Markala, Osita* afirma que a maquiagem era simbólica, igual para todos os personagens, uma pasta grossa feita de argila branca dos leitos e margens do rio Niger. Acredita que o objetivo da maquiagem não era ocultar a identidade do artista – que era facilmente percebida por baixo da cobertura branca – mas apenas um disfarce simbólico para indicar o estado de atuação. Um artista podia desempenhar vários papéis, a troca de personagens era definida pela troca de figurino, embora costumasse ser retocada, a maquiagem permanecia a mesma. Assim como a maquiagem, o carácter simbólico se estendia aos cenários, onde nenhuma tentativa era feita para recriar os lugares reais.

As crianças inserem-se naturalmente no processo, dançam, cantam e assistem aos espetáculos e narrativas junto com os adultos, não havendo uma “sessão” exclusiva para elas, incluindo as pequenas. Nessas festividades, à medida que a noite avança, naturalmente, as crianças pequenas dormem, mas as que permanecem acordadas acompanham naturalmente as atividades. Preferem deixar que o cansaço lhes dite a hora de ir dormir. Entretanto, *Sotigui* afirmava que a administração colonial francesa (1848-1904) perturbou inteiramente a estrutura social existente.

Com o objetivo de impor aos africanos a língua e a cultura francesa, a escola criada pelo colonizador francês em solo africano banuiu da sala de aula, as línguas nativas e as diferentes manifestações artísticas e culturais africanas. Alinhada com o imperialismo colonial e o etnocentrismo europeu, a escola buscou distorcer a imagem das sociedades africanas, desconsiderando suas tradições, suas organizações administrativas, suas histórias, seus sistemas espirituais, suas culturas, suas línguas, suas ciências e tecnologias. A estratégia estabelecida comprometeu fortemente a transmissão dos conhecimentos ancestrais africanos, pois “a melhor maneira de matar uma árvore é cortá-la de suas raízes”¹⁴. Relembrando de sua juventude, *Sotigui* afirmava que as escolas francesas e os concursos dramáticos promovidos pela administração francesa em todas as colônias da África Ocidental acabaram por fazer com que os jovens se afastassem das manifestações culturais tradicionais, incluindo o *Kòtèba*. Iniciado desde a infância nas práticas do *Kòtèba* e nas artes dos djeli - conhecimentos que acreditava construíram as bases do seu fazer artístico-, *Sotigui* era um dos maiores e mais antigos atores da companhia de Peter Brook e construiu uma fértil parceria com Bernardo Bertolucci. Sua simples presença fascinava quem o conhecesse de perto:

¹⁴ KOUYATÉ, Sotigui. Oficina “Práticas para a escuta, a comunicação e a sensibilidade” e Palestra “Encontro com Sotigui Kouyaté”, SESC Consolação (SP), 2006.

No elenco de *The Mahabharata*, o assistente de Peter Brook percorreu os estúdios de cinema em busca de um ator para assumir um dos papéis principais, Bhisma, o sábio. **“Vi uma foto de uma árvore e um homem tão alto e esguio quanto esta, com uma presença e qualidade extraordinárias. Foi o Sotigui”,** recorda Brook, num documentário recente sobre o ator. (...) Kouyaté pertence a uma ilustre família de griots-mestres das palavras que são ao mesmo tempo genealogistas, historiadores, mestres de cerimônia, conselheiros, mediadores, cantores e músicos. **Ele transmitiu todos esses talentos, como compositor, dançarino, ator e pai, aos seus próprios filhos e a uma multidão de "filhos espirituais" espalhados pelo mundo, para os quais ele é um guia precioso.** Preenchendo cada um dos seus papéis com profunda dignidade, apareceu em cerca de 60 filmes, mais recentemente no *Pequeno Senegal*, realizado por Rachid Bouchareb (GUTTMAN, 2001, p. 48, grifo nosso).

Sem nunca ter frequentado uma escola de teatro ocidental, Sotigui intrigava profundamente. Era, enfim, o negro africano formado em suas tradições ancestrais, que dialogava brilhantemente com o cinema e o teatro ocidental.

Considerações provisórias

São provisórias por serem transitórias, assim como a própria vida, por conseguinte, inacabadas. Assim, este artigo dialogou com duas pesquisas distintas a partir do teatro e da Geografia da Infância. Na primeira parte do texto apresentamos reflexões inspiradas na tese defendida em 2018, “Teatro com bebês, enunciações e vivências: encontros da arte com a vida” no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal Fluminense - PPGE-UFF. O teatro com bebês tem, enquanto proposta, o protagonismo dos bebês e se nutre no princípio de alteridade, eu pelo outro, o outro com o outro e o outro por mim. Dessa forma, partimos do princípio de que a chegada dos bebês na Terra precisa ser revisada. Se somos cidadãos cósmicos, não podemos esquecer nossa origem. Nesse sentido, a arte, com sua potência criadora, possibilita os processos de enunciações poéticas das existências dos bebês e dos cuidadores. Assim, um mundo plasmado em circunstâncias de amorização, com base na justiça social e na reinvenção da vida, é o que nos move, nos inspira e nos emociona.

A segunda pesquisa é um desdobramento das rodas de conversa que compõem a dissertação de mestrado: “Rodas e fogueiras aos pés das grandes rochas - onde a escuta precede a fala: um exercício de escuta de múltiplas tradições orais do oeste africano”¹⁵, defendida no PPGE-UFF em 2021. Pautada no protagonismo africano, a pesquisa se configura numa escuta ampliada de falas africanas diversas, com foco na região sudano-saheliana. O objetivo principal foi compreender como a oralidade e o papel dos mestres das tradições orais se presentificam na constituição do ser humano e das sociedades, a partir da cosmovisão de algumas civilizações negras tradicionais do oeste africano. Estruturaram a pesquisa: a fala de Hampâté Bâ, Sobonfu Somé e outros autores e autoras africanos, além das próprias vivências da

¹⁵ PEREIRA, Angela Monteiro (2021, p. 54 – 56).

pesquisadora com o djeli Sotigui Kouyaté e outros djeli e contadores de histórias da tradição do Manden. Como pesquisa de campo, foram entrevistados africanos da região sudano-saheliana, o que confirmou a relevância da transmissão oral, dos mestres tradicionais e dos espaços formativos tradicionais nos dias atuais. Foi possível identificar que as narrativas dos mestres tradicionalistas possuem elementos que a definem não só como um mecanismo de preservação e de transmissão de conhecimentos, mas também como uma estratégia de resistência contra a dominação cultural e política imposta pela colonização. Algumas dessas rodas de conversa nos trouxeram o *Kòtèba* na fala de alguns desses mestres. Neste artigo retomamos alguns fios que teceram a dissertação e ousamos outros diálogos, construímos novas tramas. Outra viagem a terras ancestrais, que clarearia mais um pouco o nosso olhar...

As narrativas das duas pesquisas, que convergem para inspirar debates que aprofundem as questões enunciadas, promovendo reflexões sobre as espacializações da vida num contexto estético, cultural e político, afluem, portanto, para as questões vinculadas ao *ethos*. Por conseguinte, não se justifica mais o uso de álibi ou de quaisquer desculpas que não promovam o compromisso com a justiça social desde antes do nascimento dos bebês.

Assumimos o *Kòtèba* enquanto afigurações nas perspectivas sociais, culturais, artísticas e espirituais, possibilitando-nos a existência a partir do equilíbrio dinâmico, numa ação colaborativa entre os envolvidos. Caminhamos no sentido da construção de relações pautadas no respeito mútuo e na valorização das diferenças. Assim convergimos cronotopicamente às reflexões sobre a espacialização da vida.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: (a idade da fábula), histórias de deuses e heróis. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S/A, 2002.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

GUTTMAN, Cynthia. **Sotigui Kouyaté: the wise man of the stage**. In: The UNESCO courier, 2001. p. 47-51.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

HANDEFEST, Alexandre. **Documentário: Sotigui Kouyaté, um griot no Brasil**. São Paulo: Sesc TV, 2014. Documentário (57'). Disponível em: https://youtu.be/sJd1te_3pij. Acesso em: 10 ago. 2020.

HAROUN, Mahamat-Saleh. **Sotigui Kouyaté, um griot moderno**. França: Les Productions de La Lanterne, 1996. Documentário, 58min, (57').

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LZ_6G9XCkHg. Acesso em: 15 out. 2020.

JEREBTSOV, Serguei. Gomel - a cidade de L.S. Vigotski. Pesquisas científicas contemporâneas sobre instrução no âmbito da teoria histórico-cultural de L. S. Vigotski. **VERESK** – cadernos acadêmicos internacionais: estudos sobre a perspectiva histórico-cultural de Vigotski. Brasília: UniCEUB, 2014.

KOUYATÉ, Sotigui. Palestra: Encontro com Sotigui Kouyaté. SESC Consolação (SP), 11 a 14 de dezembro de 2006.

LOPES, Jader Janer Moreira. **Terreno Baldio. Um livro sobre balbuciar e criar os espaços para desacostumar Geografias**. Por uma teoria sobre a espacialização da vida. São Carlos: Pedro & João Editores, 2021.

MASSEY, Doreen B. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Trad. Hilda Pareto Maciele Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

OKAGBUE, Osita. **African theatres and performances**. London: Routledge, 2007. p. 1-17, 136-174.

PEREIRA, Luiz M. **Teatro com bebês, enunciações e vivências: encontros da arte com a vida**. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

PEREIRA, Angela Monteiro. **“Rodas e fogueiras aos pés das grandes rochas” onde a escuta precede a fala: um exercício de escuta de múltiplas tradições orais do oeste Africano**. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021.

PLATÃO. **Diálogos: O Banquete - Fédon - Sofista - Político**. Tradução: José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

SISSOKO Sada - **Le Kotèba et l'évolution du théâtre moderne au Mali**. Bamako, 1995

SAGAN, Carl. **Cosmos**. Tradução Paul Geiger. São Paulo: Cia das Letras, 2017.

VIGOTSKI, Lev. S. Manuscrito de 1929. Tradução: Alexandra Marenitch; assistente de tradução: Luís Carlos de Freitas; revisão técnica: Angel Pino. **Educação & Sociedade**, ano XXI, nº 71, julho/00.

VIGOTSKI, Lev S. **Sete aulas de L.S. Vigotski sobre os fundamentos da pedologia**. Organização e tradução: Zoia Prestes, Elizabeth Tunes; tradução Claudia da Costa Guimaraes Santana. - 1. ed. - Rio de Janeiro. EPapers, 2018.

VIGOTSKI, Lev S. **Imaginação e criação na infância**. Trad. Zoia Prestes. São Paulo: Ática, 2010.