

Teatro para bebês: uma arte universal para um bebê universal?

Theater for babies: a universal art for a universal baby?

Camila de Sant'anna Ribeiro¹

<https://orcid.org/0009-0001-3205-4332>

Universidade de Brasília – UnB, Brasília/DF, Brasil

E-mail: camiladesantannari@gmail.com

Rita de Almeida Castro²

<https://orcid.org/0000-0003-0697-7093>

Universidade de Brasília – UnB, Brasília/DF, Brasil

E-mail: ritadealmeidacastro@gmail.com

Resumo

Ao se direcionar a um público específico, que tradicionalmente não era considerado prioritário, o campo do teatro para bebês inaugura uma fonte de poética cênica. Tal poética é construída por diferentes linguagens artísticas, exercendo uma liberdade própria dentro do amplo universo do teatro performativo (Ferál, 2008), no qual as fronteiras entre teatro e performance são constantemente borradas, quando não apagadas. O que o teatro para bebês intenciona esteticamente é um novo “para com quem”, também visando despertar a percepção da sociedade em relação às capacidades dos bebês. Dessa forma, a potência criativa nesse âmbito das artes cênicas se dá a partir da ampliação e do aprofundamento da compreensão dos artistas em relação a esse público. Nessa direção, o artigo procura refletir sobre os conceitos de “bebê universal” e de “arte universal”. Os dois “conceitos aparentemente transparentes” (Gottlieb, 2012, p. 90) se comunicam entre si e podem constituir uma espécie de mentalidade a partir da qual se elaboram artes cênicas para bebês; isto é, o entendimento tácito de haver um conceito de bebê universal para o qual é pensada e feita uma arte também universal.

Palavras-chave

Teatro para bebês. Bebês e cultura.
Desenvolvimento infantil. Educação estética.
Diversidade cultural.

Abstract

By addressing a specific audience, which hasn't traditionally been considered a priority, the field of theater for babies opens up a new source of scenic poetics. This poetics is constructed by different artistic languages, exercising its freedom within the broad universe of performance theater (Ferál, 2008), in which the boundaries between theater and performance are constantly blurred, if not erased. What the theater for babies aesthetically intends is a new “for/with who” and an awakening of society's perception of the abilities of babies. Therefore, the creative potential in this field of the performing arts comes from the broadening and deepening of the artists' comprehension of this public. In this way, this paper aims to analyze the concepts of “universal baby” and “universal art”. The two “seemingly transparent concepts” (Gottlieb, 2012, p. 90) communicate with each other and can constitute a kind of mentality from which performing arts for babies are developed. In other words, the implicit understanding of a concept of universal baby, for whom an art, also understood as universal, is designed and produced.

Keywords

Theater for babies. Babies and culture. Childhood development. Aesthetic education. Cultural diversity.

1 Mestra em Artes Cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) do Instituto de Artes (IdA) da Universidade de Brasília (UnB) e Licenciada em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). É pesquisadora, atriz e diretora de teatro e performance para com bebês e crianças.

2 Pós-doutora pelo Lume Teatro – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), pós-doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP). Atriz, diretora, pesquisadora e docente do Departamento de Artes Cênicas (CEN/IdA) da UnB.

1 Introdução

Uma forma de teatro foi inventada em alguns países europeus para se relacionar especificamente com os seres humanos de até três anos de idade e seus acompanhantes. Não se tem registros sobre um teatro como esse ter sido feito antes dos anos 1980³. É um público estranho à história do teatro ocidental e estranho à maior parte das sociedades atuais em vários âmbitos, porque os bebês não eram “visíveis” para esses grupos até pouco tempo atrás. Quiçá até hoje.

Inúmeros relatos nos últimos séculos narram concepções acerca dos bebês que orbitam em torno dos termos “tábulas rasas”, “páginas em branco” ou “seres sem alma”. São diferentes nomenclaturas que compartilham de uma mesma perspectiva: a de que os seres humanos, no início de suas vidas, não configuram uma existência total, completa. Uma das razões para isso se encontra em um antigo paradigma científico, em que se entendia que a espécie humana teria uma estrutura mental vazia ao nascer. Como se sabe hoje, essa perspectiva sobre os bebês é equivocada: “[...] a mente de um bebê já apresenta um conhecimento considerável, herdado da longa história evolutiva da espécie” (Silva; Maluf, 2024, p. 2).

Sabe-se que a espécie humana apresenta uma pré-disposição à decodificação do mundo, a interpretações baseadas em uma base de dados genética constituída em centenas de milhares de anos de sua existência no planeta. Assim, não recomencemos do zero a cada vez que um humano nasce, já que temos uma fundação genética a partir da qual iremos nos desenvolver e trocar com o meio, para, por meio das experiências, construir nossas singularidades. Portanto, “desde que nasce, o bebê se encontra com o outro e com o mundo de algum modo; dessa forma, começa a atribuir significados”. (Rodríguez, 2009, p. 18). Ainda,

[...] os problemas fundamentais da Psicologia, e talvez da Filosofia, como o nascimento da intencionalidade, da inteligência, das primeiras regras, das primeiras inferências, as primeiras construções semióticas, o nascimento dos significados públicos, dos sím-

bolos, dos usos convencionais dos objetos, as primeiras permanências e um longo etcétera, encontram-se nos dois primeiros anos de vida do bebê (Rodríguez, 2009, p. 17).

Isto posto, ao se direcionar a um público específico, que tradicionalmente não era considerado prioritário, o teatro para bebês inaugura uma fonte de poética cênica. Tal poética é construída por diferentes linguagens artísticas, exercendo uma liberdade própria dentro do amplo universo do teatro performativo (Ferál, 2008), no qual as fronteiras entre teatro e performance são constantemente borradas, quando não apagadas.

Nesse sentido, sua delimitação está, como o próprio nome diz, em ser para e também com os bebês. “Para”, porque a intenção é o encontro com os bebês, desde o treinamento até a apresentação, caminhando no sentido de nos abirmos para uma relação de troca, em que, por diversos momentos, tornamo-nos aprendizes dos bebês. “Com”, porque é a partir dos bebês, de uma aproximação do seu universo particular, por meio da observação em creches e da articulação de conhecimentos de vários campos – como a psicologia, a pedagogia, a antropologia, a neurociência e a arte – que se cria um teatro para bebês com profundo respeito a esse momento da vida. São sempre tentativas de convergência e articulação à experiência do nascimento, das descobertas, do encantamento e do medo de bebês e seus cuidadores, entre outros sentimentos e sensações.

É importante lembrar que um bebê necessita de um(a) cuidador(a), de uma pessoa que tenha protagonismo na sua criação. Seja ela mãe, pai, parente ou babá, sua dedicação exige um trabalho psicofísico exaustivo. Entrelaçando amor, risco, desgaste e outras sensações, essa pessoa experiencia o deixar de focar em si mesma para “olhar” com atenção intermitente para uma outra que não domina a linguagem das palavras e que possui fragilidades físicas e emocionais tão explícitas quanto desconhecidas.

Os bebês não são capazes de sobreviver sem essas pessoas que se dedicam a eles. Mais que isso: eles se formam na relação com seu(sua) cuidador(a) principal. Portanto, os que o acompanham devem ser altamente considerados pelo teatro voltado a esse público. Sempre que mencionarmos a expressão teatro para bebês neste artigo, entenda-se teatro para com bebês e seus acompanhantes. Pensando dessa forma, a dramaturgia e todos os outros aspectos de uma peça de teatro para bebês

3 Sobre um levantamento das primeiras peças e festivais ocorridos no continente europeu, consultar os excelentes trabalhos de pesquisa de doutorado de Maria Paula Vignola Zurawski (2018) e de mestrado de Fernanda Alvarenga Cabral (2016).

são feitos também com foco na experiência dessa díade ou tríade – a díade, nesse contexto, se refere ao conjunto de um bebê e seu acompanhante no teatro; já a tríade é formada por um bebê e dois acompanhantes (por exemplo: mãe e pai; mãe e tia; pai e avó; entre outras combinações possíveis).

O que o teatro para bebês intenciona esteticamente é um novo “para com quem” e um despertar da compreensão da sociedade em relação às capacidades dos bebês, público antes nada ou pouquíssimo considerado. Logo, a potência criativa nesse âmbito das artes cênicas se dá por meio da ampliação e do aprofundamento da percepção dos artistas em relação aos bebês.

Nessa perspectiva, alguns conceitos são como as raízes a partir das quais se pensam e elaboram artes cênicas para com bebês. Muitas vezes, esses conceitos podem estar presentes nas teorias e práticas teatrais sem que os identifiquemos. Um deles é o de que os bebês são iguais em todo o mundo, ou seja, não possuem cultura. O outro é a antiga e, contudo, ainda presente concepção de arte universal. Sobre eles o artigo se debruça a seguir.

2 Bebês possuem cultura

[...] as operações matemáticas estão sujeitas a definições surpreendentes: o que parece ser adição para o Ocidente pode ser interpretado como subtração entre alguns grupos indígenas brasileiros, e vice-versa (Ferreira, 1997). Um século de revelações desestabilizadoras como essas deveria nos alertar sobre a natureza de muitos conceitos aparentemente transparentes. Por que a categoria dos bebês de colo deveria ser menos problemática? (Gottlieb, 2012, p. 90).

Sim, os bebês são constituídos por suas culturas. Segundo estudos de diversas áreas de conhecimento, a vida humana é cultural desde o seu nascimento. Isto é, ela não existe fora de um contexto, o qual a esculpe em seus múltiplos aspectos, exercendo a função de uma espécie de segundo útero.

Nós, humanos, somos crias de nossas culturas. De certa forma, somos paridos por ela. Podemos dizer, inclusive, que a cultura nos possui, em uma alusão à fala do intelectual Antônio Bispo dos Santos (2003, p. 9) sobre a relação dos indígenas e quilombolas com a terra em que nasceram: “A terra não nos pertencia, nós é que pertencíamos à terra. Não dizíamos ‘aquela terra é minha’ e sim, ‘nós so-

mos daquela terra”.

Somos da terra em que nascemos e vivemos os primeiros anos de nossas vidas de forma definitiva, no que tange à interface entre biologia e cultura. Refiro-me ao início ou às raízes de toda a estrutura psicofísica humana, que é constituída durante a primeiríssima infância, ou seja, ao vínculo com a experiência cultural nos primeiros anos de vida que evoluirá (no sentido musical do termo) continuamente na relação com outras experiências e/ou culturas.

A palavra terra, na frase de Antônio Bispo dos Santos, remete não só a uma delimitação de espaço, mas também à acepção de cultura. Nós somos da terra que nos recebe em seu colo e que nos dá alimento, porque não há outra forma de sobreviver a não ser em constante troca e diálogo com o meio ambiente em que se está. A essa relação que construímos com a terra, para plantar, manejar, perceber seus ciclos, frutos, animais, perigos e ameaças, assim como com as cidades e seus modos de se organizar, produzir, pensar e imaginar, denominamos cultura. Somos e existimos em um continuum entre o meio ambiente e as maneiras que nós, seres humanos, elaboramos para viver nele.

Porque quem vai dizer se somos quilombolas – ou não – não é o documento da terra, é a forma como vamos nos relacionar com ela. E nesse momento nós e os indígenas confluímos. Confluímos nos territórios, porque nosso território não é apenas a terra, são todos os elementos (Bispo dos Santos, 2003, p. 14-15).

Pela nossa terra, somos embalados, cuidados, alimentados, ensinados. Nossos humanos cuidadores adultos foram também, de modo geral, embalados, cuidados, alimentados, educados, pela mesma terra e assim por diante, em uma viagem para trás no tempo, de antepassado a antepassado. Quando não o foram, precisam se dobrar a ela, aos seus ciclos, às suas temperaturas, aos seus tipos de alimentos e aos modos de outros humanos que ali estão e se desenvolveram. Essa última experiência, vivida por migrantes e cada vez mais comum, acaba por transmitir outra cultura, mesclada entre a cultura de origem do adulto cuidador e aquela em que seu bebê é criado.

Os bebês não são ensimesmados; pelo contrário, eles são profundamente sensíveis à realidade em que estão imersos, dialogando física e emocionalmente com os seus cuidadores. E, nessa espécie de conversa sensorial dos bebês com seus adultos

protagonistas, estes não só constituem um corpo-mundo, como também são os intérpretes, os tradutores da terra em que estão inseridos. Os adultos comunicam o nexo do mundo para os bebês através de suas relações com eles, assim como os bebês inauguram novas percepções desse mesmo mundo em seus adultos cuidadores.

A psicologia do desenvolvimento, em um de seus campos de estudos denominado pragmática do objeto, tem pesquisado, desde os anos 1990, a construção do conhecimento em bebês de zero a dois anos de idade. Essa área de conhecimento não considera “que o encontro dos bebês com o mundo se realize diretamente, mas de uma forma mediada através do que os outros realizam com eles, quer com a intenção de comunicar algo aos bebês ou não” (Rodríguez; Moro, 1999, p. 106).

Pode-se buscar as mais díspares perspectivas sobre os bebês, dos mais diversos campos de conhecimento, de tempos distintos e até de lógicas de organização social distantes entre si, que todas convergirão nesse ponto: o de que a relação do bebê com sua mãe, pai ou outro adulto protagonista é fundante de toda a sua estrutura psicofísica.

A mãe é simultaneamente produtora de sentido e de sensações, já que acompanha ao largo do tempo a gestação social e individual de seu rebento, imprimindo-lhe a musicalidade de sua relação com o mundo, diáfana ou desafinada. [...] A ternura de um adulto para com os outros é um efeito de educação, e não questão de boa ou má vontade. A qualidade do contato se enraíza nos primeiros anos de vida, na maneira com qual a criança é tocada, carregada, acariciada, amada, estimulada ou não. Sua sensibilidade se educa em suas relações com a mãe e com os que a cercam. Sendo acariciada, mimada, amada, ela aprende a acariciar, a mimar, a amar (Le Breton, 2016, p. 224-225).

Tão profundo é esse vínculo que, nos bebês, o delineamento que estabelece fronteiras entre o que eu sou em relação ao que o outro é não está nítido. Para o recém-nascido, sequer existe essa noção de que ele é um ser humano e a sua mãe é outro. Somente com o decorrer do tempo, aos poucos e lentamente, é que o bebê vai elaborando a consciência da separação entre ele e sua mãe (ou outra pessoa que exerça esse papel) e entre ele e as outras pessoas.

Ao nascer, a criança percebe o mundo como

um caos sensorial, um universo em que se misturam as qualidades, as intensidades e os dados. O bebê oscila entre a carência e a repleção sem a consciência precisa daquilo que se move nele e ao seu redor. Ele é imerso no âmago de um universo inapreensível de sensações internas (frio, calor, fome, sede...), de odores (os da sua mãe principalmente), de sons (palavras, ruídos que o cercam), de formas visuais vagas etc. Ao longo das semanas e dos meses este magma se ordena em um universo compreensível. Uma maneira particular de ser carregada, de ser interpelada, de ser tocada, de sentir os mesmos odores, de ver os mesmos rostos, de ouvir as vozes ou os ruídos dos sons de seu entorno levam a criança a um mundo de significações. O sensorial torna-se um universo de sentido onde a criança constrói suas referências, ultrapassa-se a si mesma, abre-se a uma presença sensível do mundo (Le Breton, 2016, p. 31).

Portanto, é por meio de suas culturas que os bebês humanos são conduzidos à percepção de si mesmos e do mundo ao seu redor. É a partir das conversas sensoriais específicas de sua cultura que os significados começam a ser construídos. Como escreveu o antropólogo Le Breton, as sensações ou percepções, ao se repetirem, iniciam um “mundo de significações”. Assim como os sons que se repetem saindo da boca de pessoas ao nosso redor nos fazem aprender nosso idioma nativo, as repetidas formas de sermos carregados, alimentados, aconchegados, tocados, olhados nos formam em nossa subjetividade.

As próprias palavras ouvidas pelos bebês são banhadas de corporeidade e compostas por gestos e ritmos. É uma comunicação encarnada, cheia de texto e contexto cultural: um colo onde se sente e ouve a reverberação da caixa torácica da mãe a conversar com uma outra pessoa ao lado, o ritmo, o cheiro, o toque da pele na pele da mãe e nos tecidos típicos das roupas, a luz do sol, o calor, a areia que voa e bate no olho que se fecha... Tudo é cena e cenário, tudo é cultura.

[...] quando se fala em linguagem, é necessário lembrar que a língua falada inclui entoação, gestualidade e expressão facial. Assim, os sistemas semióticos, especialmente quando se pensa em aquisição, raramente se produzem de forma isolada. “Quando essas reflexões são trazidas para os primeiros símbolos, ou seja, para níveis semióti-

cos mais básicos, mais do que de 'símbolo' isolado, dever-se-ia falar de cenário ou de colocação em cena" [...] (Batista; Smolka, 2008, p. 348).

Cada bebê nasce com especificidades de várias ordens e é a partir delas que ele irá trocar com o seu meio ambiente, que abrange seus adultos cuidadores e sua terra ou terras culturais. Dessa forma, é mais condizente com a realidade da vida dos bebês dizermos a respeito deles: são seres de cultura, possuidores e possuídos por ela ao mesmo tempo.

Como, por que e para que, nós, humanos, tornamo-nos seres de cultura desde os meses iniciais e vamos aumentando esse vínculo com a cultura gradativamente durante nossos três primeiros anos de forma excepcional, em comparação ao resto de nossas vidas? A seguir, serão abordados estudos provindos das áreas da antropologia e da neurociência para responder a essas perguntas, além de apresentar relatos, colhidos de entrevistas com importantes e experientes artistas do teatro para bebês sobre o tema, aprofundando nossa forma de compreensão desse público específico.

Nos anos 1960, Sherwood Washburn, um antropólogo físico americano, pioneiro nos estudos da primatologia, construiu uma teoria que é amplamente divulgada até hoje⁴. Essa teoria, chamada de "dilema obstétrico", defende que, no processo de evolução da espécie humana, determinadas modificações corporais geraram adaptações na forma de nascermos.

Resumidamente, o processo teria sido o seguinte: ao passarmos dos quatro apoios para os dois apoios, ou seja, ao deixarmos de sermos quadrúpedes para nos tornarmos bípedes e eretos, o quadril se estreitou de forma a permitir um melhor equilíbrio. Posteriormente, os cérebros também se modificaram, aumentando de tamanho. Um crânio maior e um canal de parto menor implicariam muito risco para a espécie. Em resposta a esse dilema, o tempo de gestação teria diminuído de modo a possibilitar a passagem do crânio em um estágio em que o cérebro ainda estaria em desenvolvimento e, portanto, menor em tamanho.

O que Washburn defende é que o bebê humano, mesmo quando nasce ao final do tempo máximo de gestação – de 40 a 42 semanas –, ainda é prematuro em relação ao auge do desenvolvimento cerebral supostamente alcançado com um período mais

longo de gestação. E que tal condição extrauterina de conclusão do processo de maturação orgânica é própria da espécie humana, sendo o chamado "dilema obstétrico" uma característica de sua evolução.

Assim, nascer com o cérebro imaturo nos condiciona a um início de vida altamente frágil. É interessante notar que o que torna os bebês humanos tão indefesos e vulneráveis é o mesmo aspecto que faz com que a espécie tenha vantagens adaptativas: nos primeiros três anos de vida, o cérebro cresce em um ritmo mais acelerado do que em todas as outras fases da vida humana, demonstrando a sua imensa capacidade de aprender com o contexto durante esse período. O trecho a seguir foi retirado de um artigo publicado na revista científica *Nature* sobre uma ampla pesquisa internacional:

Agregamos o maior conjunto de dados de neuroimagem até o momento para modernizar o conceito de gráficos de crescimento para mapear o desenvolvimento e o envelhecimento típicos e atípicos do cérebro humano. A faixa etária de aproximadamente 100 anos permitiu a delimitação de marcos e períodos críticos na maturação do cérebro humano, revelando uma época de crescimento inicial em suas classes de tecidos constituintes - começando antes de 17 semanas pós-concepção, quando o cérebro está em aproximadamente 10% de seu tamanho máximo, e terminando aos 3 anos, quando o cérebro está em aproximadamente 80% do tamanho máximo (Bethlehem et al., 2022, p. 531, tradução nossa).

Isso pode nos fazer pensar que esse momento da vida humana, que vai do nascimento até os 36 meses, é a etapa da gestação do bebê no mundo ao seu redor, isto é, a gestação em sua cultura. As raízes de toda a sua estrutura psicofísica estariam em uma espécie de segunda etapa da primeira e mais importante fase do desenvolvimento humano.

Portanto, uma vulnerabilidade altamente poderosa é a condição inicial do corpo humano no mundo. Todas as experiências a que é exposto impulsionam conexões em seu cérebro, tornando-o mais complexo e inteligente exatamente nas áreas em que é mais demandado. Com o tempo, as conexões neuronais que não foram criadas e/ou estimuladas irão sofrer uma espécie de poda, ou seja, deixarão de existir. Essa capacidade de adaptação se denomina plasticidade cerebral.

4 Mais informações em Haeusler *et al.* (2019).

Nos três primeiros anos de vida, a arquitetura

tura cerebral passa por intensas transformações estruturais em resposta a interação entre fatores biológicos, experiências e relações interpessoais que a criança estabelece no meio que a cerca. Nesse período, os neurônios presentes no SN (Sistema Nervoso), passam a associar-se e estando associados uns aos outros, criam redes neurais que se fortalecem à medida que são utilizados com maior frequência (Lent, 2019). O fortalecimento dessas redes neurais favorece a transmissão de informações previamente adquiridas através de alguma experiência vivenciada e que passam a ser evocadas com maior facilidade, garantindo, desta forma, a aprendizagem e a formação de memórias (Crespi; Noro; Nóbile, 2020, p. 1526).

Essa forma de aprendizagem por imersão, na qual nosso cérebro vai se moldando em sinapses e podas para se adaptar e sobreviver, especializa-se em suas próprias experiências, como descrito acima, e por conseguinte, diferencia-nos em percepção e expressão corporal desde os primeiros meses de vida. A bióloga e antropóloga médica Dr. Kathleen Wermke, pesquisadora da Universidade de Würzburg, na Alemanha, gravou e analisou cerca de meio milhão de choros de bebês de diferentes partes do mundo, como reporta a matéria a seguir:

Eles conduziram um estudo que comprovou que recém-nascidos franceses e alemães produziam “melodias de choro” muito diferentes, que refletiam as linguagens que haviam escutado ainda no útero. Enquanto os bebês germânicos emitiam choros que caíam de um tom mais alto para um mais baixo, imitando a entonação decrescente do idioma, as crianças francesas tendiam a chorar em uma entonação crescente. Apesar de os pequenos experimentarem uma ampla variedade de sons – e serem capazes de aprender qualquer língua –, eles certamente já são influenciados pelo idioma que suas mães pronunciavam. [...] A análise acústica quantitativa destes registros proporcionou resultados ainda mais promissores. Recém-nascidos cujas mães falam línguas tonais, como mandarim, tendem a produzir melodias de choro mais complexas. Já os bebês suecos choram de forma mais “cantada” – isso porque o idioma típico da Suécia tem o que os linguistas chamam de “sotaque tonal”, quando as sílabas tônicas são pronunciadas de um modo mais

acentuado que as demais (Antunes, 2019).

O diálogo entre biologia e cultura é tão profundo que é capaz de organizar o corpo dos bebês de formas diferentes em cada cultura. Um parâmetro utilizado para averiguar o desenvolvimento sadio de um bebê em uma cultura pode ser inexistente em outra ou relacionado a uma faixa etária divergente, como vemos nesse exemplo retirado do livro *Tudo começa na outra vida*, da antropóloga Alma Gottlieb:

[...] descrevendo como os adultos Baganda, na Uganda, sistematicamente sentam bebês de um a três meses de idade em seus colos e apoiam bebês de três a quatro meses de idade sobre a esteira para treiná-los a sentarem-se independentemente e sorrir, Janet e Philip Kilbride (1975) notaram que os bebês saudáveis Baganda tipicamente se sentam com independência à idade de quatro meses, um terço de vida mais cedo do que a maioria dos bebês das famílias de classe média euro-americanas. A razão é eminentemente cultural: sentar-se e sorrir permite que os bebês se comuniquem com os que estão em torno deles, e essa habilidade é considerada uma qualidade valiosa no insistente face a face do reino Baganda. Esses dados provocativamente sugerem que a medida de avaliação padrão ocidental para bebês saudáveis – sentar-se independentemente aos seis meses – é uma afirmação tanto cultural como biológica (Gottlieb, 2012, p. 106).

Portanto, é possível observar como repercutem no corpo dos bebês diferentes formas sistemáticas de cuidá-los. Essas formas logicamente educam por meio de e para tipos de percepção sensorial e de sentidos específicos. Assim, pode-se considerar que sistemas de cuidado dos bebês são também sistemas de educação dos sentidos, em consonância com a perspectiva de mundo da cultura em que estão inseridos. A seguinte passagem do livro *Antropologia dos sentidos*, contribui para tal reflexão:

R. Devish, evocando aqui os Yakas, traduz bem esta comunidade tátil da família africana: “De forma quase contínua, a criança permanece num contato epidérmico com a mãe, com o pai, com seus próprios irmãos e irmãs, ou com os parentes e coesposas do pai. Raramente se criam vazios de contato que a criança deva aprender a preencher-los pelo viés de um objeto transicional” [...]. Ou-

tras sociedades, ao inverso, são reticentes à tendência de a criança apegar-se ao corpo da mãe. Seu enfaixamento, nas sociedades europeias tradicionais, por longo tempo limitou os movimentos da criança. Privada da liberdade de mover-se, ela era deixada em seu berço, ou perto do roçado onde os adultos trabalhavam e a vigiavam, sem menosprezar seus afazeres (Le Breton, 2016, p. 231-232).

O objeto transicional (Winnicott, 2019), tão conhecido e vivenciado na cultura ocidental, não existe na citada comunidade africana porque sua organização social de cuidados com os bebês atende à necessidade deles de uma transição mais lenta e gradual entre o contato simbiótico com suas mães e a independência física e emocional. Este é um exemplo de diferença profunda no que entendemos como constituição psíquica dos bebês.

Por meio desses poucos exemplos, podemos constatar que os bebês não são seres iguais, padronizados ou aculturados. Para além das similaridades da espécie, há diferenças profundas entre bebês de sociedades diversas. Já nos primeiros meses de vida se constata traços de cultura em seus comportamentos.

Buscando compreender de que forma essas diferenças culturais repercutem na recepção das artes cênicas pelos bebês, entrevistei dois importantes e experientes artistas da cena, que se dedicam às performances artísticas musicais ou ao teatro para bebês no Brasil e no mundo. Perguntei para cada um, separadamente: “Depois de apresentar suas performances cênicas em vários países, você pôde perceber diferenças importantes entre esses bebês de diferentes culturas? Quais foram as mais marcantes?”.

A atriz, diretora e produtora Clarice Cardell nos conta em entrevista⁵ sobre o que percebeu em mais de duas décadas apresentando teatro para bebês em diversas culturas:

Tendo apresentado nossos espetáculos em países muito diferentes, uma coisa que me chamou a atenção é como, mesmo tão pequenos, os traços culturais já estão tão marcados. A gente trabalhou muito na Espanha, em Portugal, na Itália, na França e

na Bélgica e teve uma pequena experiência na Holanda e na Martinica Francesa; muitas experiências em vários lugares do Brasil, desde contextos periféricos, de comunidades indígenas e quilombolas a contextos urbanos com realidades sociais; na Rússia, em Israel. Existe um denominador comum em todos esses países, que é o público profundamente curioso e aberto; mas existem comportamentos culturais que são muito marcados. Por exemplo, quando estive na Rússia, me chamou a atenção, o silêncio e o nível de concentração que o público tinha; quando estive na Martinica Francesa, que era um público africano, ou em vários lugares do Brasil, tinha a predominância de um público negro; me chamou a atenção como existe uma outra corporalidade, outra relação com o corpo. Então, daí pode-se derivar um pensamento de como, mesmo que tenhamos tão pouco tempo de vida, como já estamos imersos numa cultura e como já existe um comportamento cultural que se demonstra já em tão pouco tempo no contexto teatral.⁶

O maestro e performer português Paulo La-meiro, que também possui extensa experiência em apresentações cênico-musicais para bebês e suas famílias pelo mundo, aborda as singularidades das formações de vínculo entre bebês e seus pais em cada cultura:

Imagine quando nós fazemos um concerto nos países nórdicos, na Noruega, na Suécia, na Dinamarca, na Finlândia. A prática usual de uma mãe que tem um filho é ficar com o filho por pelo menos três anos, ou seja, não começa a trabalhar logo ao quinto mês do bebê. Ao contrário de Portugal, em que os bebês ficam com as mães ou pais durante os primeiros quatro meses e depois vão para a creche. Isso faz com que a relação, o vínculo emocional afetivo de proteção sejam diferentes, porque uma mãe que está diariamente com o seu bebê ao longo de três anos comporta-se de forma distinta com o seu bebê de uma mãe que, a partir do quinto mês, entrega o seu bebê a outros profissionais, professores ou cuidadores da infância.

Por exemplo, nos concertos para bebês,

5 As entrevistas com os artistas de teatro para bebês se encontram integralmente para leitura na dissertação de mestrado da autora do presente artigo. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/51627>.

6 Trecho de entrevista com Clarice Cardell retirado da dissertação de mestrado da autora do presente artigo.

para dar um exemplo concreto: desde o acolhimento até o momento durante o concerto, nós cantamos com um bebê ao colo, agarramos um bebê e cantamos com um bebê ao colo, ou, às vezes, propomos uma dança em que retiramos o bebê de uma mãe e entregamos o bebê a outra mãe. Em determinada altura, as mães estão a dançar com bebês, mas que não é o seu bebê, mas o bebê de outras mães também presentes.

Ora, estas práticas são verdadeiramente entendidas, presenciadas de formas distintas num país ou numa cultura em que os pais têm mais vínculos, mais tempo de brincadeira, mais ações regulares com o seu bebê e, também por isso, um instinto de proteção diferente. Quando delegamos a responsabilidade de um bebê [ao educador de infância], quando, aos cinco meses, temos que confiar nos outros, mais pessoas, além de mães e pais, ficam com o bebê ao seu encargo. E, portanto, isso implica quando nós vamos oferecer uma sessão de música ou do quer que seja, temos de contar com essas particularidades e diferenças.

Lembro-me, também, do caso chinês: imagino que nós estávamos a fazer um concerto para 60 bebês, em que nós, às vezes, e os intérpretes, dedicamo-nos, durante o concerto em tempo real, a cantar com o bebê ou ficar a tocar para ele algum tempo. Nós e os nossos músicos ficamos muito surpreendidos à primeira vez que fomos à China porque os pais começaram a controlar o tempo que nós estávamos com cada um dos bebês; e, quando o pai verificava que já estávamos com mais tempo com o bebê do pai vizinho do que com o seu bebê, imediatamente chamava o artista, agarrava-o e tinha que vir agora para ficar e tocar para o seu bebê porque já ficou muito tempo a tocar para outro bebê. Em países com milhões de habitantes, com sistema de educação e cultura de competição muito grandes, isso também se verifica. Não que os bebês sejam diferentes: os bebês chineses não são diferentes dos bebês brasileiros, mas, na verdade, este contexto relacional faz com que nós tenhamos que considerar essas diferenças culturais.⁷

Assim, percebe-se que cada cultura possui a sua perspectiva a respeito dos recém-nascidos. Essas perspectivas moldam as maneiras com que as pessoas que tomam conta dos bebês e as sociedades se relacionam com eles. Por sua vez, os bebês são formados, em certa medida, psicofisicamente por essas maneiras de serem tratados.

3 A mentalidade de arte universal

É importante observarmos que a ideia de um bebê universal, ou seja, de que os bebês são iguais em todo o mundo, é tão presente nas mentalidades como a de que a arte é universal. Nenhuma das duas ideias são verdadeiras. A primeira pode estar ancorada na antiga e equivocada concepção de que os bebês são como páginas em branco ou tábulas rasas. Já a segunda foi construída e disseminada por países europeus como estratégia de dominação durante a colonização. Colonização esta que continua a ecoar nos tempos de hoje.

De maneiras diferentes, essas duas ideias têm origem na perspectiva única de conhecimento implantada pela Europa em outros continentes. Iniciada em 1453, a expansão marítima europeia e suas colonizações em continentes africanos e sul-americanos abrangeram o domínio epistemológico de suas colônias como meio de melhor comandar e extrair toda a produção humana.

Essa perspectiva única de conhecimento nada mais é que a perspectiva europeia de mundo encoberta pela palavra “universal”; ou seja, a perspectiva de conhecimento gerada no continente europeu foi instituída em todas suas colônias sob a nomenclatura de universal. Nessa perspectiva, tanto as ciências quanto as artes em nosso país foram constituídas também por ela.

Voltemos a nossa atenção por um momento à palavra “universal”. Ela nos causa imediatamente uma sensação de paz, de apaziguamento, possivelmente porque se refere a algo que “abrace” todas as culturas, que as reconhece e legitima. Sentimo-nos incluídos e pertencentes a algo que inclui a todos igualmente. E, de fato, é isso que ela significa no dicionário Caldas Aulete (Universal, [20--]):

1. Que compreende todas as coisas, que se estende a tudo ou a todos, que é aplicável a tudo (sufrágio universal); GERAL
2. Mundial, global (paz universal).
3. Ref. ao universo, ao cosmo.
4. Que tem variadas aptidões, variados conhecimentos.

⁷ Trechos de entrevista com Paulo Lameiro retirados da dissertação de mestrado da autora do presente artigo.

5. Que não é específico; que atende a diversas necessidades, situações etc. (padrão universal).
6. Que tem o caráter de generalidade abstrata, que compreende tudo; que se estende a tudo ou a todos, que é aplicável a tudo; ABSOLUTO.

Portanto, uma excelente palavra para propagar uma ideia de superioridade de valor sem provocar insatisfações e revoltas. Tornando todas as outras formas de arte menos completas ou inferiores, a arte universal teria o poder de afetar ou se comunicar com todos os seres humanos, ou, pelo menos, com os que estariam à sua altura em capacidade de fruição. Ela dispensaria a necessidade das artes de diferentes lugares, já que estaria acima de todas as outras.

Assim, permeando a tudo e a todos, a arte universal europeia nos fez, por muitas vezes, sentir-nos inferiores e incapazes de perceber sua “grandeza”. E, mesmo com ingressos acessíveis, os teatros costumam não atrair muitas pessoas, principalmente as que de alguma forma não se encaixam em todo o seu formato de experiência, o qual corresponde ao teatro formulado pela cultura europeia. Em seu livro *Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta*, a cientista política Françoise Vergès se debruça sobre a questão do museu universal europeu. Suas análises, em diversos momentos, poderiam muito bem funcionar para uma crítica à ideia de teatro universal:

As pessoas vão ao museu para se cultivar não apenas numa história eurocentrada da arte, mas também numa disciplina da visão e do corpo. O museu é visitado em silêncio, com o recolhimento próprio de certa concepção da recepção da beleza conveniente à cultura burguesa (Vergès, 2023, p. 83).

A mentalidade que crê em uma arte ou um teatro universal pode perpetuar práticas de produção em artes cênicas para o público bebê e seus acompanhantes que atuem em seus corpos como mais uma conformação colonial, em que a opressão acontece por meio da experiência estética. Não existe estética neutra, assim como não existe fruição descolada da formação em sua cultura, como discorre Erika Fischer-Lichte, em seu livro *Estética do performativo*:

Quando vai a um espetáculo, o sujeito participante não é uma tábula rasa, mas um su-

jeito que durante toda sua vida produziu uma série de sentidos de que se recorda. Por conseguinte, podemos admitir que a “primeira” percepção tida no espetáculo é resultado dos sentidos produzidos anteriormente, sejam eles puramente subjetivos ou baseados em códigos culturais (Fischer-Lichte, 2019, p.362, grifo da autora).

Por sua vez, ir a peças de teatro ou performances artísticas europeias, realizadas por artistas pertencentes à Europa, não atua sobre nossos corpos e de nossas filhas(os) como uma forma de continuidade da colonização cultural. Pelo contrário, ela pode ser responsável por uma abertura de diálogo imaginativo, de expansão em repertório sensorial.

O que estamos refletindo aqui é sobre a produção de artes cênicas dos artistas brasileiros para o público de bebês e seus acompanhantes em nosso país. A discussão pode ser colocada da seguinte forma: se construirmos artes cênicas para bebês baseadas unicamente no modelo europeu, nossos bebês e seus acompanhantes irão acessar um tipo de perspectiva única, europeia-universal, que exercerá, por outra via, a incessante educação estética europeia que já tanto conhecemos – isto se conseguirmos atrair novamente esses pais e/ou cuidadores, que podem ter dificuldades em estabelecer vínculo de fruição com esse modelo.

Adriele Nunes da Silva, em sua dissertação defendida na Universidade de São Paulo (USP), em 2017, com o título *Teatro para bebês: desafios em cena para as artes e a educação na primeiríssima infância*, levanta algumas reflexões a respeito das peças de teatro para bebês. Muitas delas se referem à relação com a cultura brasileira:

O que significa falar em teatro para bebês, que busca abordar o pertencimento, em um país com um passado histórico de antropofagia, mas também de opressão e de apaziguamento das raízes e matrizes culturais indígenas e africanas? (Silva, 2017, p. 24).

A cultura brasileira é o encontro das culturas indígenas, europeias e africanas. Somos também europeus. Entretanto, as matrizes culturais indígenas e africanas têm sido silenciadas em ambientes de poder. O teatro é um deles. O artista e pesqui-

sador de artes cênicas Zeca Ligiéro (2011, p. 73) aponta que:

Ao longo de cinco séculos de opressão econômica, militar, religiosa e estética exercida pela elite euro-brasileira, muitos foram os momentos em que as duas tradições, ameríndias e africanas, se encontraram. Natural que disso resultasse não somente na miscigenação de seus descendentes, como no intercâmbio de suas tradições. [...]. Elas têm outro ponto em comum, que particularmente nos interessa: suas performances espetaculares.

4 Considerações finais

Há, no chamado teatro para bebês, camadas de rompimento com padrões hegemônicos e colonizados de percepção e representação do mundo. A primeira camada, mais geral, diz respeito propriamente ao seu surgimento, que, constituindo um amplo despertar das Ciências e das Artes ocidentais em relação às capacidades dos seres humanos em seus primeiros três anos de vida, inaugura composições nas artes cênicas inspiradas por e para um modo de recepção do mundo que, até então, não era conhecido.

As artes cênicas para com bebês são como uma fresta que nos provoca a adentrarmos outras formas de fazer sentido, novas lógicas de recepção e, portanto, de diálogo estético. A especificidade do teatro feito para esse público pode se ancorar em condições universais dos bebês humanos, tais como:

- Não sobreviverem sem cuidadores adultos protagonistas;
- Habitarem os sentidos que prescindem do domínio das palavras;
- Serem capazes, a seu modo, de perceber e interpretar as pessoas e o mundo ao seu redor;
- Estarem no tempo mais nevrálgico de construção de suas culturas, assim como já estão tracejados pelas mesmas.

A segunda camada, mais específica, refere-se a essa última condição elencada no parágrafo an-

terior: a de que a espécie humana é constituída por suas culturas desde bebê. Esse fato, com base na crítica à hegemonia cultural, exige que percebamos os bebês para além das concepções europeias de cuidados e teatralidade e, portanto, que os consideremos em sua integralidade, o que significa também concebê-los como seres culturais. A partir dessa ética, é possível praticar pesquisas e escutas de bebês que gerem procedimentos teatrais conectados com outras matrizes culturais.

O grande teatrólogo Augusto Boal (2006, p. 189) escreve que “os primeiros contatos com o mundo exterior são de natureza sensorial – isto é, estéticos. A Estética nasce com o bebê”. Através dessa perspectiva, que é possível acompanhar igualmente nas pesquisas de David Le Breton (2006) a respeito da antropologia dos sentidos em diversas sociedades, podemos nos perguntar: como nasce a colonização cultural em uma pessoa?

A hegemonia epistêmica construída estrategicamente pela Europa como parte de seu projeto colonialista iniciado no século XVI nos embalou, apoiou nosso crescimento intelectual e artístico e assim nos colocou para dormir. Um sono longo e produtivo para eles, os nossos outros. Durante esse sono domesticado, construímos todos os tipos de arte guiados por outros ritmos, outras temperaturas, outras sensações corporais, outras crenças e outras lógicas de relações familiares e de organização social, acreditando que estávamos realizando nossos próprios sonhos, guiados por nossas realidades.

Perceber que os bebês possuem cultura e, mais do que isso, são pessoas que estão no tempo fulcral da constituição de suas raízes culturais, pode ser tão difícil quanto enxergar a hegemonia cultural imposta pela matriz europeia, que está implícita, por exemplo, na cor da pele das ilustrações médicas de representações dos bebês. Convivemos com ela como se esta simbolizasse todos os corpos de bebês do mundo, criando uma ideia de que aquele era o bebê universal. Para ocultar outras existências, de toda ordem, talvez só seja necessário reproduzir uma única, a dominante, e reproduzi-la sob a ótica de uma generalização, ou seja, que represente a todos. Na contramão da hegemonia europeia e sua pretensa mentalidade universal, os bebês podem ser pensados e representados a partir de outras perspectivas, considerando também as particularidades de suas próprias matrizes culturais, como ilustrado na figura a seguir:

Figura 1 - Ilustração médica do nigeriano Chidiebere Ibe mostra feto de pele negra dentro da mãe, também negra.



Portanto, em toda a materialidade de uma peça ou performance para bebês, em sua composição e forma cênicas, está a perspectiva de determinados artistas cênicos a respeito dos bebês. Quando se vai a uma peça de teatro para bebês, o que se experiencia é uma concepção de bebê colocada em cada detalhe da experiência teatral. Nela, em toda a dramaturgia, do espaço cênico à presença dos atores performers, está um discurso sobre como aqueles artistas percebem os bebês. Em última instância, o conceito do espetáculo ou da performance teatral apresenta um conceito de bebê, não sendo neutro em relação às matrizes culturais e às origens de seus sentidos, ainda que não expressos de modo consciente e explícito.

Referências

ANTUNES, Flávia. Os bebês choram em diferentes idiomas? *bebê.com.br*, [Online], 19 nov. 2019. Disponível em: <https://bebe.abril.com.br/desenvolvimento-infantil/os-bebes-choram-em-diferentes-idomas/>. Acesso em: 12 abr. 2021.

BATISTA, Cecília Guarnieri; SMOLKA, Ana Luiza. Resenha: Del Ritmo al Símbolo. Los Signos en el

Nacimiento de la Inteligencia. O novo livro de Cíntia Rodríguez. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, Porto Alegre, 21(2), p. 345-348, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/prc/a/NwpwMj8tgSTRw4zTqHX5N-5J/?lang=pt>. Acesso em: 6 set. 2024.

BETHLEHEM, R. A. I.; SEIDLITZ, J.; WHITE, S. R.; VOGEL, J. W.; ANDERSON, K. M.; ADAMSON, C. et al. *Brain charts for the human lifespan*. *Nature*, [Online], v. 604, p. 525-533, 2022. Disponível em: <https://www.nature.com/articles/s41586-022-04554-y>. Acesso em: 22 out. 2024.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. Somos da Terra. In: CARNEVALLI, Felipe; REGALDO, Fernanda; LOBATO, Paula; MARQUEZ, Renata; CANÇADO, Wellington (org.). *Terra: antologia afro-indígena*. São Paulo; Belo Horizonte: Ubu Editora; Piseagrama, 2023. p. 7-17.

BOAL, Augusto. Quando nasce o bebê: O pensamento sensível e o pensamento simbólico no Teatro do Oprimido. *Sala Preta*, São Paulo, v. 6, p. 189-195, 2006. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57309>. Acesso em: 19 ago. 2025.

CABRAL, Fernanda Alvarenga. *Teatro para bebês: processos criativos, dramaturgia e escuta*. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/jspui/handle/10482/21954>. Acesso em: 1º set. 2024.

CRESPI, Livia; NORO, Deisi; NÓBILE, Márcia Finimundi. Neurodesenvolvimento na Primeira Infância: aspectos significativos para o atendimento escolar na Educação Infantil. *Ensino em Re-Vista*, Uberlândia, v. 27, n. especial, p. 1517-1541, 2020. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/emrevista/article/view/57449>. Acesso em: 22 out. 2024.

FERÁL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, p. 197-210, 2008. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>. Acesso em: 19 ago. 2025.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética do performativo*. Tradução de Manuela Gomes. Lisboa: Editora Orfeu Negro, 2019.

G1. Ilustração de mãe e feto negros viraliza: conheça o estudante de medicina da Nigéria por trás do desenho. G1, [Online], 14 dez. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/saude/noticia/2021/12/14/ilustracao-de-mae-e-feto-negros-viraliza-conheca-o-estudante-de-medicina-da-nigeria-por-tras-do-dese-nho.ghml>. Acesso em: 31 ago. 2024.

GOTTLIEB, Alma. *Tudo começa na outra vida: a cultura dos recém-nascidos no oeste da África*. Tradução de Mara Sobreira. São Paulo: Editora Unifesp, 2012.

HAEUSLER, Martin; GRUNSTRA, Nicole D. S.; MARTIN, Robert D.; KRENN, Viktoria A.; FORNAL, Cinzia; WEBB, Nicole M. The obstetrical dilemma hypothesis: there's life in the old dog yet. *Biological Reviews of the Cambridge Philosophical Society*, [Online], v. 96, n. 5, p. 2031-2057, 2021. Disponível em: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/34013651/>. Acesso em: 23 jan. 2025.

LE BRETON, David. *Antropologia dos sentidos*. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2016.

LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond; Faperj, 2011.

RODRÍGUEZ, Cintia. *O nascimento da inteligência: do ritmo ao símbolo*. Tradução de Valério Campos. Porto Alegre: Artmed, 2009.

RODRÍGUEZ, Cintia; MORO, Christiane. *El mágico número tres: cuando los niños aún no hablan*. Barcelona: Paidós, 1999.

SILVA, Adriele Nunes da. *Teatro para bebês: desafios em cena para as artes e a educação na primeiríssima infância*. 2017. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-27032017-121048/pt-br.php>. Acesso em: 1º set. 2024.

SILVA, Caroline Campos Rodrigues da; MALUF, Maria Regina. O que sabemos sobre a mente dos bebês? Uma revisão da literatura. *Psicologia Escolar e Educacional*, São Paulo, v. 28, e258729, 2024. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pee/a/gMV-935THTt6kbnZ6pFbwXbk/?format=html&lang=pt>.

Acesso em: 10 jul. 2025.

UNIVERSAL. In: DICIONÁRIO Caldas Aulete. [Online]: Aulete Digital, [20--]. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/universal>. Acesso em: 31 ago. 2024.

VERGÈS, Françoise. *Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

WINNICOTT, Donald W. *O brincar e a realidade*. Tradução de Breno Longhi. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

ZURAWSKI, Maria Paula Vignola. *Tramas e dramas no teatro para bebês: entre significações e sentidos*. 2018. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-12122018-134858/pt-br.php>. Acesso em: 1º set. 2024.

Recebido: 28/01/2025

Aceito: 25/08/2025

Aprovado para publicação: 30/08/2025

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.