

★ O ATOR, AS TRADIÇÕES AFRICANAS E A ARTESANIA DA PALAVRA

Sérgio Audi

Ator, diretor teatral. Mestre em Artes Cênicas e Doutor em Educação pela Universidade de São Paulo (USP).
Professor de Jogos para Atuação e de Interpretação para Câmera na Escola Superior de Artes Célia Helena.

Resumo: Este artigo aborda a relação das sociedades tradicionais africanas com a palavra e a oralidade, relacionando-a com sua própria sociabilidade e cosmovisão, para além do desastre da colonização, tendo como referências o escritor tradicionalista malinês Amadou Hampâté Bâ, e os narradores *griots* Sotigui Kouyaté e Hassane Kouyaté. Compara o trabalho do ator ocidental com o *griot/dieli*, artista cênico narrador das histórias tradicionais africanas em sua relação com a verdade, e problematiza a verdade cênica, a partir do trabalho de Stanislávski e o conceito de *perezhivanie*, da experiência que transforma, aproximando-o do sentido iniciático dos tradicionalistas africanos.

Palavras-chave: griot; verdade cênica; tradicionalistas africanos; palavra; oralidade..

THE ACTOR, AFRICAN TRADITIONS AND THE CRAFTSMANSHIP OF THE WORD

Abstract: This article discusses the relationship of traditional African societies with orality, relating it to their own sociability and cosmovision. Have as references the traditionalist Malian writer Amadou Hampâté Bâ, and the griot narrators Sotigui Kouyaté and Hassane Kouyate. It compares the work of the Western actor with the *griot/ dieli*, a scenic artist who narrates traditional African stories in their relationship with the truth, and problematizes scenic truth, based on the work of Stanislavski and the concept of *perezhivanie*, comparing it with the initiatory sense of African traditionalists.

Keywords: griot; scenic truth; african traditionalists; word; orality.

As tradições oriundas dos povos do continente africano são sempre subestimadas pela cultura ocidental de caráter eurocêntrico. Isto se deve à tragédia da colonização, fruto do surgimento e avanço do capitalismo no mundo, a partir de uma racionalidade que autorizava as nações europeias recém-consolidadas a se aventurar pelos mares, conquistar novas terras, rapinando, roubando, pilhando, saqueando, matando e subjugando os povos e as culturas originárias do resto do mundo¹.

As tradições africanas refletem a vivência milenar destes povos na sua relação com a vida e o mundo, e contém elementos de profunda ciência e sabedoria sobre a humanidade, sua relação com a aventura da vida, perguntas, angústias, anseios e embates nas questões colocadas pela existência. Se pensarmos a partir de Marx², é evidente que estas questões se modificam de acordo com o tempo histórico, os espaços e as situações enfrentadas pelos seres humanos (MARX; ENGELS, 2007), porém a herança vivencial destas culturas surgidas nas origens do que chamamos hoje de humanidade³ pode nos apontar caminhos para os problemas da sociabilidade humana gerados pelo atual estágio do capitalismo, que nos impõe uma guerra global e cotidiana, naturalizada pela universalização das relações de concorrência e competição necessárias para a continuidade da reprodução do capital. Esta guerra sem fim da “livre concorrência” toma o lugar de uma possível sociabilidade cooperativa e em prol da emancipação humana, que proporcionasse uma vida mais íntegra, plena e com acesso de todos os seres humanos do planeta às conquistas materiais⁴ e espirituais acumuladas na longa jornada de existência das civilizações, possíveis de serem acessadas através das heranças culturais.

Este artigo visa apontar que essa sociabilidade cooperativa e humanizada já é vislumbrada e vivenciada pelas tradições africanas há muito tempo. E que a palavra e a linguagem são os elementos que concretizam esta sociabilidade num nível fundante, pois realizam a sociabilidade e possibilitam o co-

nhecimento para além da experiência do cotidiano. Porém:

Como nos lembra Amadou Hampâté Bâ, (2003, p. 14), não há uma África, não há um homem africano, não há uma tradição africana válida para todas as regiões e todas as etnias. Ainda segundo ele, é claro que podemos perceber características que se repetem em várias culturas africanas. A presença do sagrado em todas as coisas, a relação entre o mundo visível e o invisível, entre os vivos e os mortos, o sentido comunitário e o respeito religioso pela mãe são bons exemplos (BERNAT, 2008, p. 57).

Segundo Amadou Hampâté Bâ (2010), é missão de todo africano conhecer o mundo e o mistério da vida, e aprender com ele. Para o africano, o estrangeiro é sagrado e fonte inesgotável de saber e experiência, o que demonstra um profundo respeito pela diferença, em oposição ao paradigma narcisista do fascismo, intrínseco às manifestações da regressividade capitalista em seu estado atual.⁵

Pois é impossível para um africano conceber-se isolado no mundo, considerar seu indivíduo para além ou aquém de sua coletividade, mesmo considerando que “ser africano” não significa uma homogeneidade de cultura ou tradição, vista a diversidade de mais de 2.100 etnias e culturas existentes no continente. Porém, é comum em parte integrante das vivências destes povos entender que sua coletividade, seu grupo social, sua etnia, reino, país constituem parte indissolúvel de seu ser.

Hampâté Bâ ressalta um fato central nas tradições africanas que mantém esta coesão social: o apreço e o respeito à verdade. O que pode nos parecer um contrassenso se pensarmos do ponto de vista da arte, onde a arte e a criação humana fazem uso da fantasia, da imaginação, da abstração de ideias e procedimentos que ainda não aconteceram ou de fatos que nunca irão acontecer. Ou mesmo do ponto de vista de algumas correntes de pensamento da filosofia ocidental de tradição europeia, onde a noção de verdade muitas vezes varia depen-

dendo do ponto de vista.

Ou seja, de que verdade estamos falando? Uma resposta a essa pergunta está na frase de Tierno Bokar, líder espiritual malinês retratado na peça homônima, interpretado pelo *griot* Sotigui Kouyaté e dirigida por Peter Brook:

TIERNO BOKAR Existem três verdades: a minha verdade, a sua verdade...e a verdade!⁶

A verdade a que se refere aqui é a concretude, a verdade dos fatos, a coerência com o ocorrido e com seus próprios princípios. E a verdade se concretiza na fala, na palavra. Quando uma palavra sai de sua boca, ela não é mais sua, e tem o poder de criar ou de destruir. Portanto, é enorme a responsabilidade pela palavra, por sua emissão, por tudo o que pode causar. Pois a palavra é manifestação do próprio ser, a concretização de sua ação no mundo, que está ligada inevitavelmente à sua herança, parte essencial da constituição do ser. Numa sociedade onde a cadeia de transmissão da tradição, do conhecimento e dos desafios do mundo se faz através da oralidade, o que se diz é o que se é.

O que se encontra por detrás do testemunho, portanto, é o próprio valor do homem que faz o testemunho, o valor da cadeia de transmissão da qual ele faz parte, a fidedignidade das memórias individual e coletiva e o valor atribuído à verdade em uma determinada sociedade. Em suma: a ligação entre o homem e a palavra (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p.168).

Nas cosmogonias africanas, a criação do mundo foi realizada num ato de fala⁷. A fala deve estar ligada às forças da natureza. Ela deve possuir a verdade em seu bojo. É como se através da palavra convocássemos a concretude das forças do universo. A cada discurso, criamos um universo, a exemplo da divindade.

Isto faz também com que o falante se fortaleça ou se enfraqueça, de acordo com sua relação com o que fala.

Pois se a fala, como vimos, é considerada uma exteriorização das vibrações de forças interiores, inversamente, a força interior nasce da interiorização da fala (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 178).

Nestas sociedades há a figura central do *griot*, (*dieli*, em bambara)⁸ termo francês usado para designar o narrador de histórias, lendas, contos, fábulas e fatos referentes às tradições e à cultura de cada povo. É uma espécie de artista, conselheiro, negociador, gestor de conflitos, líder espiritual e conselheiro político, responsável pela transmissão das tradições e da história.

Porém o *griot/ dieli* não é o único nem o principal motor da educação africana. Para desempenhar esta função, praticamente todos os adultos são responsáveis. Cada pessoa tem uma função definida em sua relação com a comunidade, que corresponde a uma confraria específica, na qual são transmitidos os conhecimentos, de maneira iniciática e secreta. Portanto, há a confraria dos agricultores, a dos pescadores, a dos tecelões, dos bordadores, dos caçadores (os “mestres da faca”), e assim por diante, num sistema de castas de transmissão hereditária, na maioria das vezes. A confraria dos *griots* é a dos artesãos da palavra.

Pois, nestas sociedades africanas, a ação de cada indivíduo no mundo tem como objetivo a própria evolução espiritual e o equilíbrio da natureza como um todo. Tudo o que existe no mundo é vivo, até mesmo os minerais e seres inanimados, e a ação de qualquer ser afeta o mundo como um todo. Por isso a sua atividade deve ser realizada com a sabedoria de quem intervém no equilíbrio do universo e visa reestabelecer este equilíbrio a cada ato. O objetivo do trabalho humano é esta conexão com o mundo visível e invisível, sua evolução espiritual, que está conectada indissociavelmente com a coletividade e com o movimento do universo.

Cada adulto tem, portanto, a obrigação de transmitir sua sabedoria adiante, a partir de sua prática de vida e de sua confraria.

Ensina-se qual deve ser seu comportamento frente à natureza, como respeitar-lhe o equilíbrio e não perturbar as forças que a animam, das quais não é mais que o aspecto visível (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 184).

A sabedoria é transmitida através de experiências que divertem e ensinam, e todos são responsáveis pela educação dos jovens. Os mais velhos são respeitados como seres que acumulam a herança e a sabedoria ancestral. “Quando morre um ancião, é como se queimássemos uma biblioteca” é um antigo provérbio africano.⁹ A estes guardiões das tradições é dada a designação de “tradicionalista”. Se ele ensina divertindo, é um tradicionalista-*doma*. São tradições que têm profunda ligação com a vida prática e não se caracterizam como conhecimentos especializados. Ou seja, um tradicionalista também é uma espécie de “generalista”, que faz a conexão de sua atividade com a totalidade das questões da vida prática:

Mas não nos iludamos: a tradição africana não corta a vida em fatias e raramente o “Conhecedor” é um “especialista”. Na maioria das vezes, é um “generalizador”. Por exemplo, um mesmo velho conhecerá não apenas a ciência das plantas (as propriedades boas ou más de cada planta), mas também a “ciência das terras” (as propriedades agrícolas ou medicinais dos diferentes tipos de solo), a “ciência das águas”, astronomia, cosmogonia, psicologia, etc. Trata-se de uma ciência da vida cujos conhecimentos sempre podem favorecer uma utilização prática. E quando falamos de ciências “iniciatórias” ou “ocultas”, termos que podem confundir o leitor racionalista, trata-se sempre, para a África tradicional, de uma ciência eminentemente prática que consiste em saber como entrar em relação apropriada com as forças que sustentam o mundo visível e que podem ser colocadas a serviço da vida. Guardião dos segredos da Gênese cósmica e das ciências da vida, o tradicionalista, geralmente dotado de uma memória prodigiosa, normalmente também é o arquivista de fatos passados transmitidos pela tradição, ou de fatos contemporâneos (HAMPATE BÂ, 2010, p. 175).

Como a transmissão destas tradições é oral, é compreensível o apreço dos africanos pela verdade. Pois esta também é uma garantia de que as tradições serão transmitidas de maneira fidedigna. Mais ainda, já que sua atividade no mundo é ligada à sua conexão com o mundo espiritual visível e invisível, é a garantia de não estar traindo a si próprio.

[...] a mentira não é simplesmente um defeito moral, mas uma interdição ritual cuja violação lhes impossibilitaria o preenchimento de sua função. Um mentiroso não poderia ser um iniciador, nem um “Mestre da faca”, e muito menos um *Doma*. Se, excepcionalmente, acontecesse de um tradicionalistadoma revelar-se um mentiroso, jamais voltaria a receber a confiança de alguém em qualquer domínio e sua função desapareceria imediatamente (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 176-177).

Porém, aos *griots/ dielis* é franqueado um afrouxamento da disciplina da verdade. Como contadores de histórias, trovadores e animadores públicos, lhes é permitido travestir e embelezar a verdade, contanto que consigam interessar o público. Como mestres da palavra, é sua função exercitar o pensamento, a imaginação e a fantasia da plateia, porém, sempre com uma conexão com uma verdade maior. Eles também têm a função de pacificar conflitos e aconselhar, geralmente através de contos, provérbios, canções, fábulas retirados das tradições. O *griot* “pode ter duas línguas”. Uma que mente e outra que fala a verdade. “Se uma mentira me ajuda, ela é bem-vinda”¹⁰, diz o *griot* Sotigui Kouyaté.

Este aspecto aproxima o *griot/ dieli* do fazer teatral em nossa sociedade.

No teatro recriamos a realidade, reescrevemos o caminho automático do cotidiano, tentando compreendê-lo para poder melhor mimetizá-lo e refletir sobre o mundo. Para isto é necessário um esforço de conhecimento do mundo.

Por contraditório que possa parecer, o ator é também aquele que diz a verdade. Buscamos esta

verdade na verossimilhança cênica procurada pelo ator no ato de interpretar, ao ponto em que o espectador se conecte com a realidade criada pela obra de maneira profunda, que “acredite” nela, mesmo sabendo ser um produto da imaginação, uma obra de ficção, uma “mentira”, mesmo quando baseada em fatos e ocorrências reais, pois naquele momento em que está sendo encenada, os fatos da obra não estão realmente acontecendo, como na realidade descrita na obra.

Nosso grande dramaturgo Plínio Marcos afirmava que

Bendito seja quem souber dirigir-se a esse homem que se deixou endurecer, de forma a atingi-lo no pequeno núcleo macio de sua sensibilidade, e por aí despertá-lo, tirá-lo da apatia, essa grotesca forma de autodestruição a que, por desencanto ou medo, se sujeita, e por aí inquietá-lo e comovê-lo para as lutas comuns da libertação. Os atores têm esse dom. Eles têm o talento de atingir as pessoas nos pontos nos quais não existem defesas.¹¹

E esse “pequeno núcleo macio de sua sensibilidade” se atinge através da palavra, da palavra dita pelo ator carregada da verdade que ela conduz. Mesmo que esta verdade seja a verdade cênica, conquistada pelo refazer dos caminhos das ações empreendidas pela humanidade.

Pois, como na África, “quando alguém pensa uma coisa e diz outra, separa-se de si mesmo.” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 174). Cabe ao ator fazer a conexão com o que diz e a verdade constante em suas palavras. É ele quem transforma a mentira em verdade, uma verdade cênica que faz sentido no rito teatral, no palco, onde se recria o mundo com o objetivo de instruir e divertir.

Um dos grandes desafios do ator ocidental, especialmente a partir do século XX, é concretizar esta verossimilhança, conferindo ao espectador a experiência da vivência da personagem e da situação retratadas na obra.

Escolas e diretores perseguem as técnicas e

procedimentos para alcançar este efeito, tão desejado pela indústria do entretenimento e pela crítica especializada, reforçando o paradigma hegemônico naturalista, alçado a *big business* pelo fenômeno do cinema e da indústria audiovisual. Porém, desde seu surgimento, este paradigma também é criticado por reflexões que apontam seu limite.

O diretor russo Konstantin Stanislávski (1863-1938) passou a vida estudando, investigando e tentando sistematizar este fenômeno que toda pessoa que conhece e ama o teatro já vivenciou, ao menos por intuição: dentro da convenção artística, onde tudo é um discurso fictício representacional, um ator envolvendo o público com sua arte ao ponto de acreditarmos na “presença” da personagem, de nos envolvermos com a narrativa e com o rito da representação. Ao mesmo tempo, assumimos a convenção do discurso artístico e aceitamos sua natureza de artifício construído.

Trata-se de um fenômeno conhecido de todos que já tenham visto uma cena executada por atores, experimentando a sensação de, por um instante, acreditar na veracidade daquela situação, tal a intensidade e o nível de detalhamento com que os intérpretes se entregam à cena, como se realmente acreditassem na força daquele momento.

A este fenômeno Stanislávski dedicou sua vida de artista e pedagogo. Tentou criar caminhos para que artistas pudessem acessá-lo, elaborando um sistema de trabalho que, em última instância, seria uma reflexão sobre o que move o comportamento humano.

Stanislávski propôs que o substrato central de um trabalho profundo do ator em cena deve-se à maneira como este ator/atriz desenvolve sua vivência na elaboração do papel e da obra. De como realiza uma jornada, um mergulho em conteúdos e retorna da jornada como a pessoa que viveu um processo e se transformou.

Seria esta transformação, este processo, que o espectador vislumbraria no trabalho do ator, em sua concretude realizada em cena. São os conteúdos de uma análise minuciosa que passa por tó-

picos de abordagem de cada trecho da obra e das falas, assim como uma análise que perpassa o sentido da obra como um todo.

A trajetória de construção de um papel se adensa no modo como se cria a experiência do estudo da obra e das personagens, possibilitando ao intérprete a construção de um depoimento único a partir de suas próprias sensações, emoções e pensamentos, emprestando sua vida psíquica e suas experiências à *encarnação* da personagem – no sentido de tornar carne, de dar corpo ao papel. Ou seja, deve-se envolver uma parte de si mesmo na obra do dramaturgo.

O papel da direção deve ser o de propor aos atores durante o processo de estudo e ensaios de uma obra, experiências transformadoras e pedagógicas, no sentido de propor maneiras e processos de conhecer o ser humano e o mundo.

A trajetória da criação do papel, estudando a partir de conteúdos emocionais, memória e imaginação, configura uma viagem para dentro de si, uma experiência de aprendizado que transforma o aprendiz na medida em que ele mergulha no conteúdo do material que está estudando: a personagem, o texto e os componentes da obra teatral a ser construída, desde seus elementos iconográficos, psicológicos, linguísticos, históricos, filosóficos, e a relação que estes elementos e a obra em si têm com a experiência de vida do ator.

Stanislávski utiliza o termo *perejivanie*¹², para definir esta experiência. Para Capucci e Silva, “o termo *perejivanie* tem relação com as vivências emocionais radicais que causam impacto no desenvolvimento, alterando trajetórias” (CAPUCCI; SILVA, 2018, p. 351).

As autoras também sustentam que:

Stanislávski teria sido o primeiro a apresentar a *perejivanie* conceitualmente, em uma perspectiva do seu Sistema para o trabalho criador no teatro, definindo-a como a experiência do ator na vida e como uma ferramenta para a construção da personagem. (CAPUCCI; SILVA, 2018, p. 352)

Vigotski debruçou-se sobre este conceito em sua obra *Psicologia da arte* (1999). A *perejivanie* seria uma vivência emocional ligada à consciência de conteúdos profundos, que teria um efeito transformador no sujeito.

Para Stanislávski, a jornada da *perejivanie* não é completa apenas no âmbito do ator. Ela se completa ao incluir a plateia dentro da jornada de transformação:

Essa noção da *perejivanie* do ator, enquanto uma experiência do *nós*, estava evidenciada nos textos de Stanislávski a respeito do trabalho do ator sobre si mesmo. O diretor afirmava que o objetivo da arte teatral é criar a vida de um espírito humano e que, ao viver no palco a vida da personagem, o ator seria capaz de transmitir toda a complexidade de sentimentos e sensações próprias do espírito humano, suscitando na plateia a reelaboração e ressignificação dos seus próprios sentimentos (CAPUCCI; SILVA, 2018, p. 358).

A investigação de Stanislávski privilegia o mergulho interior, o depoimento pessoal, o trabalho com as emoções, situações nas quais a experimentação é o principal motor. O objeto de seu trabalho são os processos do ator, e não apenas o resultado visível destes processos na forma da cena. Stanislávski desenvolve uma pedagogia do ator, procurando uma maneira de ampliar o horizonte do artista, efê-lo sensível às suas próprias emoções e sensações, estimulando sua imaginação e sensibilidade, num trabalho lógico de análise da obra e de seus elementos. O ator deve achar e envolver *uma parte de si mesmo* na obra do dramaturgo.

Para Stanislávski, porém, o efeito de veracidade e da identificação no trabalho cênico era a própria definição de arte, e é também, segundo Bertolt Brecht, seu limite enquanto artista e pensador da cultura:

Através de um ato psíquico particular de identificação com a personagem a representar, o ator conse-

gue imitações minuciosas das reações de pessoas reais. Este ato psíquico consiste numa introspecção profunda, na qual o ator entra por inteiro na alma da pessoa a representar, transformando-se a si próprio completamente nesta pessoa, um ato que, quando conseguido corretamente, é realizado também pelo espectador, de modo que também este se identifica completamente com a pessoa representada. Stanislávski, que tem o mérito de ter estudado este ato com rigor quase científico, e que especificou o que é preciso para o conseguir, não acha necessário efende-lo contra qualquer tipo de crítica: não está de modo nenhum preparado para uma tal crítica. A identificação parece-lhe um fenômeno de todo inseparável da arte, tão inseparável que não se pode falar de arte quando ela não acontece. Alguém que queira contrariar esse conceito – e eu por exemplo vejo-me forçado a contrariá-lo – encontra-se à partida numa situação difícil, pois não se pode negar que o fenômeno existe de fato na experiência artística pura e simples (BRECHT *apud* COSTA, 2011).

Ou seja, a verdade cênica do ator ocidental moderno está baseada na intensidade e sinceridade com que percorre sua *perejivanie*, sua vivência na relação com o papel.

Os africanos vão ao teatro (que, na África é chamado de “o grande caracol”, remetendo à arena formada no centro das comunidades para a atuação do *griot*) para ampliar seus horizontes. “Vou ver um espetáculo para iluminar meus olhos”, diz Hassane Kouyaté¹³, outro *griot*, descendente de uma dinastia que remonta a mais de oito séculos.

As tradições africanas nos ensinam, entre outras coisas, a conexão entre todos os seres e o cuidado e a responsabilidade que cada um tem com o mundo. Tudo o que eu diga ou faça é importante, tem consequências em todo o equilíbrio do universo e deve ser realizado de maneira que me conecte com minha espiritualidade. E o motor principal destas ações é a palavra, é ela que move o desejo e o saber, que constrói ou destrói, que realiza as interações do ser humano, e que dá significado às suas ações.

Para Mikhail Bakhtin (2006, p. 50), a palavra é a concretização da consciência. Ela é o material que objetiva e estrutura a atividade humana. É através dela que o pensamento se torna ação no mundo, que o próprio pensamento se organiza. Para ele, “o organismo e o mundo encontram-se no signo. A atividade psíquica constitui a expressão semiótica do contato entre o organismo e o meio exterior”.

A própria noção de identidade vem de nossa interação com a alteridade, interação que é concretizada pela linguagem. Para Bakhtin (2006), antes de sermos indivíduos, somos seres sociais. Nossa identidade se forma em nossa relação com o mundo onde estamos situados, na troca dialógica com este mundo, com nosso tempo histórico, espaço geográfico e herança cultural. Nossa personalidade é, em última instância, um discurso produzido através de um diálogo constante com nossa herança e o mundo à nossa volta, também fruto desta herança.

Mesmo a dimensão inconsciente da vida humana se organiza como linguagem, seja esta linguagem constituída por imagens ou por palavras, como postulou o psicanalista Jacques Lacan (1988, p. 27).

Ou seja, em última instância, *somos* linguagem. O que nos constitui como ser, o que nos individualiza, é o processo de significação resultante de nosso diálogo com o mundo e como encaminhamos as perguntas colocadas neste diálogo, que nunca acaba.

O que sobrevive de nós é o discurso que produzimos, que seguirá dialogando com a humanidade que virá adiante.

Somos linguagem: daí a importância da palavra.

Esta é, portanto a matéria-prima, a substância do discurso cênico: a palavra e a ação resultante deste discurso, e, principalmente, as relações de significação que este discurso produz na audiência e na sociedade. Cabe ao ator estudar o trajeto que as relações de significação produzem numa obra, a partir do diálogo com seu próprio trajeto de vida; realizar, portanto, um discurso coerente com a ver-

dade da obra a partir de sua experiência concreta com esta obra. Uma experiência plena de significação e de autenticidade, com a propriedade que um tradicionalista africano tem com sua atividade iniciática.

O ator é, também, um mestre da palavra.

Referências

- AUDI, S. **O teatro na perspectiva de uma educação emancipadora**. 2021. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2021. Disponível em <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48138/tde-14122021-165222/pt-br.php>>. Acesso em: 04 jul. 2023.
- BAKHHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Trad. de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BERNAT, I. G. **O olhar do griot sobre o ofício do ator**: reflexões a partir dos encontros com Sotigui Kouyaté. 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985
- CAPUCCI, R. R.; SILVA, D. N. H. “Ser ou não ser”: a perejivanie do ator nos estudos de L. S. Vigotski. **Estudos de Psicologia**, Campinas, 35 (4), p. 351-362, 2018. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-02752018000400003>>. Acesso em: 04 jul. 2023.
- COSTA, I. C. **O trabalho da direção**. São Paulo: Circulação interna da Cia. Ocamorana de Investigações teatrais, 2011
- DELARI JR., A.; BOBROVA PASSOS, I. V. Alguns sentidos da palavra “perejivanie” em Vigotski: notas para estudo futuro junto à psicologia russa. Seminário Interno do Grupo de Pesquisa Pensamento e Linguagem, III, **Anais...** Campinas, p. 1-40.
- FREUD, S. **Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)**. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- HAMPÁTÊ BÂ, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (ed.). **História geral da África I**: Metodologia e pré-história da África. 2.ed. rev. Trad. de Valter Roberto Silvério. Brasília: Unesco, 2010. p. 167-212.
- LACAN, J. **O seminário – Livro onze – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Trad. de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- LUKÁCS, G. **Os princípios ontológicos fundamentais de Marx**. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: LECH, 1979.
- MARCOS, P. **O ator**. 1984. Disponível em: <<https://www.satedsp.org.br/2016/08/19/texto-de-plinio-marcos-homenagem-ao-dia-do-ator/>>. Acesso em: 04 jul. 2023.
- MARX, K.; ENGELS, F. **A ideologia alemã**. Trad. de Rubens Enderle; Nélio Schneider; Luciano C. Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.
- REICH, W. **A psicologia de massas do fascismo**. Trad. de Maria da Graça M. Macedo. São Paulo: Martins Fontes, 1972.
- VIGOTSKI, L. S. **Psicologia da arte**. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- Notas**
- 1 Sobre o assunto da associação do surgimento da moderna racionalidade ocidental na Renascença e o surgimento do capitalismo e a colonização, ver o capítulo 1.1 (O Renascimento e a aurora da racionalidade moderna – pg 19 e seguintes) da minha tese de doutorado, disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48138/tde-14122021-165222/pt-br.php>. Acesso em 04 jul. 2023.
 - 2 Marx considera que não há uma natureza humana estática. Se existe esta natureza, ela é a sociabilidade e o movimento que esta sociabilidade sofre com o passar do tempo. Ou seja, o ser humano é um ser histórico, que se modifica de acordo com sua prática material e sua atividade de produção e reprodução da vida.
 - 3 Há um relativo consenso na arqueologia de que os primeiros Homo Sapiens surgiram no continente africano.
 - 4 Atualmente a humanidade produz alimentos necessários para alimentar toda a humanidade, mas há 811 milhões de pessoas passando fome (fonte: FAO-ONU). O PIB produzido atualmente (2023) no mundo é de 112,3 trilhões de dólares (fonte: FMI-Banco Mundial disponível em <https://data.worldbank.org/indicator/NY.GDPMKTPCD>>. Acesso em: 04 jul. 2023. Se dividirmos este valor pelas aproximadamente 8 bilhões de pessoas existentes no planeta, dá cerca de 14.000 dólares para cada indivíduo (incluindo as crianças). Estes números singelos dão conta da situação atual do capitalismo globalizado, e de que as forças produtivas conquistadas pela humanidade têm plena capacidade de contemplar uma existência digna a toda a população do planeta.
 - 5 Sobre o caráter narcisista do fascismo, ver Wilhelm Reich no seu emblemático trabalho *A psicologia de massas do fascismo* (1972), e Sigmund Freud em *Psicologia das massas e análise do eu* (2011). Sobre a relação do fascismo com o recrudescimento do capitalismo ver Walter Benjamin: *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade* (2011).
 - 6 Apresentada em 2004 no SESC Vila Mariana.
 - 7 Também na cosmogonia judaico-cristã: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (João 1,1) Versão online do Novo Testamento disponível em: <<https://www.bible.com/pt/bible/1608/JHN.1.1-18.ARA>>. Acesso em: 04 jul. 2023.
 - 8 “O nome *dieli* em bambara significa sangue. De fato, tal como o sangue, eles circulam pelo corpo da sociedade, que podem curar ou deixar doente, conforme atenuem ou avivem os conflitos através das palavras e das canções” (HAMPÁTÊ BÂ, 2010, p. 195).
 - 9 Citado por Sotigui Kouyaté em uma oficina em São Paulo em 2004. Informação pessoal.
 - 10 Sotigui Kouyaté, na oficina citada anteriormente.
 - 11 Texto “O ator”, publicado em forma de *pôster*, que Plínio Marcos vendia de mão em mão em sua banca de livros editados independentemente, e reproduzido por muitas publicações. Disponível em <https://www.satedsp.org.br/2016/08/19/texto-de-plinio-marcos-homenagem-ao-dia-do-ator/>. Acesso em: 04/07/2023.
 - 12 De acordo com Delari Jr. e Bobrova Passos (2009, p. 9), o substantivo *perejivanie* é composto por duas partes. A primeira é formada pelo prefixo *pere* [*nep*], que indica: 1) uma orientação da ação através de algo; 2) a realização de uma ação por mais uma vez, ou de outra forma; e 3) uma superação do sofrimento. Os autores chamam a atenção para o aspecto de *processualidade* do termo, que é conferido pelo prefixo, semelhante a *trans-* no português. A segunda parte, o radical *jivanie* [*живание*], deriva do verbo arcaico *jivat*, que significa *viver*. A análise do uso corrente, na língua russa, do termo *perejivanie*

e do verbo *perejivat* indica uma experiência especialmente intensa e profunda, seja ela positiva ou negativa. Dessa forma, as palavras ou expressões em algumas de suas traduções (por exemplo, *vivencia*, no espanhol; *emotional experience* ou *living through*, no inglês; e experiência emocional e vivência, em português) não refletem a profundidade do termo russo. Isso quer dizer que, no que se refere

à psicologia, a *perejivanie* “dá um acento ao processo, visando a uma análise detalhada que, na fala cotidiana, não é posta como objetivo” (DELARI JR.; BOBROVA PASSOS, 2009, p. 10).

13 Hassane é filho de Sotigui. Frase proferida na oficina “O Ator/ narrador”, ministrada no SESC Ipiranga, em 2011.

Recebido em 29 de maio de 2023.

Aprovado em 12 de junho de 2023.

Publicado em 14 de agosto de 2023.