

LUCIANO MENDES DE JESUS

**O MAPA É DE FRAGMENTOS DE UM ESPELHO NO CHÃO DO MUNDO:
amizades, africanidades e identidades na Estrada Negra de Grotowski ao Workcenter**



SÃO PAULO

2024

LUCIANO MENDES DE JESUS

**O MAPA É DE FRAGMENTOS DE UM ESPELHO NO CHÃO DO MUNDO:
amizades, africanidades e identidades na Estrada Negra de Grotowski ao Workcenter**

Versão Corrigida

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Artes Cênicas

Orientadora: Profª. Dra. Sayonara Sousa Pereira

São Paulo
2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Jesus, Luciano Mendes de

O mapa é de fragmentos de um espelho no chão do mundo: amizades, africanidades e identidades na Estrada Negra de Grotowski ao Workcenter / Luciano Mendes de Jesus; orientadora, Sayonara Sousa Pereira. - São Paulo, 2024. 379 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão corrigida

1. Teatro Negro. 2. Relações Étnico-Raciais. 3. Cultura Afro-Diaspórica. 4. Interculturalismo. 5. Jerzy Grotowski. I. Sousa Pereira, Sayonara. II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Nome: JESUS, Luciano Mendes de

Título: O MAPA É DE FRAGMENTOS DE UM ESPELHO NO CHÃO DO MUNDO:
amizades, africanidades e identidades na Estrada Negra de Grotowski ao Workcenter

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas. Área de Concentração: Artes Cênicas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.:

Instituição:

Julgamento:

Profa. Dra.

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Profa. Dra.

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

DEDICATÓRIA

À Jerzy Grotowski, velho homem das estradas encruzilhadas, nganga branco que há anos me ensina e que respeito, mestre que quero superar onde for superável, sem pisar na sua cabeça para isso, como ele mesmo já aconselhava.

À Sotigui Kouyaté, velho homem de outras estradas encruzilhadas, djeli africano cuja palavra me mostrou como se curar dos caminhos adoecidos: seguindo na direção do pássaro que parte depois de pousar nas cordas do coração.

À Edouard Glissant, velho homem de encruzilhadas arquipelágicas, cumba crioulo cujas letras me ensinam que na Relação é que encontro a outra pessoa tão pessoa quanto eu mesmo, mas que no Atlântico é que aprofundo a visão desse “eu mesmo”.

À Neusa Santos Souza, que me interpelou o pensamento com a pergunta fundamental: que pessoa negra você quer vir a ser?

AGRADECIMENTOS

À Exu, com todas as suas formas e nomes, princípio do movimento, senhor dos caminhos encruzilhados, do mercado-vida e suas trocas, que fez essa tese girar e espiralar.

À Ogum, com todas as suas formas e nomes, princípio da criatividade, senhor dos caminhos abertos depois de feita a escolha do rumo a seguir, presente em cada letra espadada neste texto-jornada.

À Oxum, com todas as suas formas e nomes, que me acolhe na flor de oshibatá aberta no coração e que coroa a cabeça, na travessia pelos caminhos quando alegres ou tristes.

Aos meus viajantes ancestrais do mundo, *orixás, nkises, voduns, loas, encantados*, que me acompanham desde África, das Américas e da Europa, me estimulando a sempre querer pôr o pé na estrada.

Aos meus ancestrais familiares, avós e avôs, bisavós e bisavôs, trisas e tataras desconhecidos, do lado de uma mãe conhecida e do lado de um pai que só existiu em espermatozóide, de vago nome Valdelício (esteja em paz onde estiver).

Bença, Vó Joana, bença Vô Marciano, de faces desconhecidas, mas intuída no rosto de minha mãe e seus irmãos!

À minha mãe, Josefa Mendes de Jesus, que me abençoou até seu último dia de vida, com o caldeirão de canjica para todes, seu feitiço derradeiro para me nutrir os sonhos e fortalecer as pernas de ir adiante nos espantos felizes e banzos da vida.

Ao meu irmão José Augusto Mendes de Jesus, o Guto, que na nossa maturidade segue sempre botando uma fé nas empreitadas em que me arrisco jovialmente.

Às minhas saudosas tias de sangue e de coração: Joana Mendes de Jesus, que ajudou a me criar quando Dona Zefa passava dias na casa da patroa; Tia Nenem, que me deixou brincar livremente pelos quintais das quebradas em que se moveu em Barueri, Carapicuíba e Itapevi; Tia Nilza, que alegrava os primeiros anos da minha meninice com aventuras do outro mundo que pra mim era o Horto Florestal.

Aos meus saudosos tios de sangue e coração: Antônio Mendes de Jesus, o Tio Tonho, homem curtido na roça e no facão, de voz mansa e amorosa; Tio Dete, que foi minha primeira inspiração de homem viajante, com suas caçadas, pescarias e amor pela terra e seus frutos.

E junto com elas e eles uma penca de primas e primos, de primeiro, segundo e mil graus, que me garantiram uma infância feliz num mundo sem pai e sem herança, que mestre Mano Brown na adolescência me deu a letra. Dedico essa escrita ralada também a vocês: Vita, Dinho,

Dinha, Neusinha, Dalva, Dinalva, Zé, Góí (em memória), Leti, Deisão, Meire, Rosângela, Joana e Nem.

Aos meus primos-sobrinhos-afilhados Gabriel, Mateus e Féu, que sempre incentivo a buscarem no caminho dos estudos o rumo para melhores dias.

À Camila Bronizeski, por seu companheirismo e amor durante os anos em que caminhamos juntos, grande parte dos quais viu, comentou e apoiou a tecedura dessa tese.

À minha querida orientadora Sayonara Pereira, mestra rigorosa, afetuosa e de imensa sensibilidade, que me acolheu nesta tese mutante, radicalmente transformada ao longo dos dois anos pandêmicos, e me indicou que o caminho era só pra frente.

Ao incentivo e apoio, por diferentes formas, dos meus amigos-irmãos Iraçu Fuscaldo e Vinícius Carvalho.

À Ilda Andrade pelos preciosos materiais compartilhados sobre as aulas de Jerzy Grotowski no *Collège de France*.

Às manas pretas com quem caminhei no *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, em diferentes medidas: Grazielle Sena, Suellen Serrat, Ophélie Maxo e Tabby Johnson.

Aos demais manos e manas dessa fase fundamental da minha formação artística e humana, e que aqui reflito: Alejandro Tomás Rodriguez, Lloyd Bricken, Felicita Marcele, Agnieszka Kazimierska e Robin Gentien.

Ao meu “professor de Performer”, Mario Biagini. E à Thomas Richards, que depois de me chamar a atenção para abrir os ouvidos, passei a abrir também mais os olhos.

À Maud Robart, cujo encontro foi como um voltar para a casa antiga que abrigava a casa nova na qual habitei.

À Marina Corazza, pela generosidade amorosa em (me) ler (n)estas letras, sugerir, estimular e ajudar na difícil fase de finalização.

Às professoras com as quais estudei no primeiro ano do doutorado, em cujas disciplinas encontrei as bases referenciais que sustentam essa construção de conhecimento: Andréia Nhur, Denise Dias Barros, Amy Niang, e especialmente Iolanda Évora, professora de inaugurações em minha vida, que além de possibilitar a minha primeira publicação em nível de pós-graduação, permitiu a realização da minha primeira colaboração acadêmica em nível internacional, assim como ajudou a construir o percurso que me levou a pisar em solo africano pela primeira vez.

À parceira e parceiros Liz de Sá Almeida, João Pedro da Silva e Frantz Déus, do grupo de pesquisa sobre os termos “AD” (Afrodescendência/Afrodescendente), coordenado pela Profª Iolanda Évora, pelas ricas trocas, reflexões e o desafio da escrita de um artigo à muitas mãos.

Ao amigo mestre Salloma Salomão pelas críticas e instigações para uma pesquisa mais madura com os temas da negritude, e à Marília Velardi pela provocação que me levou à revolução da forma de apresentar estes temas.

Às parceiras e parceiros do LAPETT – Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades, que durante o período de isolamento social constituíram um local de encontros suleadores para compartilhamentos afetivos de investigações aflitivas.

À Máira Gerstner e Antonio Salvador, pelas trocas de caminhos de pesquisa acadêmica como forma de sanidade nestes duros anos de pós-graduandos nos tempos de Covid.

Às parceiras, parceiros e parceiros docentes da ELT – Escola Livre de Teatro de Santo André por imensos e profundos crescimentos compartilhados no fazer de uma pedagogia artística poética e politicamente insurgente. E às aprendizes dessa escola as quais ensinei aprendendo desde 2019, e que, com nossos diálogos e experiências do *corpovoz* em cena, me deram mais suís para elaborar um pensamento sobre práticas criativas no interior das relações étnico-raciais no teatro e na formação cênica.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

*[...] Mas lembramos que nosso objetivo é tornar possível um encontro
saudável entre o negro e o branco.
(Frantz Fanon, 2008, p. 80)*

RESUMO

Nesta tese abordamos as relações étnico-raciais no contexto do percurso de pesquisa e criação do projeto pós-teatral de Jerzy Grotowski e sua continuação através da proposta do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. O objetivo de pensar sobre estas relações é a identificação dos diálogos que permearam os contatos intersubjetivos em termos da etno-racialidade nesta longa investigação continuada no campo das artes performativas, que cobre uma curva temporal que vai desde o projeto denominado Teatro das Fontes, em 1976, até o encerramento das atividades do *Workcenter* em 2022. Observamos estas interlocuções a partir do parâmetro das *políticas de inimizade*, termo concebido por Achille Mbembe, contrastando-as com a prática opositiva de *políticas de amizade* no ambiente crítico e criticado do grupo de trabalho intercultural e das poéticas transculturais que caracterizaram o projeto grotowskiano. Colocamos em primeiro plano as visões e escutas de colaboradores afrodescendentes e os aspectos epistêmicos africano-diaspóricos (princípios filosóficos, tecnologias performativas, fontes textuais) que ajudaram a fundamentar e consolidar esta obra artístico-investigativa, mas que foram pouco consideradas nos discursos elaborados pelo binômio *Grotowski-Workcenter* e em pesquisas acadêmicas sobre o mesmo, desde o contato de Grotowski com a cultura do *vodou* haitiano na década de 1970 até as produções performativas do *Workcenter* ao longo das primeiras duas décadas do século 21. Buscamos assim, numa longa viagem entre tempos e espaços, destacar a presença, influência, ausência, opacificações e apagamentos de negritudes de artistas, formas e conceitos que constituem também o corpo dessa obra artística. Também buscamos dar contornos através desta obra ao que estamos compreendendo como o princípio de uma poética diaspórica expandida nas artes da cena, ou seja, um processo artístico que a partir da afro-referenciação estabelece o encontro e a relação criativa no contato das diferenças etno-culturais. Como fator integrador das duas instâncias - relações étnico-raciais no projeto intercultural do contínuo Grotowski-Workcenter e manifestações de africanidades e negritudes em sua constituição - realizamos uma autoetnografia sob a forma de uma dramaturgia de experiências pessoais na qual analisamos nosso processo de construção de identidade afrodescendente durante o período de mobilidade internacional como performer no *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, em relação às vivências de racismo trazidas pelas estruturas institucionais (consulados, alfândegas, polícias) e que perpassaram o próprio grupo de trabalho.

ABSTRACT

In this thesis we address ethnic-racial relations in the context of the research and creation of Jerzy Grotowski's post-theatrical project and its continuation through the proposal of the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. The objective of thinking about these relationships is the identification of the dialogues that permeated intersubjective contacts in terms of ethno-raciality in this long continued investigation in the field of performing arts, which covers a time curve that goes from the project called Theatre of the Sources, in 1976, until the closure of Workcenter activities in 2022. We observe these interlocutions from the parameter of enmity policies, a term created by Achille Mbembe, contrasting them with the oppositional practice of friendship policies in the critical and criticized environment of the intercultural working group and the transcultural poetics that characterized the Grotowskian project. We put in the foreground the visions and listening of afro-descendant collaborators and the African-diasporic epistemic aspects (philosophical principles, performative technologies, textual sources) that helped to base and consolidate this artistic-investigative work, but which were little considered in the speeches elaborated by the Grotowski-Workcenter binomial and in academic research on the same, from Grotowski's contact with the Haitian vodou culture in the 1970s to the Workcenter's performative productions throughout the first two decades of the 21st century. We thus seek, in a long journey between times and spaces, to highlight the presence, influence, absence, opacifications and erasures of blackness of artists, forms and concepts that also constitute the body of this artistic work. We also seek to give contours through this work to what we understand as the principle of an expanded diasporic poetics in the performing arts, that is, an artistic process that, based on Afro-referencing, establishes the encounter and creative relationship in the contact of ethno-cultural differences. As an integrating factor of the two instances - ethnic-racial relations in the intercultural project of the Grotowski-Workcenter continuum and manifestations of Africanities and blackness in its constitution - we carried out an autoethnography in the form of a dramaturgy of personal experiences in which we analyzed our process of identity construction of African descent during the period of international mobility as a performer at the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, in relation to experiences of racism brought by institutional structures (consulates, customs, police) and which permeated the work group itself.

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| SONHO DE UM PRÓLOGO PARA UM EPÍLOGO | 14 |
| INCONTORNÁVEIS RUAS SEM SAÍDA | 26 |
| Multicultural | 27 |
| Intercultural | 29 |
| Transcultural | 31 |
| Ismos multi, inter e trans no teatro | 32 |
| ANTES, UM DEÂMBULO... | 37 |
| PREAMBULAÇÃO: NOTAS DE UM REGRESSO À(S) ORIGEM(NS) DO(S) FUTURO(S) .. | 41 |
| 1..... | 42 |
| 2..... | 47 |
| 3..... | 49 |
| 4..... | 51 |
| 5..... | 55 |
| 6..... | 63 |
| LEGENDA DE ESPELHOS E CONTRA-ESPELHOS DO MAPA | 65 |
| FRAGMENTÁRIO DA PASSAGEM: UMA PALESTRA DENOMINADA “ENTRE POLÍTICAS DE INIMIZADE E AMIZADE: ESPAÇOS DE ENCONTRO ALCANÇADOS PELO CONTÍNUO GROTOWSKI-WORKCENTER” | 66 |
| Falemos de... Políticas de inimizade e amizade em um teatro racializado. | 73 |
| É necessário agora uma atenção sobre a noção de encontro como relação política. | 86 |
| Quero falar agora mais debruçadamente sobre estas políticas afetivas..... | 96 |
| Bem, vejamos... Quais seriam as políticas de amizade no contínuo Grotowski-Workcenter? .. | 103 |
| FRAGMENTÁRIO DA TRAVESSIA: CRUZAR ÁFRICAS E AFRO-AMÉRICAS COM UM POLONÊS VIAJOR | 115 |
| Notícias dos mundos de lá..... | 116 |
| Passos escritos do Polonês Viajor | 124 |
| Qual África verte dessas fontes? | 132 |
| Estação Rzeszów_Cazale | 145 |
| Estação Port-au-Prince_Soisson-la-Montaigne | 159 |
| O vodou através de olhos outros | 166 |
| Encruzilhada..... | 168 |
| Força vital | 171 |
| Ancestralidade | 174 |
| Centro..... | 178 |

| | |
|--|-----|
| Grotowski sob os olhos negros: Amon Frémon | 180 |
| Grotowski sob outros olhos negros: James Ndukaku Amankulor | 187 |
| INTERLÚDIO: <i>MON PETIT CHEMIN</i> | 194 |
| FRAGMENTÁRIO DA CIRCULAÇÃO: RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS E IDENTIDADE AFRODESCENDENTE DENTRO E ATRAVÉS DO <i>WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI AND THOMAS RICHARDS</i> | 291 |
| Estação Regresso e Futuração | 292 |
| Estação Inimizade | 295 |
| Estação Panóptica Fronteira e Fobia | 299 |
| Avenida Percalços Alteritivos Interétnicos | 311 |
| Travessa Centro e Dissenso | 320 |
| Estrada Quase sem Nome | 325 |
| FRAGMENTÁRIO DO RETORNO: CANTOS DE EXPERIÊNCIAS NEGRAS | 336 |
| Estrada Férrea da Crise | 337 |
| Túnel Submarino do Banzo à Alegria | 347 |
| BIBLIOGRAFIA | 366 |
| UM ÚLTIMO LEMBRETE | 379 |

SONHO DE UM PRÓLOGO PARA UM EPÍLOGO

(Refaço o longo caminho de volta da antiga vinícola em Valicelle até o centro da pequena comuna italiana de Pontedera. Procuo a ponte que cruza o Rio Era. Não a encontro no lugar de sempre. Busco ao longo da margem por uma outra ponte, até que encontro. É uma ponte de madeira escura. No centro dela uma placa escrita em letras lindamente entalhadas: PONTE AFRODESCENDENTE. Neusa Santos Souza está me esperando do outro lado. Caminho com cautela em meus passos, pois a ponte me parece nova e pouca utilizada, duvido por um instante de sua solidez. Quando completo a travessia ela me abraça e me convida a caminhar de braços dados até a estação ferroviária de Pontedera – Casciana Terme. Lá chegando, me diz que no próximo trem voltarei para o Brasil. E que apenas no longo percurso de retorno decidirei qual o destino, meu ponto de parada. Ouço uma voz que parece lançada de um lugar muito distante, de um vale entre montanhas, que me pergunta: “- E se você voltasse para onde tudo começou nesta relação afetiva com o “Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards and Mario Biagini and as tantas pessoas negras e muitas outras pessoas que dão sentido a este lugar?”. Outra questão explosiva é desencadeada e me pergunto com espanto em voz alta: “Grotowski é um pai branco para meu modo de pensar e fazer teatro”? Doutora Neusa me diz sorridente, franca e direta, olhando-me funda e levemente nos olhos...)



- É como escrevi no meu celebrado livro em 1982, à página 77:

[...] Ser negro não é uma condição dada a priori. É um vir a ser. Ser negro é tornar-se negro. [...] A possibilidade de construir uma identidade negra – tarefa eminentemente política – exige como condição imprescindível, a contestação do modelo advindo das figuras primeiras – pais ou substitutos – que lhe ensinam a ser uma caricatura do branco. Rompendo com este modelo, o negro organiza as condições de possibilidade que lhe permitirão ter um rosto próprio.

(E continua, como excelente psicanalista lacaniana que é...)

DOUTORA NEUSA: O que, ao longo deste percurso, com todas estas buscas, perseguições, encontros, laços afetivos estabelecidos e rupturas em processo, VOCÊ, VOCÊ MESMO, em primeira pessoa, me diz sobre ser negro?

EU: Após este percurso mal-acabado e com muito trecho ainda à frente, EU posso dizer que ser negro, tronar-se negro...

DOUTORA NEUSA: Tronar-se???

EU: Ops!!! Quis dizer tornar-se.

DOUTORA NEUSA: Ou foi um ato falho acertado?

EU: Pois é, pensando bem, ou foi ato falho ou brinquedo comunicativo de Exu, que faz do erro acerto e do acerto erro. "Tronar-se" poderia significar soar a si mesmo como um trovão, trovejar-se, ou ainda, colocar-se a si mesmo no trono, entronar-se. Logo tornar-se negro como uma proclamação ecoante e um assentamento de identidade no mundo. Para uma pessoa como eu é um ato revolucionário, uma vez que na certidão de nascimento fui registrado como "branco" - sem nunca ter vivido ou sido lido como tal - e no censo me autodenominava "pardo" - o mesmo que potencial imigrante ilegal para o consulado dos EUA e elemento suspeito para a polícia.

DOUTORA NEUSA: E politicamente, o que tornar-se negro significa pra você?

EU: É assumir a construção racial de mundo pela euro-colonialidade, para a partir dela dar respostas através da experiência própria no mundo, subvertendo o sentido que o termo negro tem de classificar o outro hierarquizado em escalas de inferioridade, a partir de uma cosmovisão de entidades humanas que não outrificaram a si próprias ao longo da história, até agora, mas apenas se ensimesmaram, os brancos. É fazer algo revolucionário e potente com o que fizeram para me (des)classificar, controlar e explorar pela despotencialização da minha humanidade. Mas nessa tomada de consciência de uma luta e aprendizagem contínuas, a ideia de construção de identidade afrodescendente seria uma resposta nova consequente para superar

o desgaste que o termo "negro", enquanto categoria identitária interseccional de uma política-vida e marcador social, sofreu? DOUTORA NEUSA: Não sei. Me diga você que estudou e tanto tem repetido este termo, afro-des-cen-den-te. O que é, me diga, nos diga, pois sei que seus pensamentos e palavras são para mais ouvidos e olhos além dos meus.

(No alto falante da estação anunciam que nosso trem de volta pra casa irá demorar. Lhe sinalizo para nos sentarmos num café e conversarmos, enquanto o aguardamos. Caminhamos em silêncio. Nos acomodamos calmamente numa mesa onde um sol primaveril - de quando as primaveras eram amenas - bate. Respiro fundo, procurando as primeiras palavras para lhe dizer. Quando as encontro, peço dois cafés expressos, daqueles bem fortes mesmo, de tirar o sono.)

EU: Pois bem... Inicialmente, preciso dizer que o que conheço e elaboro atualmente sobre esta categoria, afrodescendente, veio a partir dos aprendizados instigantes e diálogos provocativos com a psicóloga, professora e pesquisadora cabo-verdiana Iolanda Évora, com quem estudei, no início do meu doutorado, em 2018, numa disciplina na área da Psicologia do Trabalho, na USP, sobre mobilidades de trabalhadores na relação África e Brasil. Atualmente ela vive em Lisboa, lecionando e pesquisando no Centro de Estudos sobre África e Desenvolvimento (CEsA), no Instituto Superior de Economia e Gestão (ISEG) da Universidade de Lisboa. Posteriormente, em 2020, já nos primeiros meses pandêmicos, ela me contatou, convidando para participar em um amplo projeto de investigação acadêmica, sobre o estado da arte das pesquisas e aplicações institucionais sobre o termo "afrodescendente" e seu correlato "afrodescendência", num contexto intercontinental, envolvendo Europa e Américas. Fiquei responsável por investigar o cenário afro-latino-americano, com ênfase no Brasil.

Parto então da consideração de que *afrodescendente* atualmente é utilizado como um termo "guarda-chuva" para abarcar todas as diversas origens da pessoa negra no mundo.

Se refere a uma categoria identitária constituída a partir da leitura dos resultados das diversidades de negritudes elaboradas no processo de diáspora, mas não somente a diáspora histórica fundada no regime escravista afro-atlântico. Pode também ser lida a partir de uma noção de diáspora contemporânea, manifesta nas mobilidades de africanos imigrantes que transitam *por* ou se assentam *em* países fora da África, trazendo ou não família, constituindo ou não família nestes locais, e indicando também seus descendentes nascidos fora do continente.

Afrodescendente é uma terminologia identitária que aglutina primordialmente formas plurais de existir no mundo de "pessoas com direitos", mas também pautas de lutas diversas contemporaneamente no campo dos direitos civis das populações negras, visando as reparações históricas devidas pela escravatura, assim como as mudanças de *modus operandi* instituídas pelos regimes de estrutura racista nos âmbitos das políticas de Estado, sistemas de pensamento e dinâmicas sociais.

A noção de afrodescendente, sendo ativa, muda de país para país, quer na América Latina, quanto na América Anglo-Saxônica ou Europa. A realidade da inserção sociocultural do povo negro tem suas variantes, ainda que permaneçam as constantes do racismo estrutural e demais derivações (institucionais, religiosas, epistêmicas).

A categoria identitária afrodescendente está inserida nas discussões políticas e sociais dos movimentos negros desde fins da década de 1990, sendo amplamente debatida, como parte do seu processo de elaboração e legitimação, assim como a própria recusa de sua assimilação por uma parte destes mesmos movimentos e de alguns intelectuais, especialmente no Brasil, curiosamente local no qual se observou as suas próprias origens enquanto possibilidades de novos rumos para os diálogos étnico-raciais. Por outro lado, será nos demais países latino-americanos - no sul e no Caribe - que a terminologia encontrará um lugar de assentamento dos seus mais potentes sentidos como agência

identitária de organização sociopolítica para as diferentes origens e apresentações das negritudes nas nações americanas.

(Nossos cafés chegam. Estranhamente quem traz é o filósofo alemão Hegel, aquele que disse que a África era um continente sem interesse para a história da civilização humana. Parte sambando de cu duro. Por coincidência ambos gostamos de beber nossos cafés sem açúcar. Percebendo essa afinidade de hábitos, rimos cúmplices. Rimos também do alemão quadrado. Doutora Neusa parece interessada no meu seminário improvisado e prossigo.)

Dois eventos foram fundamentais para a sedimentação deste termo como um novo marcador identitário: a "Pré-Conferência de Cidadania para as Américas, o Caribe e os Direitos Humanos", realizada em Santiago, Chile, de 5 a 7 de dezembro de 2000; e a "III Conferência Mundial contra o Racismo, a Discriminação Racial, a Xenofobia e Formas Correlatas de Intolerância", mais conhecida como "Conferência de Durban", realizada entre os dias 31 de agosto e 8 de setembro de 2001, na África do Sul, organizada pela ONU a partir das articulações anteriores entre diversas associações transnacionais. Curiosamente este evento ocorreu poucos dias antes do atentado terrorista contra as Torres Gêmeas, nos EUA, o famoso "11 de Setembro", que levou ao acirramento justamente da xenofobia, principalmente contra os povos islâmicos. Por curiosidade... Nesse mesmo ano eu trabalhava numa fábrica de cosméticos. Pela barba que eu cultivava na época e o meu semblante mourisco me deram o apelido de "Bin Laden". Quanto mais fiquei com raiva, mais a alcunha pegou. Relaxei com isso e anos depois batizei meu palhaço de "Seu Bila", "extremistamente" atrapalhado.

(O riso a leva a se engasgar com o café. Olhar pra cima resolve tudo. Menos o respingo de café que voa e cai na camisa branca que visto, a mesma que usei no espetáculo "The Hidden Sayings", quando atuava no Workcenter. A mancha não me incomoda ou desconcentra. Oniricamente talvez simbolize que o que parecia branco não era tão branco assim. Avanço nas ideias.)

Lao-Montes identifica que foi a partir da construção de uma ampla rede transnacional, que sobretudo conectou organizações negras latino-americanas e caribenhas com especial potência no início do século XXI, que se construiu o valor político e simbólico do termo afrodescendente em nível macrorregional.

(Como nos sonhos tudo que precisamos para o momento se manifesta, quando dou por mim tenho meu notebook à minha frente, já ligado e na pasta de arquivos específica da pesquisa. Busco alguns artigos que estudei sobre o tema.)

[...] El movimiento acuñó el término afrodescendiente como una nueva identidad política con el propósito de incluir a las personas de descendencia africana de todos los colores y a pesar de una infinidad de diferencias. El término Afrodescendiente, gestado y negociado por las redes transnacionales de movimiento negro en América Latina, fue adoptado posteriormente por la ONU, por ONGs, y por organizaciones internacionales de diversa índole (desde la Fundación Ford hasta el Banco Mundial). Como categoría política el significante afrodescendiente también representa la voluntad de desarrollar lazos diaspóricos con miembros de la diáspora africana global a través de las Américas y en otras partes del mundo (Lao-Montes, 2009, p. 224).

(Doutora Neusa aprova o meu espanhol.)

A generalização oficializada do uso do termo através do trabalho destas redes transnacionais e dos eventos acima referidos não implicou no esgotamento dos debates em torno da categoria *negro* e outros termos que lhe orbitam (preto, pardo, mestiço, entre outros), assim como não desabilitou as hifenizações comuns que indicam a ascendência africana e a nacionalidade (afro-brasileiro, afro-haitiano, afro-estadunidense etc.).

Mas quem seriam os afrodescendentes?

DOUTORA NEUSA: *(imitando o clichê melódico de suspense da 5ª Sinfonia de Beethoven)* Quem? Quem? Quem? Quem?

(Sigo tão compenetrado e buscando os meus artigos de referência que nem sorrio com sua brincadeira para deixar o clima mais leve e menos acadêmico, no sentido chato da palavra.)

Palacios, Sánchez, Savino e López (2019, página 41) afirmam que

Lo primero que hay que aclarar es que es falsa la afirmación según la cual toda la humanidad es afrodescendiente, por el hecho de que el origen de la especie humana se ha situado en África, en el lago Victoria, cerca de la Garganta de Olduvai (Tanzania). Según esa hipótesis, todos los seres humanos serían descendientes de africanos, dado que no se discute el argumento paleontológico que señala que África fue la cuna del *homo sapiens*. Las personas «afrodescendientes», en términos estrictos, serían aquellas personas descendientes de la diáspora africana en el mundo contemporáneo, que fueron sometidas a la trata esclavista y la esclavitud en el período comprendido desde el siglo XVI hasta el siglo XIX.

Rosa Campoalegre Septien enfatiza o sentido de avanço político que a consolidação do termo afrodescendente representa, sendo ela uma das suas mais importantes defensoras e articuladoras. Segundo a pesquisadora e ativista cubana, com a emergência da categoria afrodescendente se

[...] deconstruye el término colonial de negro(a), por un sujeto político en resistencia, sujeto pleno de derechos y no solo victimizado; como comunidad afrodiaspórica, más allá de las fronteras nacionales (Septien, 2017, página 30).

Logo, o termo surge também como ação contra-hegemônica para contribuir na deslegitimação do conceito de raça, que se consolidou ao longo dos séculos de domínio colonial nas Américas, e que permanece como registro da “colonialidade do poder” (termo elaborado por Aníbal Quijano), ainda nos dias de hoje, influenciando nos conflitos identitários que fragmentam as lutas comuns contra os sistemas múltiplos de domínio do capitalismo neoliberal em todo o mundo.

Palacios e outros autores indicam uma possibilidade ampla e transdisciplinar para se localizar o termo afrodescendente como representação histórico-cultural que coaduna continuidades e rupturas, assim como assumindo-o como categoria e conceito ativo para uma definição de sua agência nas Américas Negras. Para isso, apontam uma abordagem descolonial, advinda de Frantz Fanon, avançando para a deslegitimação das terminologias e ideários da colonialidade sobre os sujeitos de ascendência africana e das africanidades dispersas.

Cabe introducirse, entonces, en un nuevo contexto geopolítico, epistemológico y filosófico que permita comprender el fenómeno afrodescendiente desde la condición colonial, tanto del sujeto como de la sociedad, pero que a su vez lo supere y lo resignifique, pasándose de lo negro a lo afrodescendiente. Distintos pensadores afrodescendientes ya han planteado sus argumentos sobre la necesidad de comprender, desde una posición fanoniana, a la cultura negra de las Américas en el marco de un nuevo derrotero epistemológico que la conciba como la cultura de la diáspora africana de las Américas (Palacios et al., 2019, página 44).

Cunha Jr. escreveu na página 11 desse texto de 2001, que “torna-se o espectro das cores como complicador para definição de negro. Não fazem o mesmo como dificuldade para uma resposta de definição de branco”. Como consequência, dificulta-se a construção da unidade identitária daqueles classificados, em teorizações estatísticas, como pretos, negros e pardos. E continua nesse mesmo escrito:

O conceito de Etnia Afrodescendente, acredito permitir a superação das dificuldades criadas. As afrodescendências são diversas e não se constroem em termos de fenótipos, ou em conceitos biológicos filtrados por elaboração em torno da ideia de raça.

Septien não deixa de apontar a permanência das tensões entre a adoção da categoria afrodescendente como contraponto à categoria negro, sendo que esta segunda, afora a apropriação ideológica positivada por seus categorizados carrega um valor ideológico do processo de racialização perpetrado pelo programa

de dominância colonial branco-europeu e sua permanência enquanto construto da colonialidade continuada. Em outras palavras, negro, assim como branco, é uma categoria colonial, como definiu Fanon (2008). Sendo uma forma de desconstrução da noção hegemônica de raça constituída no colonialismo, a categoria afrodescendente serve para aprofundar

la senda de deconstrucción epistémica con vistas a la acción política, cuando reconceptúa la "raza", ya no apelando a lo fenotípico, sino como referente de ascendencias y descendencias vinculado al concepto de auto-identificación como pueblo afrodescendiente. En esta dirección se ha valorado en calidad de una nueva manera de afrontar la historia de nuestros pueblos [...]; de entenderla y narrarla; de historizar y resignificar el legado africano (Septien, 2017, página 31).

Somando-se a esse posicionamento existe uma percepção estratégica do termo afrodescendente, que daria conta, justamente de criar um espaço identitário para sujeitos que construíram um afastamento de uma subjetividade tida absolutamente como negra, como resultado das multifacetações e fragmentações sofridas no processo de invasão europeia das Américas. Sueli Carneiro, que contribuiu na elaboração do termo afrodescendente nas conferências históricas que mencionei, é quem traz esta perspectiva provocativa de leitura...

DOUTORA NEUSA: (me cortando delicadamente) Ah, Sueli! A conheci em alguma roda de conversa, mas não me recordo qual, quando e onde...

EU: Certamente foi um lindo e potente encontro que gostaria de ter visto. Ela diz...

A expressão afrodescendente resgata toda essa descendência negra que se dilui nas miscigenações, desde a primeira miscigenação que foi o estupro colonial, até as subsequentes, produto da ideologia da democracia racial. A expressão resgata a negritude de todo esse contingente de pessoas que buscam se afastar de sua identidade negra, mas que têm o negro profundamente inscrito no corpo e na cultura (Carneiro, 2000 *apud* DUARTE, 2020, página 5).

O fluxo dinâmico da polissemia da noção identitária refletida no termo afrodescendente mantém contínuo o aprofundamento das reflexões sobre a experiência negra na diáspora, revelada através dos corpos biológicos, sociais, políticos, epistemológicos e poético-culturais daquelas pessoas que vivem em diálogo, objetivo ou subjetivo, com o lugar ontológico, cosmológico e geossimbólico "África".

Como categoria de identidade sociocultural em construção, em movimento, concordo com Miranda quando nesse texto de 2018, na página 44, indica que

[...] en líneas más generales, las/os afrodescendientes son hijas/os de africanas/os desterradas/os que cargan sus expresiones culturales estén donde estén. Reinventan modos de autorrepresentarse.

Uma das maiores provocações para o pensamento sobre cultura afro-diaspórica e suas práticas pelos seus agentes (como, por exemplo, o/as artistas negros/as), numa perspectiva de criação contínua de poética afrodescendente, é o fato destes agentes se colocarem, social e politicamente, com uma atitude intrinsecamente conectada às premências das pautas das lutas por equidade, não correspondendo mais às expectativas de um modo hegemônico de produção cultural cuja cosmovisão busca expressões de humanidades tão singulares quanto exóticas. Os agentes-artistas realizam cada vez mais uma ativa e constante valoração destas práticas criativas como componentes das reivindicações políticas, sociais e epistemológicas, onde qualquer produção artística ou expressão de cultura local está inserida a priori. Ao mesmo tempo em que as diversas práticas assumem elementos simbólicos e discursivos que revelam explicitamente estas reivindicações. É dessa forma que podemos compreender a cultura afro-originária e diaspórica e suas variadas manifestações no mundo como formas estéticas potenciais partícipes dos distintos processos de construção de identidade afrodescendente.

É por isso, minha cara Doutora Neusa Santos Souza, que quando canto um canto de uma tradição negra de qualquer lugar do mundo, sinto que, minha negritude crioula cosmopolita se faz e refaz, porque estou cantando experiências de singularidades e pluralidades que se atualizam em mim e me atualizam como pessoa no mundo que vivencio, desde a infância, a família, a cultura e a sociedade, como não-branco. Marroquino, árabe, mouro, brown, moreno, moreninho, morenã, mulato, pardo, afro-indígena, se não me quiserem negro, mas nunca branco.

(Disse essas últimas palavras também olhando funda e serenamente em seus olhos. Não esboçamos sorrisos e não falamos quaisquer outras palavras. Nesse momento o trem que me levará de volta ao Brasil desponta, apitando ao longe. Trem entretempospaços. Quando para, caminhamos em direção ao vagão 2023. Subo, mas Doutora Neusa não. Entendo que tomará outro rumo. Nos despedimos com um suave aceno quando o trem inicia a partida. Apenas sei que já sinto muito a sua falta, acreditando que um dia criarei um espetáculo que funcione como um portal para reencontrá-la do outro lado da Kalunga. Vamos nos afastando pouco a pouco, até não podermos mais nos ver. Penso que se toda a queda fosse somente um distanciamento horizontal poderíamos nos amparar melhor nesse mundo, bastando somente refazer o caminho para reencontrar quem se separou de nós sem termos tempo para um derradeiro ou primeiro café. Isso pode soar como uma experiência assustadora para alguns, para outros parte do grande mistério que encanta o mundo. O fato é que fui visitado em sonho por Neusa Santos Souza, minha feliz e onírica interlocutora em terras d'Itália, que se suicidou no dia 20 de dezembro de 2008, sem explicitar os motivos exatos, mas dos quais se depreende os impactos do racismo que ainda fundamenta o país chamado Brasil. No terceiro apito do trem me assusto. Quando dou por mim, percebo que estou sentado na minha mesa de trabalho, diante do notebook que indica que a bateria já está acabando. Limpo o filete de baba que escorre pelo canto direito da boca. Conecto o carregador do notebook à tomada e continuo a leitura de alguns conceitos centrais para o estudo que estou desenvolvendo e irei em breve apresentar à academia. Me bate uma necessidade de mais atenção e concentração, por isso antes de continuar, resolvo passar um cafezinho forte. Antes me dirijo ao banheiro para lavar o rosto e despertar. Então noto, vendo meu reflexo no espelho, um post-it colado no meio da minha testa, com uma assinatura que me inquieta, ao mesmo tempo em que me leva a sentir meus pés tocando firmes o chão.)

POST-IT 1 - Bem no meio da testa

Consulta à Biblioteca Digital de
Teses e Dissertações da USP

Dia 05/03/2018, à meia-noite

Unidade: ECA

Termos de pesquisa: Teatro Negro,
Teatro Experimental do Negro,
Abdias do Nascimento,
Dramaturgia Negra, Ruth de Souza
Produções encontradas: 0

Ass.: Prof. Dr. Milton Santos
(FFLCH)

INCONTORNÁVEIS RUAS SEM SAÍDA

MULTICULTURAL.....INTERCULTURAL.....TRANSCULTURAL.....
MULTICULTURAÇÃO.....INTERCULTURAÇÃO.....TRAN
 SCULTURAÇÃO.....MULTICULTURALIDADE.....INTERCULTU
 RALIDADE.....TRANSCULTURALIDADE.....MULTICULT
 URALISMO.....INTERCULTURALISMO.....TR
 ANSCULTURALISMO.....

(Estas palavras se repetiam ininterruptamente em minha mente enquanto o café atravessava o filtro de pano e enchia a garrafa térmica. Eram como ressonâncias de um sino frenético tocado numa igreja no interior de Minas Gerais que se espalha por toda a pequena cidade ao meio-dia ou às seis da tarde. Estavam dispersas no ar misturadas ao cheiro bom de caféina, deixando-o mais denso. Mas o que seriam estes tantos “aus”, “çãos”, “ades” e “ismos” ribombando chatamente em minha cabeça, pedindo formas definidas? Por mais que eu queira não posso escapar de um mínimo estudo e elaboração destas nomenclaturas que sempre marcam reflexões sobre cultura e relações étnico-raciais. Procuo em meus arquivos textos velhos e pela internet baixo textos novos. Entrecruzo-os entre goles de um black quente.)

Estes são termos que povoam constantemente as práticas de pesquisa e criação teatral elaboradas em torno do diálogo com tradições performativas (das artes espetaculares ou rituais) oriundas fora do centro europeu das teatralidades, mas que a ele, e por força maior dele – pelo poder econômico centrípeta que impõe uma episteme – a ele sempre convergiu – ou foi convergido - historicamente. Nessa perspectiva o *multi*, o *inter* e o *trans* das culturas reflete sempre uma atração das teatralidades brancas europeias (e em outra medida, estadunidense) pelas teatralidades africanas e afro-diaspóricas, asiáticas, ameríndias, aborígenes etc.

Estas são palavras também que povoam o léxico do qual extrairei os termos com as quais elaborarei o que sei, penso e sinto sobre a relação do velho Jerzy Grotowski e do *Workcenter* com as fundações culturais das negruras africanas e suas diásporas americanas.

Apesar de as rondar, não estão no âmago das questões que me provocam e quero provocar, mas são importantes nas periferias ideológicas que sustentam as formas das ideias analógicas elaboradas. Por isso não me fecho numa perspectiva de origem dos conceitos mais em relação às ciências políticas ou mais às artes cênicas, porém acho importante um olhar muito breve, como um pequeno estudo pessoal compartilhado, buscando coordenar uma relação dialógica entre ambas as áreas de conhecimento.

De início é importante colocarmos que estes *ismos* e seus afins, que panoramicamente observamos, advêm de um *ismo* central, que é o que Romero (2008, p. 11) nomeia de “pluralismo cultural”, um paradigma nascido nos anos revolucionários da década de 1960, e que pressupunha como base existencial “*la igualdad de derechos y obligaciones y el derecho a la diferencia*”.

O multiculturalismo e o interculturalismo seriam momentos desse propósito humanista original. O transculturalismo um processo distinto e, numa perspectiva histórica, anterior a todos estes conceitos.

Na “Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural” da UNESCO (*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*) podemos ler:

Artigo 2º – Da diversidade cultural ao pluralismo cultural

Nas nossas sociedades cada vez mais diversificadas, torna-se indispensável garantir a interação harmoniosa e a vontade de viver em conjunto de pessoas e grupos com identidades culturais plurais, variadas e dinâmicas. As políticas que favorecem a inclusão e a participação de todos os cidadãos garantem a coesão social, a vitalidade da sociedade civil e a paz. Definido desta forma, o pluralismo cultural constitui a resposta política à realidade da diversidade cultural. Inseparável de um contexto democrático, o pluralismo cultural é propício aos intercâmbios culturais e ao desenvolvimento das capacidades criadoras que nutrem a vida pública.

É a partir dos reais limites, acertos e falhas desse ideal de intercâmbios e capacidades criadoras que se constituem as práticas e as críticas que cismam ismos e que tais.

Multicultural

O multicultural, como um fundamento da contemporaneidade, é colocado por Stuart Hall (2003, p. 52 *apud* Calçada *et al*, 2008, p. 163) como uma maneira de

“descrever as características sociais e os problemas de governabilidade apresentados por qualquer sociedade na qual diferentes comunidades culturais convivem e tentam

construir uma vida em comum, ao mesmo tempo que retêm algo de sua identidade original”, mas também um conjunto de políticas públicas adotadas pelos governos com o fito de administrar os problemas de “diversidade e multiplicidade” gerados pela existência de diferentes culturas dentro do espaço do Estado-Nação.

Na leitura proposta por Boaventura de Sousa Santos e João Arriscado Nunes (2004, p. 3 *apud* idem) o multicultural expressa a realidade da

existência de uma multiplicidade de culturas no mundo, coexistência de culturas diversas no espaço de um mesmo Estado-Nação e existência de culturas que se interinfluenciam tanto dentro quanto para além do Estado-Nação” e, como prescrição, é “projeto político de celebração ou reconhecimento dessas diferenças.

Nesse sentido é que Calçada e Heringer Jr. apontam que

A ideologia multiculturalista envolve não apenas reivindicações de identidade e cultura como alguns críticos do multiculturalismo sugerem. É também uma questão de interesses econômicos e de poder político: inclui exigências para remediar desvantagens econômicas e políticas que as pessoas sofrem como resultado de suas identidades de grupo marginalizadas. É questão de respeito às minorias alijadas da sociedade pelos estratos sociais dominantes.

Isso pode ser comprovado a partir de fatos históricos constituídos. Segundo Parekh (2000 *apud* Schneider *et al*, 2008, p. 42), o multiculturalismo como fenômeno que reflete uma luta identitária

iniciou-se por volta dos anos 60 do século 20, quando foi reconhecido pela mídia mundial o movimento popular norte-americano denominado “Panteras Negras”. Esse movimento exigia o reconhecimento da situação peculiar das minorias de afrodescendentes nos Estados Unidos da América, dado que a formação da população desse país, embora tendo envolvido a imigração em massa de contingentes oriundos de diversas partes do globo, nunca abandonou a necessidade de respeito a um sentimento maior de “americanismo”, largamente reproduzido pelas instituições de ensino e meios de comunicação. O movimento apoiou-se nos próprios instrumentos político-democráticos desse Estado – que possibilitam a livre manifestação do pensamento – para exigir o respeito à condição de diferença dos cidadãos dessa etnia que, em sua maioria, não contavam, como acontecia então com a elite europeizada, com instrumentos de acesso equânime a serviços públicos mais avançados, como as universidades. [...] Os movimentos multiculturalistas aumentaram com a queda do muro de Berlim, a partir da qual todas as sociedades do bloco comunista passaram a conviver com reclamações por respeito às diferenças, especialmente étnicas – e a questão da Bósnia talvez seja o mais sensível desses casos.

Schneider e Lucas (*idem*, p. 44 - 45) ainda reforçam que

O multiculturalismo é um fato e um ideal de convivência da sociedade pluralista que promove o sonho da coexistência marcada e enriquecida pelas diferenças dos grupos. O termo multiculturalismo empenha-se normativamente e descritivamente para

entender o pluralismo das culturas e dos grupos que caracteriza as sociedades ocidentais contemporâneas. [...] Centrado na ideia de pluralismo como horizonte da diversidade, existe a possibilidade de acesso à alteridade e ao reconhecimento, tendo em vista que toda cultura autêntica possui uma visão particular e uma escala de valores, e toda cultura vive com luz própria e só pode ser entendida em seus próprios fins.

Se opondo a essa idealização do termo, Weissman (2018, p. 23-24) nos coloca de uma forma ricamente crítica que

A multiculturalidade implica um conjunto de culturas em contato, mas sem se misturar: trata-se de várias culturas no mesmo patamar. As diferenças ficam estanques e separadas em cada cultura, possibilitando pensar no que os antropólogos chamam a lógica do Um, que só tem uma verdade a seguir e uma forma de pensar o mundo. Aquela forma única não admite contraponto de ideias, nem ser discutida ou questionada. Baseia-se em uma lógica binária, na qual uma ideia é correta e outra é diferente e incorreta, só se complementando ideias similares e tentando se afastar aqueles conceitos que contrariam o pensamento predominante.

Para finalizar essa visada sobre este termo, voltamos para Romero (2008, p. 11) que observa que

como primera versión del pluralismo cultural, el multiculturalismo ha aportado sobre todo la idea de “reconocimiento”, así como la implementación en diferentes países de políticas públicas educativas, sanitarias, etc., más acordes con la diversificación etnocultural de las sociedades, pero está mostrando crecientemente sus importantes carencias y limitaciones en cuanto articulador de las convergencias, de la cohesión social y de la convivencia ciudadana.

Assim é que aponta que o interculturalismo, enquanto um novo desdobramento do propósito do pluralismo cultural em todas as organizações sociais humanas, se colocou como uma nova possibilidade que sanou lacunas presentes no movimento anterior.

Intercultural

Continuando no texto de Romero, o autor traz uma definição precisa do termo, a partir do glossário presente em seu livro “*Qué es la inmigración*”. O termo é apresentado como uma nova expressão que “*afirmando no únicamente lo diferente sino también lo común, promueve una praxis generadora de igualdad, libertad e interacción positiva en las relaciones entre sujetos individuales o colectivos culturalmente diferenciados*” (2003, p. 174 *apud* idem, p. 14).

Novamente Weissman (2008, p. 27), desta vez refletindo a partir de Canclini (2004)

salienta que a interculturalidade remete à confrontação e entrelaçamentos, porque se trata de grupos entrando em relacionamento e intercâmbio, entre os quais a diferença estabelece relações de negociação, conflito e empréstimo recíproco, respeitando as disparidades. Esse movimento se deve à desestabilização das ordens nacionais e étnicas geradas pela nova interdependência que a globalização suscita. As fronteiras ideológicas e culturais se desvanecem e incrementam a junção de culturas com um desenho particular. Nas conexões, presta-se atenção às misturas e aos mal-entendidos que circulam nos grupos, para tentar compreender como cada grupo se apropria e reinterpreta os produtos simbólicos alheios. A interculturalidade nos permite tornar mais complexas as situações, dentre as quais as teorias da diferença têm que se articular com as concepções da interculturalidade, entendendo interação como desigual, conexão/desconexão, inclusão/exclusão. A política da diferença traz um equilíbrio interpretativo na interculturalidade.

Walsh (2010, p. 79 *apud* Guilherme *et al*, 2015, p. 7) traz uma determinante perspectiva sobre o termo, que nomeia como “interculturalidade crítica”, através da qual evidencia que o que está em questão, mais do que uma harmonia na diversidade cultural na verdade acomodada dentro das fundações do pensamento euro-ocidental, é o propósito de “*reconceptualizar y re-fundar estructuras sociales, epistémicas y de existencias que ponen en escena y en relación equitativa lógicas, prácticas y modos culturales diversos de pensar, actuar y vivir*”.

Comentando sobre essa natureza outra da noção de transculturalidade os autores Guilherme e Detz (2015, p. 7, tradução minha e da IA) apontam que

A diferença entre o simples conceito de “interculturalidade” e a ideia de uma “interculturalidade crítica” é que esta última está explicitamente determinada a abordar constelações de conflitos e relações de poder entre os vários elementos que participam nas interações interculturais, a revelar tensões implícitas entre múltiplas culturas étnicas, questionar os princípios dominantes da comunicação e interação intercultural, tidos como garantidos, nas sociedades hegemônicas, e ser ativo na transformação de estruturas sociais duradouras.

Por fim, Nouss (2002, p. 105) fecha essas definições e problematizações básicas, reforçando seu emprego crítico tal qual Walsh, indicando que o intercultural é um conceito que não se pode utilizar

sem levar em consideração os dados socioeconômicos e o quadro político, visto que os grupos em jogo não gozam igualmente de seus bens e perfis culturais. De um lado eles teriam que possuir uma mesma identidade cultural igualmente forte ou dominada, o que não é o caso nem dos emigrados que, voluntariamente ou não, diminuem suas distinções a fim de se perder no tecido social do país hóspede, nem das minorias, autóctones ou nacionais, afastadas do poder e com autonomia limitada. Por outro lado, a interculturalidade é tributária de um quadro político que nasceu da cultura do país anfitrião. A democracia das sociedades ocidentais nasceu de sua tradição filosófica e de sua concepção do *demos*; existem outras origens, como mostraram diversos movimentos da América Latina ou da Ásia [ou da África].

Transcultural

A noção de transculturação foi elaborada pelo etnomusicólogo cubano Fernando Ortiz. Ele propõe o termo, o qual entende como um neologismo, para se opor à ideia de *aculturação*, normatizada nas ciências humanas de princípios do século 20, que define que as populações subalternizadas sofrem um processo passivo de absorção dos valores simbólicos de um povo estrangeiro que impõe sua influência por meio de maior poderio econômico, militar, tecnológico etc.

Pensando especificamente na situação cubana, mas sabendo que a mesma condição está presente em todas as Américas, Ortiz observa que os povos originários e os africanos diaspORIZADOS sofreram um tal vilipêndio psicofísico, epistemológico e simbólico, que tiveram um processo trifásico: desculturação/exculturação, aculturação/inculturação, tendo ao final a transculturação como síntese. Esta síntese vem como imposição, num primeiro momento; apenas tornando-se processo dos movimentos orgânicos das culturas em relação a posteriori.

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que em rigor indica la voz anglo-americana *aculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una *transculturación*, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola. [...] El concepto de la *transculturación* es cardinal y elementalmente indispensable para comprender la historia de Cuba y, por análogas razones, la de toda América en general (Ortiz, 1987, p. 96-97, grifo do autor).

Complementando este pensamento, Guilherme e Detz (2015, p. 7, tradução nossa) apresentam o transcultural como um caminho onde “a interação entre diferentes culturas pode transcender não apenas as suas fronteiras, mas também os seus interstícios, [...] e dão origem a uma arena cultural comum, mas nova, que permanece além das suas fontes”.

Nessa apreensão conceitual básica do termo, novamente com Nouss (2002), podemos compreender o transcultural(*ismo/ade/ção*) como uma relação direta do/no *elemento cultural*, enquanto produção e representação, a adoção e imbricação de formas culturais diversas e sua transformação em um dado cultural terceiro. Encontramos exemplos vívidos nas religiosidades afro-diaspóricas em suas imensas diversidades.

Efetivamente, as transferências entre comunidades, quaisquer que sejam as relações de dominação, não operam segundo vias de mão única; não têm perda nem substituição, senão intercâmbios quando dos dois lados os tecidos culturais se modificam segundo a ação das formas transculturais. Elementos passam de uma cultura a outra quando podem existir nas duas, se bem que transcultural pode se entender num sentido mais largo como nomeando as vias de passagem que permitem o fenômeno. [...] O transcultural é passagem [...].

Para finalizar, apontando um aspecto específico que iremos abordar em seguida, a transculturação, no contexto afro-latino-americano, é o resultado direto do desterro imposto pelo sistema escravocrata, ou seja, é a crise e seu processamento. Já no processo relativo que nasce no contexto intercultural do grupo artístico/investigativo, cujos componentes fazem uma escolha deliberada por estarem juntos, em suas diversidades, para a realização de um projeto comum, a transculturação é uma operação poética, a priori, buscada. O que não isenta esta construção das tensões e ajustamentos críticos necessários das diferenças para o bom convívio mútuo.

Ismos multi, inter e trans no teatro

Olhando agora os fluxos desses termos que de uma origem no âmbito das relações sociopolíticas chegam ao terreno das Artes Cênicas, o que encontramos são tramas que revelam desde o início um desequilíbrio no jogo entre os “atores” – no sentido dos agentes dessas mesmas relações – conforme suas origens nacionais, seus eixos globais (Norte/Sul, Ocidente/Oriente) e suas identidades étnico-raciais.

No sentido dos termos que nos interessam nesta tese em viagem, em sua pragmaticidade para ler as diversas placas e sinais dos locais e rumos no percorrer da Estrada Transafrogrotowskiana, a síntese de Petroncari *et al* (2017, p. 84) é a mais exata:

O “multiculturalismo”, como prática no teatro, é a reunião de artistas formados em culturas diferentes, como são, por exemplo, os coletivos dirigidos por Ariane Mnouchkine e Peter Brook, onde a experiência das trocas entre esses indivíduos é o principal objeto de estudo e matriz de criação. “Interculturalidade” é o próprio processo de diálogo e trocas entre os indivíduos provenientes de diferentes culturas. “Transculturalidade” é a busca, a partir do diálogo entre essas culturas, por uma generalização, algo que seria intrínseco a todos os homens, independentemente de sua origem.

Porém, colocando uma atenção sobre o interculturalismo mais especificamente, o qual enquadra uma longa linha de pesquisa e criação, que envolve especialmente os nomes de Jerzy

Grotowski, Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine e Peter Brook, todos do eixo europeu, leituras críticas emergem de diferentes fontes de análise.

Estas leituras, as quais também orientarão a abordagem das minhas próprias reflexões sobre relações étnico-raciais, reapropriação cultural e construção de identidade afrodescendente no contexto da linha contínua de investigação e produção artística de Grotowski isoladamente e do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* enquanto projeto coletivo, trazem a necessidade de “baixar a bola” do encantamento ilusório da poesia do encontro entre culturas. Isso porque nos instigam a ver as problemáticas políticas e sociais envolvidas na construção destas relações, que, como dito antes, tendem a pesar mais favoravelmente às benesses para o lado europeu – e branco – destes idílicos encontros.

Temos de manter uma visão crítica sobre estas operações a partir do fato de que as imigrações e as mobilidades de pessoas não-brancas e de países subalternizados pela arrogância euro-norte-americana estão sempre sob a pressão da xenofobia e do racismo que regem as fronteiras, alfândegas e cidades que sediam e recebem os circuitos dos projetos artísticos dessa interculturalidade teatral.

As questões que Féral (2015, p. 385) coloca são precisas, inescapáveis e, numa certa medida, ruas de perguntas sem respostas de saída. Elas estabelecem a amarração entre os conceitos que anteriormente apresentamos pelas diversas considerações de distintos estudiosos com a invocação de uma alteridade mais rigorosa e comprometida dentro de uma prática cênica que pressuponha a relação entre universos culturais distintos de qualquer realidade.

[...] Pode-se realmente dissociar a análise do interculturalismo artístico do interculturalismo político e social (assumido ou submetido)? Pode-se dizer que a essência da arte é de se manter em heterotopia em relação ao social da mesma maneira que lhe foi frequentemente criticado? Pode-se estudar os cruzamentos artísticos de todas as naturezas sem analisar os pressupostos políticos e éticos sobre os quais os cruzamentos repousam? Tal é uma das múltiplas questões que se colocam hoje quando se aborda a questão do interculturalismo.

Nesse bojo, o que traz o diretor e pesquisador de teatro indiano Rustom Bharucha (2011, p. 10 *apud* Petroncari *et al*, 2017, p. 112, tradução da gente), refletindo sobre as implicações da globalização no fazer teatral contemporâneo, define o perfil político que buscarei manter ao longo de toda essa escrita em seu percurso de reflexão sobre a experiência e reflexão como experiência.

[...] É prematuro e um tanto presunçoso assumir que uma teoria do interculturalismo pode ser escrita neste momento. Do ponto de vista de quem vemos este cenário de colisão de culturas? Em vez de “trocar civilidades”, para usar a frase de Patrice Pavis,

sobre o intrincado processo de transportar, traduzir e “restaurar” comportamentos de diferentes culturas e linguagens corporais, seria muito mais útil, penso eu, trocar diferenças não apenas sobre “teatro”, mas sobre onde nos vemos no “mundo”.

Com o desejo de construir um diálogo a partir de um ponto de localização identitária dentro da pequena cena-mundo em que atuo, por uma construção permanente de negritude enquanto sujeito nascido da fragmentação diaspórica africana e dos estupros e raríssimos amores coloniais para com os povos originários nesse país chamado Brasil, é no campo minado do teatro onde me proponho a encontrar não somente um lugar de onde se ver a experiência da vida humana e de todas as coisas – como a etimologia grega da palavra indica -, mas sobretudo um lugar de onde se fazer dar a ver, a mim e aos que se parecem comigo (Racionais MC’s, 1993), dentro e parte dessa experiência relacional.

Dessa forma não pode haver mais um encantamento ingênuo com o encontro intercultural e todas as ramificações do projeto pluralista, que em sua utopia escamoteava o apagamento das especificidades das vivências das distintas humanidades por um universalismo essencialista, uma redução miscigenatória do cosmos das gentes a partir da lente hegemônica ocidentalista e sua visão dos “outros” agregados do mundo.

As palavras de Féral (2015, p. 393) continuam precisas no seu corte, o que penso que também posso considerá-la como uma aliada entre os pensadores brancos do teatro na grande cena-mundo:

[...] O processo intercultural emprega *a relação com a imagem identitária do sujeito (espectador ou criador)*. Com efeito, toda forma de interculturalismo demanda reenvio a um contexto social determinado, porém, ainda mais ao contexto do eu. São os contextos, no cruzamento do individual e do coletivo, no cruzamento da memória do grupo e daquela do indivíduo, que determinam os lugares, os espaços identitários que modificam a seu modo nossa experiência cultural. Esta faz apelo antes de tudo à intersubjetividade dos seres (mais ainda que àquela das formas e das culturas). Intersubjetividade que é colocada em risco, maltratada pelas práticas artísticas. Espectador e artistas se encontram assim obrigados a redefinir sua identidade cultural. Confrontados com a alteridade – seja aquela de formas artísticas, de narrativas, de espaços, de gestuais, seja a de costumes diferentes e estrangeiros – o sujeito é convocado a precisar de novo – e a deslocar – suas referências, suas fronteiras, seus limites. Ele se encontra forçado, em defesa de seu corpo, a um retorno aos “primórdios do eu”, como diria Charles Taylor. Semelhante trabalho sobre si passa por um trabalho sobre a imagem de si, certamente, mas também do Outro, de Outro diante de si, de Outro em si. Como imaginar o Outro? Como representá-lo, circunscrevê-lo, compreendê-lo, integrá-lo a seu universo (ou excluí-lo)? O aporte de Bharucha e de todos os que, como ele, lutam ferozmente contra essas formas de interculturalismo “selvagem” é de afirmar que, longe da imagem romântica de um outro que nos assemelha, o verdadeiro trabalho intercultural impõe deixar as certezas e seus modos de funcionamento para sermos confrontados com realidades sociais do outro, bem antes de esposar-lhe formas estéticas. Ora, a realidade é feita de injustiças e de profundas desigualdades, de que é impossível considerar sem risco (mesmo se é evidente que o teatro não pode mudar nada).

Nesse exato momento em que eu agora imagino um futuro muitíssimo próximo no qual escreverei sobre um passado relativamente distante, compreendo desde já que o que o que senti e pensei durante longos dias solitários em um solo estrangeiro pode ser traduzido e profetizado nas palavras do diretor de teatro sul-coreano Ong Keng Sen (*apud* Féral, 2015, p. 388): “Quanto de mim mesmo terei que perder no intuito de pertencer a este circuito intercultural? Quanto devo me comprometer?”

(Fecho os textos de referência abertos no notebook, que utilizei para organizar esse breve estudo terminológico crítico. Esfrego meus olhos cansados da tela; alongo os dedos, mãos e braços tensionados de digitação; movo suavemente o pescoço, ombros e costas abusados de sedentarismo autoimposto. Me preparo para fechar o computador por hoje, mas miro por uma última vez as palavras finais da citação da pesquisadora teatral e professora da Universidade do Québec à Montreal: “...mesmo se é evidente que o teatro não pode mudar nada”. Pondero por um breve instante, e decido respondê-la, ainda que nunca me leia. Mas se você a conhecer pode compartilhar o que eu digo a ela.)

Apesar de uma abertura à aliança tenho de discordar desse niilismo próprio daqueles que estão confortáveis nas cadeiras estofadas das instituições acadêmicas e nos teatros bem equipados do Norte Global, para os quais tantas vezes o teatro é somente visto como lugar de onde se fala pretensas profundidades sem se praticar rasas atividades. Para mim, por minha experiência de vida, minha escrevivência (Conceição Evaristo, página sem começo nem fim) negra parda afrodescendente dentro do teatro - nada consciente disso no princípio da carreira, muito mais consciente na maturidade dela - o teatro veio e mudou muita coisa, mas não tenho a ingenuidade de pressupô-lo como um fenômeno salvador da minha vida. Pois, ele não acontece sem o meu próprio desejo de que aconteça e o favor de outros que querem que ele também aconteça - e nossas resistências comuns contra aqueles que querem que ele não aconteça. Talvez sejamos mais nós que o estejamos salvando em nossas vidas, para nós mesmos. E nisso não há egoísmo, mas somente a salvaguarda de um remédio cardíaco coletivo.

Porém, vi ele mudar muita coisa em gente de todas as cores e de diferentes lugares do globo terrestre. Em mim e naqueles com quem encontrei e estive e estou nessa longa caminhada.

A respeitadíssima Féral, e quem pensa da mesma maneira que ela, nunca terão a dimensão da alegria de uma jovem artista preta poder se perceber completa, concreta, imensa e radiante ao contar e cantar suas ancestralidades, armada de poesia e realidade para afirmar sua

vida no agora-já da efemeridade de um ato cênico. Ou a dimensão das fabulações de quando, pelo teatro, pelo querer esse saber-fazer por inteiro, essa mesma jovem artista entra numa escola de formação artística, num curso superior em Artes Cênicas, e afirma o seu lugar e dos saberes africano-diaspóricos, indígenas e outros renegados, como legítimos construtores de conhecimento e de concepções existenciais. Sobretudo se considerando que para alcançar esses lugares, fora e dentro de si, com e pelo teatro, essa jovem atravessou as vias do autoabandono pelas vielas dos vícios, dos crimes e dos vazios bem esvaziados onde a má morte sempre está salivando por devorar uma vida.

Eu sei de algumas histórias dessas, umas tantas. Sei da minha. O teatro muda muito muita coisa. Mas querer que ele derrube o capitalismo, péra lá! Andaram comendo caviar batizado por aí?

(Agora sim descanso, um pouco, bem pouco. Não é o café que me tira o sono.)

ANTES, UM DEÂMBULO...

*Dizer “eu” não será a primeira palavra de qualquer conversa,
pela qual o ser humano procura ganhar existência enquanto tal?
(Achille Mbembe, 2017, p. 210)*

*Sendo assim, demando uma epistemologia que inclua o pessoal
e o subjetivo como parte do discurso acadêmico,
pois todas/os nós falamos de um tempo e um lugar específicos,
de uma história e uma realidade específicas
– não há discursos neutros.*

*Quando acadêmicas/os brancas/os afirmam ter um discurso
neutro e objetivo, não estão reconhecendo o fato de que elas e eles
também escrevem de um lugar específico que, naturalmente,
não é neutro nem objetivo ou universal, mas dominante.*

*É um lugar de poder.
(Grada Kilomba, 2019, p.58)*

As experiências emocionais-subjetivas como parte da construção de uma narrativa de pensamento é um fator de potencialização na escrita acadêmica. Sobretudo se falamos de construção de conhecimento a partir de relatos de vida. Pois um dos sintomas da doença da colonialidade sobre o nosso pensar-fazer se refere ao mito da contenção da experiência emocional-subjetiva pelo paradigma da razão absoluta preconizada com o axioma *Cogito ergo sum* (“Penso, logo, existo”), de René Descartes. Esse fundamento ontológico euro-ocidental – ou carrego colonial, diria Rufino (2019) – está na base da deslegitimação, já há muito tempo, da importância da implicação direta do pesquisador em relação ao seu “objeto” de estudo. Uma pesquisa que se elabora também a partir dos impactos afetivos de uma experiência vivida, nesse viés, provoca o dualismo “mente contra corpo”, resultante desse modo de pensar-viver mundo.

Quijano observa que

A virtualmente todas las “civilizaciones” conocidas les es común la diferenciación entre “espíritu” (alma, mente) y “cuerpo”. La visión dualista de las dimensiones del organismo humano es, pues, antigua. Pero en todas ellas ambas dimensiones están siempre co-presentes, activas juntas. Es por primera vez con Descartes que “cuerpo” es percibido estrictamente como “objeto” y radicalmente separado de la actividad de la “razón”, que es la condición del “sujeto”. De ese modo, ambas categorías son mistificadas. Se trata de un nuevo y radical dualismo. Y este es el que domina todo el pensamiento eurocéntrico hasta nuestros días (Quijano, 2011, p. 8).

Da mesma forma, a pesquisa entendida exclusivamente como produção mental, sendo somente um objeto separado da totalidade somática do perscrutador, preconiza sobre o que se fala um domínio intelectual que não corresponde necessariamente a uma habilidade reflexiva em torno da questão enquanto experiência passional, sensorial e mnemônica, mas na verdade um encapsulamento do conhecimento em suportes e estruturas de regras absolutistas: a tese, a dissertação, o artigo, a monografia, o relatório.

O exercício – arriscado, no fio da navalha - de uma pesquisa radicalmente qualitativa é uma força de resistência para se contrapor a esse pensamento colonial-colonizado-colonizante que a todo tempo nos invade e tende a conformar nossas estruturas de teorização sobre a prática, ou melhor, nossas formas de elaborar *reflexão* sobre a *experiência*, nos termos como propõe Santos (2021), para quebrar a doxa dicotômica “teoria x prática” que também escamoteia a cisão intelecção/corporeidade.

Pesquisa radicalmente qualitativa se refere a um modo de pesquisa onde o pesquisador está implicado em um processo totalizante junto ao seu local e material de investigação, no qual considera os afetos destes sobre seu modo de pensar, sentir, reagir e construir conhecimento, para além de uma legitimação dada à priori pelos cânones cientificistas. Esta forma de se pensar

e realizar a pesquisa é especialmente importante e recomendada para os trabalhos desenvolvidos por artistas e ativistas, e outros profissionais envolvidos com ações sociais e políticas diretas, uma vez que tendem sempre a falar a partir da relação objetiva e subjetiva que estabelecem com seus meios de criação e ação, podendo acessar e criar epistemologias outras.

As portas que uma pesquisa radicalmente qualitativa abrem devem ser aproveitadas plenamente, especialmente quando quem perscruta é uma pessoa artista, pensando sobre a experiência vivida e o conhecimento construído em si e através de si, em processos marcados pela carnalidade junto ao fenômeno artístico com o qual sua vida se imbricou, assim como marcados por pressionamentos sociais, políticos e econômicos que circundam e atravessam estes processos, escancarando-os como partes integrantes da complexidade das teias relacionais elaboradas no mundo contemporâneo, do qual nada está isolado como experiência essencialmente singular.

Assim, a proposição de Marília Velardi, referência para se pensar não apenas as metodologias enquanto sistemas escolhidos, mas as atitudes criadoras dentro e diante de uma pesquisa radicalmente qualitativa, tem sido uma guia desde o coração pulsante deste propósito investigativo que empreendo, que imbrica reflexão sobre a experiência no cruzo ARTE + VIDA. Ela instiga: “Como pensamos sobre a vida da carne e a encarnação na pesquisa acadêmica, por exemplo? Atuando **na** e atuando **a** pesquisa e estando presente, presentificando a experiência vivida, encarnada. Esse é um modo” (Velardi, 2018, p. 48, grifo da autora).

Por isso, ao invés de objeto de pesquisa, eu considero e proponho que a ideia de um *objétel para a pesquisa* seja mais provocativa. Quer dizer, aquilo sobre o que se busca traçar alguma definição é também algo que se põe em movimento impulsivo sob, sobre, contra e a favor do buscador de sentidos, tal qual um *projétel* multivetorial. Ao mesmo tempo é por ele próprio lançado adiante como uma possibilidade de resposta a ser alcançada, não algo estático à espera de decifrações “expertas”. Por isso é emocional, já que age na criação de movências afetivas na produção de conhecimento atual a partir de um conhecimento produzido por movências afetivas anteriores. É um movimento de reflexão a partir da experiência orientado pelo paradigma exílico: acertando os pássaros de ontem com as pedras lançadas hoje.

Esse *objétel* que penso, é distinto da ideia de *subjétel* de Derrida (1998). Conforme a leitura de Ferracini (2004, p. 56), “subjétel seria, segundo Derrida [...] retomando uma suposta palavra inventada por Artaud, aquilo que está no espaço entre o sujeito, o subjetivo e o objeto, o objetivo. Não nem um nem outro, mas ocupa o espaço “entre”.

De forma distinta, esse *objétel para a pesquisa* não atua no entre, não somente. É provocador de um “buscar saber” encruzilhado, que emerge do pesquisador e para ele se

direciona, simultaneamente. Que emerge do material e para ele se direciona, simultaneamente. Mas guarda semelhança com a ideia da projeção para alvos externos e internos, onde pesquisa e pesquisador são pesquisados um do outro, se atingindo mutuamente.

Se ainda uma ideia de objeto se mantém dentro do objétil, é a de um objeto de pesquisa móvel e instável, um móbile de pesquisa. Móbile como uma construção estética que investiga como se dá o equilíbrio e o desequilíbrio de distintas partes que compõem um mesmo sistema, gerando por consequência um desenho estético de um meio sempre interligado de fenômenos culturais, políticos, sociais, econômicos e biológicos. Móbile não como objeto estático, carne morta à espera de dissecação, mas como materialidade da curiosidade, que salta, se desloca, some, se esquece, se perde, é tomada por outro alguém, mas que tem sempre como fim último gerar conhecimento pelo ato de comunicação e rastreamento de uma fonte de informações. Móbile como objétil, fato de estudo que está lançado no tempo, algo a ser descoberta a causa da sua suspensão no espaço, a queda à distância da sua origem, a ascensão indefinida ou a previsão de decadência segundo leis gravitacionais. Móbile ativo movendo o pesquisador aos deslocamentos de perspectivas.

Assim, é que o aspecto emocional, que se manifestará de forma quase descarrilhada ao longo da viagem que anuncio, tem lugar de destaque na primeira classe desse trem-jornada, dessa escrita-estrada. Um aspecto que parece quase descarrilhado ou que pode levar uma reflexão sobre a experiência a descarrilhar, mas que vale lembrar - como antes me lembrou o “mano mestre” de adesões críticas Salloma Salomão, quando visitou, cismou e sacudiu com gingados existenciais as primeiras ideias dessa escrita andarilha na qualificação – que

a emoção não é um acidente, é um modo de existência da consciência, uma das maneiras como ela *compreende* [...] seu “ser-no-mundo”. [...] uma emoção remete ao que ela significa. E o que ela significa é, de fato, a totalidade das relações da realidade-humana com o mundo (Sartre, 2021, p. 88-92, grifo do autor).

E assim, de agora em diante, vamos nos abrindo às relações, com as diferenças, as identificações, as identidades, com os tempos, as histórias múltiplas, com as estradas.

PREAMBULAÇÃO¹: NOTAS DE UM REGRESSO À(S) ORIGEM(NS) DO(S) FUTURO(S)

Nunca haverá – se é que alguma vez houve – um único centro do mundo. Daqui em diante, o mundo será vivido no plural e não há absolutamente nada que possamos fazer para reverter esta nova condição irreversível, pois é irrevogável. Porém, uma das consequências desta nova condição é a reativação, para muitas pessoas, do fantasma da aniquiliação.
(Mbembe, 2017, p. 102)

Não é o teatro que é indispensável, mas: cruzar as fronteiras entre você e eu; ir em frente para encontrar você, então nós não ficaremos perdidos na multidão – ou entre palavras, ou em declarações, ou entre pensamentos lindamente precisos.
(Grotowski, 1997, p. 223)

Anos sem enxergar espelhos, anos olhando para espelhos, hoje, olho por trás deles, pois foi onde me vi pela primeira vez, quando deixei de procurar quem era e passei a perceber quem sou, pés fincados no chão, hoje pego na minha mão e me trago até aqui. A guitarra ao contrário; o piano com os olhos; o tempo dos pés, decidi dançar sobre todos eles, me ver refletido em pedras. Sei pouco sobre viver, ainda mais com todas as minhas contradições, mas agora meu olhar aponta para trás, na direção de onde tudo reflete, tudo espelho, construção-demolição ao mesmo tempo, agora. Tenho medo, sim, sempre, mas também tenho desejo de voltar e pegar os pedaços que me faltam, pôr no peito, e carregá-los comigo.
Construa espelhos largos, para que reflita quem está do seu lado.
(Contra-espelho, Rodrigo Brasil, 2022)

¹ Ou PERAMBULAÇÃO?

(A manhã vai se abrindo, escaldando lentamente, neste janeiro de verão em 2019. Mesmo nestes dias inclementes, no Brasil o café não pode ser frio, como no inverno a cerveja não pode ser quente. E assim, esquentando o peito e as ideias com cafeína líquida, sentado diante do velho écran do notebook de antepenúltima geração, dou vazão às primeiras letras de um longo dia que sei que convocará alguns amoraís - nem totalmente bons, nem totalmente maus - longos anos de leituras e digitações.)

1

Regressar à(s) origem(ns) do(s) futuro(s).

Um regresso à(s) origem(ns) do(s) futuro(s) descreve o ato de estudo, pensamento e desejo que está impresso nessas palavras escalavradas – ou *escritalavradas*, com licença de uma invenção tirada de uma volúpia de encaixes que a língua portuguesa brasileira tem.

Regressar à(s) origem(ns) do(s) futuro(s) é uma ação que nos demanda uma dignidade que só virá depois do mergulho na noite escura da nossa própria ignorância, de onde transborda o silêncio mais cristalino, depois que o espelho quebrou no choque com nossa própria face, quando no tropeço que levou à queda aprendemos que o nosso reflexo não nos segura nunca e não nos assegura nada. Antes de “sair da noite escura”, como se intitula um livro de Achille Mbembe, o afrodescendente precisa reconhecer que está em uma.

O exercício reflexivo dessa tese é um caminhar, ora mais tateante e inseguro, ora mais decidido e até impetuoso, sobre um espetáculo feito das velhas raças, ameaçadas de se tornarem fantasmagorias pelos eflúvios das próprias fantasmagorias que criaram. Fantasmas negros e assombrações brancas.

Por isso, muitas guias serão imprescindíveis na jornada. O que não quer dizer que não me abandonarão a qualquer momento, a todo momento, para que resolva ou não os dilemas éticos que permeiam uma discussão sobre as relações étnico-raciais no campo do teatro transcultural do diretor, pedagogo e pesquisador polonês Jerzy Grotowski (1933–1999) e sua impensada possibilidade como fator propulsor de construção de identidade afrodescendente em teatralidades interculturais.

O filósofo Achille Mbembe, o psiquiatra-guerrilheiro Frantz Fanon (1925–1961), o filósofo-literato Édouard Glissant (1928-2011) e a psiquiatra-psicanalista Neusa Santos Souza (1948-2008) serão os grandes aconselhadores nessa guilda africano-diaspórica que ajudará na busca das negruras que atravessaram a brancura eslava de Grotowski, que se espalhou ali e

acolá entre terras nigerianas, egípcias, etíopes, quiçá congolosas e angolanas, de certo haitianas, cubanas e, espantosamente, até brasileiras. Mas lógico, não tanto quanto se espalhou e se espalha sobre Europas e Estados Unidos.

Como em muitas tradições de fundação africana – mas não apenas -, a incorporação é uma operatividade imanente. Vozes-presenças que entram-emergem em/de outras vozes-presenças e demonstram as camadas de sedimentação da ancestralidade sobre a carne-chão da pessoa incorporada. Assim é que tanto Fanon fala em Mbembe, Glissant e Neusa quanto eles, juntamente com Grotowski (e outros brancos) e tantas experiências negras (Kilomba, Abdias, Salomão, Hall, Du Bois, Gilroy, Monga, Nei, Leda, Soyinka, Sodré, Sotigui, Diop, Oyewumi, Sueli, e muitas outras ainda, que na leitura vocês ouvir o as vozes) falam *em* mim – pouco através *de* e muito *sobre* mim. Ou melhor, falam dentro dessa “tese em transe”, em trânsito.

E assim começa-se o regresso:

Para Fanon, a cultura   a festa da imagina o produzida pela luta. Ela   ritmada pela transmuta o de figuras picarescas, pelo ressurgir de narra es épicas, por um imenso trabalho sobre os objetos e as formas.   o caso da madeira e, sobretudo das máscaras, que passam da depressão   anima o, em particular dos rostos. [...] Através da dança e do canto melódico, o colonizado reestrutura a sua percep o. O mundo perde o seu caráter maldito, e estão reunidas as condi es para o inevitável confronto. S  há luta, se levar, necessariamente, ao estilhaçar de velhas sedimenta es culturais. Esta luta   um trabalho coletivo organizado. Pretende claramente reverter a história (Mbembe, 2017, p. 188).

Eis o ato do paciente fanoniano, segundo as palavras caudalosas e sulfúricas que transbordam pelos buracos da cabeça e das pontas dos dedos de Mbembe tal qual se o Kilimanjaro acordasse e espalhasse pela savana a lava acumulada por mil nios.

O que Fanon diz através de Mbembe   uma síntese irreverente, pois antecipa a tese e suas antíteses. Inaugura todas as dial ticas, paradoxos e paroxismos que estão neste pensar sobre as experiências do diálogo pluriétnico, no recorte específico entre negridades e branquidades, que permeiam as experiências da vida artística e investigativa de Grotowski, sua continua o ao longo da história das pesquisas performativas do *Workcenter* com Thomas Richards e Mario Biagini e mais algumas poucas artistas negras; e as minhas próprias experiências como sujeito brasileiro constituído *da* e atravessado *pela* identidade afrodescendente, afetado pela colabora o intercultural e as rela es étnico-raciais no contexto teatral e de mobilidade internacional que será observado.

Enquanto artista c nico, na perspectiva de uma insurrei o subjetiva – até mesmo contra uma tirania da minha própria subjetividade, para fazer referência   Leda Maria Martins (2020 *apud* Patrocínio, 2020) –, compreendo o ato de refletir sobre os princípios epistêmicos negro-

africanos e afro-diaspóricos a partir da minha experiência direta no *Workcenter* e da filiação à escola grotowskiana como uma adesão, em relação a estes, com muito mais criticidade. Essa atitude seria uma traição às relações de amizade estabelecidas naquele contexto de trabalho artístico pluriétnico e de práticas, a priori, antirracistas?

Se de fato for uma traição, é uma alta traição, tal qual preconizada pelo próprio Grotowski em relação ao desapego aos seus próprios axiomas, sempre concebidos enquanto temporários, transitórios. É uma alta traição porque parte não da busca por dividendos culturais e identitários imaginados como usurpados, mas justamente porque parte daquilo que Mbembe (2017) está nomeando como a instabilidade do sentir-se Outro em terras estrangeiras, uma insurreição que parte da percepção da “tragédia do Outro” (idem, p. 176) – que era, que é ou que ainda será eu mesmo - nascida da desterritorialização de uma afrodescendência em mobilidade e em construção ininterrupta desde a sua reivindicação consciente.

O trauma da exposição ao racismo institucional e imperialista, experimentado diretamente da paranoica visão securitária dos estadunidenses sobre quem pode ou não entrar em suas fronteiras, justifica uma escrita que nasce como decantação das águas profundas transbordadas em lágrimas (Rosa, 2021) de alguém que, diante da realidade nua e crua, continua a viver “na expectativa de ser repudiado”, que “faz tudo para não o ser” (arruma bem arrumadinho todos os documentos e comprovantes de existência e legalidade), “sabendo que, quando menos esperar, acabará por sofrer o repúdio” (Mbembe, 1997, p. 176), mais um, de novo. Portanto, um bom tanto que sustenta essa tese é a memória constituída pelas experiências de racismos cotidianos (Kilomba, 2019) institucionalizados, que mesmo se borrados no dia a dia dos discursos democráticos universais, quando colocados em cima de fronteiras e alfândegas, reais ou simbólicas, se revelam tais como são. Pura e simplesmente racismos seculares.

Minha memória tem por substrato, em mesma medida, a revolta raivosa e a dialogia esperançosa. Um trauma e uma terapêutica coexistem nesse espaço, onde embater com o ícone do mestre é a ação primordial, e faz parte do percurso de uma individuação que pode responder com inteireza e responsabilidade às demandas da coletividade. Quer dizer, diante de Grotowski, meu professor branco, coloco as demandas existenciais, políticas e artísticas de uma negritude coletiva que fala em mim, e que não votei por ser silenciada à custa de uma harmonia forçada. Como é uma reflexão sobre experiências o movimento feito é no sentido mbembiano à la Fanon de “sair do mito e escrever a história”, uma ação na qual “eu sou o meu próprio fundamento” (Mbembe, 2017, p. 193), comunicando muitas biografias com traços comuns: a da afrodescendência que atravessa *a* e é atravessada *pela* violência do mundo racializado.

Orientado então por uma guinada histórica afrorreferenciada que segue em consolidação, com especial ênfase e disseminação a partir do início deste século – graças às políticas afirmativas iniciadas no governo Lula em 2002 que permitiram a formação de um quadro muito maior de pesquisadores negros/negras/es e temáticas concernentes às africanidades e negritudes de um modo geral no Brasil – esta pesquisa propõe uma fricção entre a construção da identidade afrodescendente em situações interculturais e suas dinâmicas étnico-raciais, ao mesmo tempo que trafega sob uma bússola que aponta para as poéticas políticas de um humanismo global (Gilroy, 2012) que considere a totalidade plena das existências (Glissant, 2021) como condição de um mundo, de fato, para ser usufruído por todos.

Uma crítica ao universalismo apontado na obra de Jerzy Grotowski está apoiada justamente nesta perspectiva afrorreferenciada de elaboração de reflexões em torno da experiência observada e da experiência vivida, ou seja, a primeira sendo relativa ao percurso artístico-investigativo do diretor polonês a partir de 1976 com o início da fase do Teatro das Fontes, e a segunda correspondendo ao meu período de colaboração na equipe do *Open Program* do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, entre 2012 e 2015. Portanto, será uma crítica construída também na tentativa de um conhecimento extraído das historicidades e epistemologias africano-diaspóricas (Mbembe, 2017), buscando um corpo de categorias e conceitos que operem fora das lógicas eurocêntricas que estão na base dos modos como se deram as leituras sobre Grotowski, suas continuações e reminiscências. Uma lógica que determinou dialogias racializadas difíceis de superar, mas que, através de exercícios de pensamento que envolvem um humanismo radicalizado proposto por Fanon (2008) e uma resposta anticapitalista à organização social das diferenças como indica Quijano (2011), tornam tal superação factível.

Grotowski, homem branco, encenador e pesquisador das artes performativas, talvez não achasse que tinha qualquer obrigação de pensar na sua própria relação com tecnologias africanas e afro-diaspóricas por uma perspectiva racializada, naquele período dos anos de 1970, coincidente com um cenário de muitas lutas de libertação colonial em África (especialmente em países como Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, ex-colônias portuguesas), e posteriormente também. Mas eu, como um artista e pesquisador afrodescendente que sou, que pensa e cria referenciado e atravessado por suas obras práticas e teóricas desde há muito tempo, tenho essa obrigação ética. Ainda mais quando me coloco como alguém que busca colaborar com o avanço das pautas epistemológicas, culturais e sociopolíticas negras nos meios artísticos e acadêmicos.

Esta tese em trânsito pretende evidenciar para os novos estudantes, pesquisadores e artistas da cena – e uns tantos mais velhos também - o lugar dos pensamentos e práxis de fundamentos africanos e diaspóricos sobre o trabalho que Grotowski realizou, mas que na prática surgem apenas sob a ideia utilitária de ferramentas, e se justifica, no geral comum das pesquisas, geralmente como um conhecimento comparado em relação à proeminência de um ideário orientalizado, determinado como a principal referência epistemológica do diretor, especialmente por suas declaradas inclinações aos saberes-fazer da cultura indiana.

Mas ao mesmo tempo que a crítica fundada nas agências africano-diaspóricas de pensamento e conhecimento problematiza o que na obra de Grotowski transparece exatamente como o que foi notado por Mbembe (2017, p. 214) sobre o resultado da ação do humanismo de origem branco-europeia, ou seja, apenas mais “uma estrutura que apagou a profundidade histórica e a originalidade negra”, são os fatores *diáspora* e *construção de identidade afrodescendente* que surgem como possíveis reorientações para uma pós-crítica. Em outras palavras, formam uma “terceira margem” onde são considerados os aspectos de borramento de fronteiras e *opacidade* do fundamento étnico-cultural, conforme a proposta de Glissant (2021).

Nesta margem o *continuum* grotowskiano pode encontrar uma relevância para o processo de discussão de relações étnico-raciais em um nível político e existencial que o humanismo praticado na modernidade pouco alcançou, uma vez que a problematização crítica do colonialismo, em todas as suas épocas, pouco se deu pelos pensadores brancos do eixo euro-estadunidense, salvo poucos exemplos, como Carl Einstein (1885-1940) e Jean-Paul Sartre (1905–1980). É nesta terceira margem que o mito humanista de raiz iluminista (Mbembe, 2017) seca, dando lugar a uma nova muda onde existe em potência o “nascimento de uma era de consenso universal” (Diop, 1967 *apud* Mbembe, 2017, p. 214).

Por outro lado, no caso dessa impossibilidade de comunicação dada pela cristalização absoluta de identidades devido a um julgamento severo de apropriação cultural sobre as práticas interculturais de Grotowski e do *Workcenter*, posso então encontrar uma saída ao impasse postulando, simultaneamente, um contra-humanismo aprioristicamente tanto afrocentrado quanto transcultural. Proposta esta que pode ser conceitualmente organizada conforme modos de pensar diaspóricos oriundos da experiência amefricana (Gonzalez, 1988), visto que dão limites concretos para traçar um campo de trocas afetivas transversalizadas pelas culturas afro-atlânticas dentro do triângulo África – Europa – Américas, especialmente se penso na centralidade do circuito Caribe-EUA-América Latina como *locus* referenciais das extensões de africanidades que permeiam o trabalho do projeto artístico Grotowski-Workcenter, e que tocam em diferentes profundidades este pesquisador que aqui escreve.

Nesse ponto é que então posso iniciar um diálogo em torno do que seriam as políticas de amizade pensadas neste trabalho.

2

Este estudo é um processo de viagem entre entretempos e entrelugares, numa assunção da crise que o próprio estar *entre* que a condição diaspórica impôs e impõe - a tensão de um ser ou não-ser identitário - e da reivindicação do giro epistemológico como prática de liberdade para a construção de conhecimento.

Uma viagem gerada pela necessidade de perseguição de uma figura fugidia, ainda que muito conhecida no meio teatral, o nômade, o eremita, o naturalista de humanidades e tradições culturais, Jerzy Grotowski.

Essa é uma viagem como meio para a prática da afetividade no trato das relações étnico-raciais, com suas potências, impotências e despotencializações.

Uma viagem cujo fim é compreender o percurso da pessoa artista afrodescendente em movência pelo mundo, quando orientada pela colaboração em projetos interculturais que propiciam a criação de poéticas diaspóricas transculturais.

Do léxico de Achille Mbembe (2017) que se manifestará nesta viagem que estamos prestes a iniciar trago o que nomeou como “ética do passante”, ou seja, um modo de ser no mundo, que deve acompanhar todo o ser humano na sua condição primária de entidade livre para conhecer o mundo em que vive, e acidental, enquanto pertencente a um determinado território por nascimento.

Aprender a passar constantemente de um lugar para outro deveria ser portanto [para o ser humano] o seu projeto, uma vez que este é, de todo modo, o seu destino. Mas passar de um lugar para outro é também tecer com cada um deles uma dupla relação de solidariedade e de desprendimento. A essa experiência de presença e de diferença, de solidariedade e de desprendimento, mas nunca de indiferença, chamemos a ética do passante (Mbembe, 2017, p. 248).

Esta ética encontraremos também manifesta no pensar-fazer do *continuum* Grotowski-Workcenter quando o pensamos nas relações com as culturas negras africano-diaspóricas nos variados contextos em que tais relações se deram?

É uma probabilidade, uma vez que Grotowski demonstra afeição pela impermanência expressa no texto do evangelho apócrifo de Tomé (s.d. *apud* LEÃO, 2020), “Sede transeuntes”. Este aforisma era citado, enquanto texto cantado, em algumas das estruturas performativas

seminais desenvolvidas no contexto da fase de pesquisa criativa conhecida como “Arte como Veículo” (1986 a 2022), em obras como *Action* ou em *Downstairs Action*.

A ética e o princípio do passante me interessam como uma possibilidade de compreender a tradição como um *locus* tão estável quanto mutável em sua natureza, um fenômeno que só pode ser compreendido justamente como uma forma de *conjunctio-oppositorum*², retomando uma terminologia cara à Grotowski e aos grotowskianos, ou seja, a unidade que se forma através de termos que denotam oposição entre si. E a tradição africano-diaspórica, como uma agência criativa sobre as investigações e produções em torno das artes performativas do diretor polonês, passando por seus continuadores, explode com uma lógica de temporalidade aristotélico-cartesiana, pois não mais se reduz a algo que apenas informa “passado”. Me apoiando em Mbembe (2017, p. 246), posso também conceber a tradição afro-diaspórica que plasma novas outras formas e normas cênico-performativas como fenômeno ativo que fabula o passado

[...] não como vestígio do que já aconteceu, mas o passado prestes a acontecer, de tal maneira o podemos extrair, [...] no próprio ato pelo qual ele acontece, no instante em que, surgindo como pela frente, se esforça por nascer no acontecimento, por se tornar acontecimento.

Passante é também a condição daqueles que se movem através de possibilidades de criação artística intercultural. A impermanência de uma tradição como a própria cultura de trabalho, logo a poética transcultural por excelência. Mesmo que minha orientação, por uma autodeterminação identitária, configure o passante aqui como a pessoa afrodescendente, isto, no entanto, não representa uma autorrepresentação cristalizada no mundo. Digo isso como forma de autodefesa contra as propostas de redução e aprisionamento de uma pessoa a um local e a uma origem inexpugnável, da qual nunca deverá se apartar, sob ameaça de perder legitimidade existencial no mundo.

Pode-se recusar uma definição proposta - ou imposta -, pois uma identidade dada por outro não serve a quem busca enxergar o mundo em sua amplidão de possibilidades afirmativas e múltiplas de encontros e diálogos inter-humanos. E essa é uma questão dialética que estará presente quando, ao longo da viagem anunciada, nos encontrarmos mais de perto com a afrodescendência de Thomas Richards, aquele que Grotowski escolheu como herdeiro dos seus

² Na abordagem em que Grotowski fazia das artes performativas, o princípio do *conjunctio-oppositorum*, originário da filosofia ocidental, representava a dialética entre estrutura e espontaneidade no ato criativo do performer.

saberes e fazeres acumulados em cerca de quatro décadas de pesquisas e criações no campo das artes performativas.

O que acontecerá, no entanto, se ele nunca regressar e se, por acaso, seguir o seu caminho, de um lugar para outro, refazendo os passos quando for preciso, mas sempre na periferia da sua terra natal, sem, no entanto, se fazer valer da figura do “refugiado” ou do “migrante” e, menos ainda, do “cidadão” e do autóctone – o homem de linhagem? (Mbembe, 2017, p. 246).

Penso se essa ética do passante pode ser aplicada a Grotowski, ao seu projeto artístico e humanista, e aos modos de ser e fazer numa cultura do encontro mediada pela arte da cena tal qual a realizada durante os anos de existência do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. E se também pode ser aplicada, de forma mais específica ainda, na relação com as materialidades das culturas africano-diaspóricas, constituídas através dos cancioneiros que expressam as cosmologias e vivências negras que por esta linhagem artística foram investigados.

Essa linhagem, que constitui uma cultura própria e única de trabalho, tanto quanto uma ética particular, quando pensada a partir dos pressupostos da ética do passante encontra uma forma de justificação e legitimação de suas operatividades.

Na relação com as culturas negras que lhe deram um *corpus* técnico-poético, quer como laboratório, quer como grupo artístico, essa linhagem, coordenada por um pensamento transidentitário arriscou-se a uma política de amizades, quer dizer, uma ação de construção de alianças afetivas inter-humanas e transpessoais, na qual a ética do passante aparece como um sinal de veracidade. Isto se tomo como princípio de que o trânsito étnico-racial e a transculturação em pessoas e resultados cênicos, ainda que não gerem relações cooperativas fixas, discursividades tributárias a uma origem africano-diaspórica, mas se movam num jogo entre acolhimento de presenças e aceite das diferenças, de mutabilidades entre solidariedade e desprendimento, nunca serão indiferentes à pluralidade humana do mundo (Mbembe, 2017).

3

No movimento de *encontro* amplo que acompanhou o projeto de Grotowski desde a fase teatral e prosseguiu no *Workcenter*, a própria dimensão desse princípio de trabalho se transformou. O encontro deixou de se referir somente ao que acontece na relação íntima e protegida que o evento teatral promove entre atuantes e espectadores, onde estes estão

envolvidos dentro de uma situação em que alguém age e outro vê a ação, ou mesmo numa perspectiva oposta e complementar, onde atuantes devem também ser passivos e espectadores agentes no fato cênico, na experiência-performance. O encontro, a partir da busca da fonte da vitalidade indiferenciável que precede as distinções culturais, tal como foi preconizado no discurso teórico do Teatro das Fontes, foi dimensionado para um encontro entre pessoas de uma realidade fronteirizada, dentro em uma cena multicultural utopicamente sem fronteiras.

As pessoas desses encontros foram muitas, dispersas na complexidade da mesma rede tecida, com suas expansões tempo-mundo afora. Não somente nos anos do projeto grotowskiano e dos que seguiram neste projeto até seu fim, com o encerramento das atividades do *Workcenter*, na pequena cidade italiana de Pontedera, em 2022, mas também entre aqueles que de alguma forma ainda hoje o seguem, que também podem vir desde Áfricas, Ásias, Américas, Oceanias e Europas.

Sobretudo, mantendo o ponto referencial principal deste estudo, considerarei aqui os encontros que trouxeram os impactos das africanias e negruras estendidas através do Atlântico que ressoaram tão profundamente sobre o velho polonês, a ponto de serem os principais veículos da síntese da sua obra de arte-vida. Se ele não disse mais sobre isso, ou nenhuma outra pessoa próxima a ele, herdeira ou conhecedora de seu trabalho, reivindico falar dessa dádiva que as afro-epistemes, manifestas nas presenças de pessoas afrodescendentes, lhe proporcionaram. Parafraseando o poeta estadunidense Allen Ginsberg (s.d. *apud* JESUS, 2016, p. 208) ao dizer que “se a América ainda tem uma alma tem de agradecer ao *soul*”³, me encorajo a afirmar que se a busca do contínuo Grotowski-Workcenter encontrou uma forma para sua alma, tem de agradecer às almas negras presentes nas formas rito-performativas africano-diaspóricas.

São muitas as pessoas desses encontros. Se olharmos numa perspectiva da incomensurabilidade da ancestralidade, seriam incontáveis. Mas olhando para os fatos, são aproximações mensuráveis. Grotowski deu o primeiro passo, foi quem se pôs a caminho para a relação. E entre as pessoas afrodescendentes - algumas apenas, pois outras não foram nomeadas e perderam-se no anonimato - estão Maud Robart, Tiga Garoute, Amon Frémon, Eliezer Cadet, Louis Price-Mars, Thomas Richards, Chrystèle Saint-Louis Augustin, Ophélie Maxo, Grazielle Sena, Suellen Serrat, Luciano Mendes de Jesus (vulgo “eu mesmo”), Tabby Johnson, Eduardo

³ Citação verbal proferida pelo ex-diretor associado do *Workcenter*, Mario Biagini, numa entrevista para minha dissertação de mestrado, em 2015. Na sua fala original em inglês: “*If the America has a soul, have to thanks to the soul*”. O segundo *soul*, nesse jogo poético, faz referência ao gênero musical afro-estadunidense, também conhecido como *Soul Music*, desenvolvido entre os anos de 1960 e 1970. Entre seus grandes expoentes estão Ray Charles, Aretha Franklin, Al Green, Otis Redding e Marvin Gaye.

Landim, Sambou Diarra, Desiré Graham, Lúscas Gonçalves de. Nem todas foram ou podem ser nomeadas, mas talvez possa considerar Toussaint L'Ouverture e Jean-Jacques Dessalines, que não decapitaram os poloneses que foram combater a favor da França na Revolução Haitiana, tendo este último ainda concedido nova cidadania e terras aos que debandaram para o lado do povo negro insurgente. Quem sabe ainda posso incluir as ancestrais forças sagradas do vodou, Erzulie Dantor e Damballah Weddo, que já sabiam do valor do encontro intercultural nas encruzilhadas afro-atlânticas, feito com sangue e fogo, violentos sacrifícios.

4

“Pra onde vão os trens, meu pai? Para Mahal, Tamí, para Camirí, espaços no mapa, e depois o pai ria: também pra lugar algum meu filho, tu podes ir e ainda que se mova o trem, tu não te moves de ti” (Hilst, 2018, p. 269).

No princípio do movimento do passante, que tal qual o poema-diagnóstico de Hilda Hilst, se desloca mundo afora sempre carregando a si próprio – mesmo que esse mundo seja o da intracultura do seu território de nascimento -, a pessoa que busca viver a vida orientada pelas potências criativas do encontro, independentemente das suas origens étnico-raciais ou das de quem entra em contato, é um sujeito

[...] que se esforçou por fazer um caminho íngreme – que partiu [...], viveu fora, no estrangeiro, em lugares onde criou casa, ligando o seu destino ao daqueles que o acolheram e reconheceram, no seu rosto e na sua singularidade, uma humanidade que vem (Mbembe, 2017, p. 247).

Nessa atitude existencial é que reside também a potência verdadeira de um grupo artístico intercultural de poéticas transculturais, capaz de curar suas crises interiores, do sujeito coletivo e do indivíduo. Nos intercambiamentos de elementos culturais e epistemológicos distintos que permeiam o contínuo Grotowski-Workcenter, presentificados em pessoas de origens distintas, desvela-se um caminho para a realização de um humanismo de fato e ato, radical, como pensado por Fanon, ou seja, um humanismo que “sustenta uma capacidade de falar com poder real a muitas das maneiras pelas quais a questão do humano é colocada e contestada dentro de formas contemporâneas de militância popular empreendidas a partir de zonas de exclusão e dominação social” (Instituto Tricontinental de Pesquisa Social, 2020).

Mas para a motivação autoetnográfica que age nesta tese em viagem, esta ética do passante servirá, acredito, para refletir sobre o processo de construção de uma identidade

afrodescendente e um pensar afroperspectivado a partir da distância física, afetiva e ideológica que tomo da minha experiência como pessoa performer negra no interior da instituição internacional do *Workcenter*. Isto devido ao fato de que, já imaginando as palavras que Mbembe (idem, p. 248) irá me falar, esta “é uma ética que diz que só quando nos afastamos de um lugar temos condições para nomeá-lo e habitá-lo”. Ou seja, só com tal afastamento será possível, em minha busca, um nomear de práticas e um habitar de diferenças com criticidade criativa sobre outros modos relacionais interétnicos e inter/transculturais.

O meu desejo de dialogar com a proposta da ética do passante traz para esta tese a necessidade de realização de um modo de pensar-fazer a escrita e de refletir sobre a experiência vivenciada pautado pela tríade *passagem, travessia e circulação*, em dialogia estreita com Mbembe (2017), quer dizer, no deslizamento da minha construção de conhecimento por estas três instâncias de mobilidade. Não apenas como ser de intelecto, como Mbembe (idem) aponta, mas também ser de corpo, com corpo, que corporifica, incorpora, desincorpora, transcorpora. Logo, nesse conjunto passível de variados impactos simultâneos, o pensar-fazer será um pensar-fazer “da vida que flui, da vida que passa e que tentamos traduzir em acontecimento” (ibid., p. 248).

Dessa forma, para delinear as margens desse “Rio Experiência-Reflexão”, que vem da vivência nas ruas, atravessa teatros e a universidade, e vai além, se esforçando para vencer pedras, barragens e quedas, e assim poder desaguar em um mar de ideias que sirvam para algum viver com mais potência e beleza, num processo de definição pessoal de categorias-movimentos de bordas pouco definidas, afirmo que: a) *passagem* corresponde ao ato de buscar o diálogo no ambiente das relações étnico-raciais; b) *travessia* significa observar as tentativas de diálogos interétnicos no contexto de um projeto intercultural; c) *circulação* revela as idiossincrasias da experiência íntima da pessoa afrodescendente no contexto de uma associação pluriétnica internacional.

Uma pergunta – entre tantas outras - surge e ocupa um ponto no mapeamento dessa viagem por água, terra e céu, esperando fazer parte da rota de respostas que estas categorias-movimentos poderão trazer. Qual a política de existência que permitirá o fluir (e fruir!) da vida, maior e melhor?

Na busca por essa resposta não podemos perder de vista a estrela-guia nesse perigoso navegar pelas discussões étnico-raciais no âmbito de uma cooperatividade artística intercultural, que reluz através da relação *Eu – Outro*.

É nesse aspecto que devemos afinar mais a escuta sobre a palavra fanoniana, que pressupõe a assunção de um humanismo radicalmente pautado na dialogia da diferença. Nesse

sentido é que a trajetória de Grotowski e a experiência do *Workcenter* são meios para a observação dessa possibilidade, transcendendo mesmo temas de interesse somente das áreas artísticas, podendo mesmo serem transversalizados por ferramentas de análises políticas, sociológicas, antropológicas e de outras áreas do conhecimento.

O pensamento fanoniano nos ajuda a abrir novas perspectivas dentro da dialética sempre tensa dos polos identitários branco-negro que se presentifica no trajeto grotowskiano – ainda que inconscientemente – com o início do Teatro das Fontes em 1976, prossegue no início da sua relação com Thomas Richards a partir da curta fase do projeto Drama Objetivo entre 1983 e 1986, e atravessa todos os 36 anos de existência do *Workcenter*, de 1986 a 2022.

Se na obra grotowskiana praticamente não encontramos nenhuma menção às problemáticas raciais, pelo contrário, sobretudo um elogio constante do encontro e da intercultura com suas transculturações, posso me questionar se não estou buscando uma crítica gratuita a uma rara experiência de superação da colorização da existência, da hierarquização cromática do ser humano (Carneiro, 2005). Nesse sentido estaria indo contra a proposta de “liberar o homem de cor de si próprio”, como Fanon afirma (2008, p. 26)?

Mas no próprio Fanon encontro logo em seguida a resposta: não. Pois de fato, como ele diz, é evidente – ou ao menos a história construída pelo colonialismo da Europa o fez – que “existem dois campos: o branco e o negro” (idem). E mesmo Grotowski buscando as fontes que antecedem a diferença, nunca poderia negar que continuava existindo um grande mundo de diferenças e sistemas de diferenciação cujas estruturas se consolidaram com refinamento e complexidade, desde as arquiteturas geopolíticas às arquiteturas profundas da psique. Se pela perspectiva culturalista poderia se conceber um átimo ontológico de indiferenciação, na perspectiva historiográfica isso é inconcebível.

Portanto, esse é um embate entrecampos, feito de areias movediças, nos quais cada movimento brusco tende ao sufocamento por imersão num emaranhado de reflexões e experiências antagônicas sobre as relações entre negritudes e branquitudes construídas ao longo de mais cinco séculos de interações, explorações, afirmações e transformações dadas a partir do inevitável encontro, quer no *locus* África, no Europa ou no América.

Por isso, o debate étnico-racial trazido sobre a experiência artística e humanística promovida pela trajetória de Grotowski, suas ressonâncias e pessoas-ressoadoras, não pode reduzir-se simplesmente às questões de apropriação cultural. Isso porque seu projeto de vida (ou missão, como preferiria) estava direcionado para algo que superasse a noção basal de teatro e seus modos de apresentação. Buscava a criação de um modo de se tocar no transcendente a partir das imanências das forças vitais acionadas por uma tecnologia-síntese para uma

performatividade que me arrisco a nomear de “cós mica”, no sentido de uma totalidade da experiência existencial humana, manifesta e rigorosamente estruturada em ações psicofísicas intencionais. Algo que ocupou também entrecampos: os fundamentos técnico-poéticos para uma presença viva, orgânica, na atuação da pessoa enquanto performer, e os princípios para a construção de estados expandidos de consciência da pessoa enquanto trabalhadora para o conhecimento de si.

Considerando a busca de Grotowski por algo que passando pelo teatro superaria o teatro, seria coerente dizer que a agente deste teatro, a *pessoa*, para se superar a si também neste movimento, deveria superar a raça em si e na leitura racializada de mundo que lhe foi embutida histórico-socialmente. No entanto, a partir do ponto que devemos considerar que toda pessoa é um corpo político e social, tal postura criativa não isenta este percurso de reflexões sociopolíticas sobre os usos específicos dos referentes tecnológicos negro-africanos e diaspóricos e suas epistemes na elaboração das epistemes grotowskianas no pós-teatro, no “pré-teatro” do início do *Workcenter* e no “re-teatro” de Thomas Richards⁴.

A tradição grotowskiana, desde a fase teatral, fundada na ética do Eu – Outro de mão dupla, ou seja, quem observa deve se abrir conscientemente para o ser observado, propicia um campo experimental e experiencial de reflexão sobre os modos de aproximação e rejeição entre as diferenças. E se olharmos com atenção justamente para o momento que inaugura o contato com as epistemologias negras, africanas e diaspóricas, neste trabalho, encontramos um espaço fértil de realizações para acreditar e alimentar virtuosamente “uma luta para *entrar* na dialética do Eu com o Outro” (Gordon, 2018, *apud* FANON, 2018, p. 17). Dialética esta que é a base de uma poética diaspórica transcultural e interétnica em construção nos nossos tempos.

⁴ Grotowski rompeu com a produção teatral convencional em 1972. Daí em diante toda a sua produção investigativa no campo das artes performativas pode ser classificada como pós-teatral, mesmo quando traz as palavras *teatro*, *drama* e *arte* nos projetos desta grande fase de sua trajetória. Ainda assim manteve sempre uma atenção para o diálogo com fundamentos da teatralidade, especialmente com o “método das ações físicas”, de Konstantin Stanislavski, do qual alguns estudiosos o consideram como alguém que avançou na proposição. O livro “Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas”, de Thomas Richards, é fundamental para a compreensão dessa relação. Além disso, o diretor polonês levou em conta as possibilidades de imbricamento e diálogo do desenvolvimento das suas pesquisas pós-teatrais com a cena teatral, sobretudo com grupos de pesquisa continuada de diversas partes do mundo, durante a fase da “Arte como Veículo”, especialmente na década de 1990. Após a sua morte, em 1999, seus parceiros e continuadores nas pesquisas, Thomas Richards e Mario Biagini, foram gradualmente conduzindo as criações performativas no *Workcenter* para um retorno às relações mais diretas com a cena teatral, através da produção de uma diversidade de obras cênicas e da participação em ambientes de festivais e projetos de circulação, além das ações formativas por workshops e workshops-montagem, os quais artistas cênicos de diversas nacionalidades buscavam, seja na sede do *Workcenter* em Pontedera, seja nas ações em outras localidades.

(Toca o interfone. É uma encomenda da empresa “Meu DNA”. Chegou o teste de ancestralidade que encomendei. Alvorçado desço os dois lances de escada até a portaria. Ansioso subo os mesmos dois lances de escadas até entrar novamente em casa. Vou para o quarto. Um espelho sobre a cômoda se espatifou no chão quando me espantei com o resultado do exame, fazendo um gesto reativo, grande e distraído. 43,8% do meu DNA é originário de povos da Península Ibérica; 12,6% da Grã-Bretanha; 21,3% de Angola; 4,6% da Nigéria; 10,5% do Norte da África; 3,4% de Uganda e 3,8% de povos originários da América Central. Estou diante de um espelho quebrado no chão, indignado por possuir menos africanidade genética do que sempre pensei. E me vendo nos estilhaços, não vejo um reflexo, mas muitos reflexos dessa mesma face mestiça. Face afro-indígena aqui. Face negra ali. Face moura acolá. Pequenos fragmentos, minúsculos, voaram mais longe, e alguns deles caíram sobre uma teia de aranha tão discreta atrás da porta do quarto, no cantinho da quina entre o assoalho e a parede, que eu não veria até a próxima faxina. O pequeníssimo aracnídeo estava imóvel, diante de um minúsculo estilhaço de espelho que perto do seu corpúsculo caiu e na trama sedosa se grudou. Seus oito olhos estariam mais espantados que os meu únicos dois ao ler sobre as tantas peças multicoloridas minhas espalhadas pelo mundo? Os pedacinhos de espelho sobre a teia, também tão pequena, me lembraram as lembranças ínfimas ou as joias brilhantes, coisas de muito ou nenhum valor, que se guardam em relicários delicados e sólidos. Posso chamar então aquele tecido viscoso de um “fragmentário”. Olho para os pedaços quebrados da luminosa lâmina de vidro no chão e decido juntá-los, lentamente, me divertindo com os pequenos “eu mesmo” fracionados e refletidos nas variadas formas dos cacos. É para juntar essas fraturas que me coloco em direção à essa escrita, para traçar as formas de reinvenção desse espelho. A reinvenção do meu espelho mais africano, diaspórico, negro, afrodescendente, crioulo, abismal, que era guarnecido por uma moldura de marfim, branca, mas agora vou aproveitar que quebrou e trocar por uma de ébano, preta.)

5

Para uma aranha, mesmo para Anansi, o mitológico deus aracnídeo do povo Ashanti de Gana, que se move por um fio entre céu e terra, são necessários ter pontos concretos onde as pontas da teia se amarrem. Um suporte estável, sobre o qual as tramas complexas do fino tecido serão elaboradas. E daí virão todas as relações de interdependência que podemos perceber ao observar uma teia bem-feita: um centro preciso, que irradia às bordas através de anéis

concêntricos (com o visco onde as presas se prendem) que atravessam os fios radiais (onde a aranha se move) até os pontos onde estes se ligam a suportes diversos, de matéria distinta da seda de que é feito o fio: madeira, pedra ou outra qualquer onde se possa estabelecer um laço.

Mas a teia não nasce no centro. No centro ela é ancorada. Ela parte das periferias onde seus fios se prendem. O centro é somente um lugar onde fios de vários eixos se amarram num mesmo nó. O centro é confuso em comparação com os pontos precisos onde cada ponta da teia está enlaçada. Apenas aparentemente ele parece ser o centro de irradiação do sentido da forma. É uma trapaça de Anansi.

A vibração do que se gruda ou se move na teia é expansiva. De qualquer ponto irradia por toda a teia. Ou seja, o centro se relativiza, porque na verdade é móvel e depende do seu agente disparador de vibração. O centro onde está o nó de todas as direções é somente um lugar mais denso onde a armadilha-habitação se estabiliza.

Mas se a teia em si é a forma final, sua comunicabilidade de sentido está na capacidade vibratória que se move através e entre os fios, os distintos espaços vazios que permeiam as conexões da tecedura. Porém essa teia correlacional não se sustenta apenas pelos desejos de relação e existência. Sem o suporte a teia não se constrói no ar. Se perde o suporte, se embola ao vento e se torna indistinguível num emaranhado disforme. Não há mais teia, logo não haverá mais comunicação. Por isso o fato insofismável: onde há teia há suporte. Ela não existe por si só. Onde ela está suportada cria-se comunicação entre pontos naturalmente assimétricos. Porque na Natureza caos e harmonia *são* o que *são* ao mesmo tempo; diria Spinoza para Moisés embaixo da sarça ardente, depois de verem o corpo em transe dançante de um rodante incorporado por Exu, ao som de “Raça Humana” de Gilberto Gil, tocada num *sound system* de jamaicanos em uma quebrada de Londres!

Essa breve imagem da teia serve para dar uma forma imaginativa à elaboração de correlações entre artistas de diferentes origens, aferindo sobre as formas externas que foram concebidas numa colaboração intercultural, a partir da situação diaspórica da pessoa negra de origem africana ou afrodescendente. Situação essa que se converte, com a licença de mais uma metáfora, no eixo de uma gangorra numa corda bamba sobre um abismo. A gangorra em si é o mundo e suas múltiplas idiosincrasias civilizatórias. De um lado da gangorra, Áfricas, do outro, Europas, Américas, Ásias e Oceanias. A corda que bambeia é a identidade cultural. O abismo é o universalismo.

Imagem 1 - Teia, da dispersão ao centro, do centro à dispersão.



Fonte: Tricurioso (2019).

Imagem 2 - Teia diaspórica: do início do século XVII até 1873.



Fonte: Slideshare (2011).

Ao pensar na colaboração entre artistas negros/as africanos/as e afrodescendentes - em diáspora, diasporizados/as ou filhos/as da diáspora afro-mediterrânea ou afro-atlântica - com artistas brancos (sobretudo europeus), olhamos para os suportes dessa teia viva esticada e atravessada sobre as águas entre África, Europa e América. Mas não devemos ver África como um centro mítico do mundo, aquele “berço” do qual uma certa parte da humanidade nunca saiu

ou sairá, justificando as narrativas iluministas, cujo projeto civilizatório do “alto” saber e da “alta” cultura desembocou no mais baixo racismo epistemicida do colonialismo capitalista.

Vejo África como o primeiro suporte, se não ainda o mais forte - considerando o eurocentrismo que guia e ocupa a imensa parte das produções teórico-práticas na área acadêmico-artística enquanto episteme e metafísica -, certamente o menos rígido para o estabelecimento de relações criativas no campo das artes da cena em projetos que pressuponham diálogos com as diversidades de culturas africanas, ou, através destas, desdobradas. Suporte flexível, disparador original das transculturalidades que formam as cenas contemporâneas onde podem ser identificadas poéticas da diáspora.

África objetiva subjetivada em uma movência global pelos corpos de fazedores de arte e cultura, negras e negros, afrodescendentes. Em tensão suportável com os demais suportes: de um lado a Europa e suas falhas homéricas; do outro América e suas desilusões macunaímicas.

Para observar esta poética diaspórica transcultural na obra do contínuo Grotowski-Workcenter e suas influências atualmente, proponho o estudo das colaborações criativas e afetivas estabelecidas entre pessoas, artistas e não-artistas que, tal a aranha-homem metamorfa Anansi, se moveram nas linhas das duas teias que se formaram sobre o Mar Mediterrâneo e o Oceano Atlântico.

As redes tecidas sobre as “Grandes Águas”, *Kalungas Grandes* no dizer “bantu-brasileiro”, são o resultado do fluxo cultural que se deu inicialmente de maneira compulsória, em primeiro lugar pelo mercado colonial-capitalista da escravidão, e depois pelas expropriações neocoloniais das populações africanas. Posteriormente, este fluxo cultural constitui-se de forma “espontânea”, ainda que a partir dos pressionamentos causados pela desestruturação socioeconômica deixada pelos colonizadores europeus, mas também movido pela natureza das “experiências de mobilidade continentais que sempre constituíram o cenário do interior de África” (Évora, 2016, p. 66). Impulso de movimento vindo não apenas por necessidades de sobrevivência, mas que surge do interesse pelas diferenças que caracterizam o estrangeiro, seja interno ou externo ao continente, pela possibilidade de aprendizagem, troca e expansão de percepção do mundo-vida.

Portanto, as poéticas da diáspora, formadas basalmente pelos saberes-fazeres das africanidades e as personalidades afrodescendentes, se movem sobre esta rede que se fixa em pontos fortes nos três continentes, África, Europa e América, mas não possuem um centro em nenhum deles. Seus centros são muitos, tantos quantos sejam seus agentes, e aqui serão vistos nas mobilidades dos artistas, representantes de culturas tradicionais e projetos estudados, nas poéticas transculturais que se estabeleceram em colaborações internacionais e nas irradiâncias

africano-diaspóricas sobre os fazeres da proposta teatral de Jerzy Grotowski e do *Workcenter*, e naquilo que venho criando em diálogo com estes diversos referenciais e experiências encruzilhados.

Podemos ainda considerar que são duas teias paralelas, Europa e América, com o mesmo suporte de/em África, fortes o suficiente para manterem intercâmbios. Não por isso África seria um centro fixo, mas uma matriz-motriz.

A ideia de uma matriz-motriz parte da noção inicial de motriz em contraposição à de matriz conforme a concepção de Zeca Ligiéro (2011) sobre os contributos, influências e continuidades das africanidades em tradições negro-brasileiras. Na acepção comum e já consagrada para fazer referência às fontes culturais da brasilidade é utilizado os termo matriz ou matrizes (indígena, africana, ibérica).

O termo matrizes culturais, proposto por Ligiéro, contrapõe-se ao primeiro, indicando uma noção mais complexa das dinâmicas entre estas culturas fundantes, sobretudo oriundas de África, com as práticas performativas da contemporaneidade, um modo de definir “um conjunto de dinâmicas culturais utilizados na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos” (idem, p. 130).

Proponho o binômio matrizes-matrizes como uma forma de manter uma as duas perspectivas: a que traz e é o fundamento conceitual dos elementos de africanidades (matriz), e a que dispara e está sendo o fundamento em mobilidade através da transcrição destes elementos (motriz).

Assim, voltando o meu olhar sobre os fragmentos do espelho quebrado que se grudou à teia da pequena aranha no canto atrás da porta, delicado porta-joias devassado, me inspiro para organizar as reflexões sobre as experiências que são colocadas nesta tese em trânsito. Estas serão encadeadas, abertas e expostas a partir da orientação do percurso da viagem que a ética do passante nos apresenta.

O “FRAGMENTÁRIO DA PASSAGEM: UMA PALESTRA DENOMINADA ‘ENTRE POLÍTICAS DE INIMIZADE E AMIZADE: ESPAÇOS DE ENCONTRO ALCANÇADOS PELO CONTÍNUO GROTOWSKI-WORKCENTER’” é uma preparação para o empreendimento de uma viagem como reflexão e experiência e reflexão e experiência como viagem. Este capítulo parte da ideia fictícia de uma palestra proferida no Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, que tem a função de comunicar os pressupostos teórico-práticos que disparam a ação que será empreendida, ou seja, os motivadores da busca por um artista-pesquisador polonês em mobilidade por culturas negro-africanas e africano-diaspóricas.

Será algo como uma comunicação de viagem à academia. Nesta palestra haverá presenças ilustres, algumas vivas, como Achille Mbembe, Grada Kilomba e Rustom Barucha, outras já mortas, como Sotigui Kouyaté, Stuart Hall e Michel de Montaigne. Todas elas farão interferências à minha fala, comentários, afirmativos ou opositivos, construídos como um modo outro de realizar as suas citações dentro do trabalho, explorando formas distintas das regras estritas de validação da escrita acadêmica conforme o padrão ABNT. Essa atitude de escrita divergente é algo que permeará toda a tese, visando diferentes formas de diálogo com a “norma científica”, reivindicando a legitimação da construção de conhecimento pelo sentido e materialidade experiencial da reflexão, mais do que pela sua forma de apresentação canônica. Pela assunção de uma radicalidade experimental, buscarei esgarçar o tecido estável da pesquisa qualitativa acadêmica, de forma a potencializar, por outro lado, a percepção da ligação da escrita com os aspectos sensíveis moventes e mutáveis das vidas humanas racializadas que estão tensionadas entre si desde os fundamentos desse trabalho. No entanto, mesmo com esse esgarçamento, procurarei manter fios de conexão com a tradição inventada e normalizada da forma acadêmica “abntéica”, porém não tratada como fôrma.

Aqui são apresentadas as conceituações de *políticas de amizade*, a partir do diálogo constante com Mbembe, que neste trabalho como um todo, na condição muitas vezes de personagem, terá uma função de interlocutor e provocador ativo na ficcionalização da forma de apresentação da tese em torno do percurso real de investigação criativa do trabalho do contínuo Grotowski-Workcenter. Esta investigação criativa será abordada através das noções relacionais intersubjetivas e internacionais que constituem as *políticas de inimizade* trazidas por Mbembe, ou seja, os modos como são regidas as práticas de afastamento e territorialização realizadas pelos regimes de governança nas últimas décadas. Essa discussão é entremeada com reflexões em torno da noção de *em-comum*, proposto pelo filósofo camaronês, e a já citada ideia de *encontro*, elaborada pelo diretor polonês.

Em “FRAGMENTÁRIO DA TRAVESSIA: CRUZAR ÁFRICAS E AFRO-AMÉRICAS COM UM POLONÊS VIAJOR” iniciamos a viagem em si, a viagem em busca de um viajante que levará a outros viajantes. O trem que pegaremos partirá de Santo André, no ABC Paulista, onde morei nos últimos dez anos, e nele atravessaremos o Oceano Atlântico, o Mar Mediterrâneo e a África até chegar ao Haiti. No percurso abordamos as diversas referências que Grotowski faz às culturas africanas em seus escritos, desde a sua concepção do Egito Antigo às práticas rituais iorubanas.

Este “capítulo-jornada” buscará pensar especialmente sobre como se deram as relações de Grotowski com as matrizes-motrizas africano-diaspóricas, a partir da sua própria busca por

uma referência de ancestralidade, constituída por suas raízes familiares que passam, presumidamente, pelo Caribe, quando do período das lutas de libertação negra da Revolução do Haiti, onde uma pequena legião de soldados poloneses combateu. Proponho traçar como esta experiência histórica influenciou seu movimento relacional com formantes epistemológicos das tradições africanas que trasladaram e se reelaboraram no Atlântico Negro, e o levaram às viagens que constituíram parte importante do programa do Teatro das Fontes (Nigéria e Haiti), e deu as bases para tudo o que se seguiria, no que concerne ao uso das tecnologias performativas presentes na tradição do *vodou* haitiano, da qual se nutriu.

Estaremos com a provocativa e constante companhia teórica de Mbembe, mas também se chegará um novo personagem companheiro de viagem, Édouard Glissant, nos levando a pensar sobre a presença de uma “poética de Relação” no percurso afro-grotowskiano, ou seja, a existência de um modo de pesquisar e criar em torno das artes performativas assentado no fundamento das diferenças coprodutoras de conhecimento de mundo. Outros passageiros surgem na medida em que o trem avança na sua viagem além de tempos e espaços, até chegar ao Caribe. Autores de muitos diferentes períodos embarcam e desembarcam – inclusive aqueles que estiveram na palestra antecedente.

Nesta viagem, onde se observa Grotowski com um distanciamento crítico, estando eu sentado em um banco no fundo do mesmo vagão, mas de ouvidos atentos, busco refletir sobre sua colaboração com artistas, pesquisadores e sacerdotes haitianos, no sentido de traçar as potências, falhas e limites de um programa artístico-investigativo a priori antirracista.

Entre este e o fragmentário seguinte a viagem será suspensa no tempo e no espaço presente, e seremos lançados no tempo e no espaço de um momento anterior, num encontro com a mestra haitiana Maud Robart. Será um “INTERLÚDIO: *MON PETIT CHEMIN*”, onde derivaremos por dez dias de trabalho em torno dos cantos da tradição afro-haitiana no interior da França. Esta suspensão é a fragmentação dos próprios fragmentários de relações étnico-raciais e pertencimento que vieram antes e de identidade que virá depois, pois a sua forma de construção fricciona a memória dessa experiência com o espírito dos cantos, a sua análise crítica e o puro encantamento poético e sagrado provocado pelo seu impacto sobre minha psique e o meu corpo.

O “FRAGMENTÁRIO DA CIRCULAÇÃO: RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS E IDENTIDADE AFRODESCENDENTE DENTRO E ATRAVÉS DO *WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI AND THOMAS RICHARDS*” focaliza especialmente minha experiência como performer na equipe do *Open Program*, atravessada pelas vivências de racismo cotidiano e institucional do ambiente euro-estadunidense que permeou a minha mobilidade como artista

negro brasileiro em territórios estrangeiros, mas também as vivências de ações coletivas antirracistas. E a partir desta situação de mobilidade e da tensão nas relações étnico-raciais nesses contextos, como se desenvolveu a construção e o fortalecimento de uma identidade afrodescendente determinante para o meu processo como artista, pesquisador e pedagogo teatral daquele ponto em diante.

Este momento final da tese, orientado por uma abordagem de inspiração autoetnográfica, construída sob a forma de uma dramaturgia de experiências pessoais, irá se desenvolver como um passeio por locais de memória onde se deram muitas destas vivências diversas dentro de situações pressionantes e potencializadoras no campo das relações étnico-raciais, como no próprio *Workcenter*, mas também no consulado dos EUA em cidades italianas.

Como consequência das distintas possibilidades da instituição *Workcenter*, reflito sobre os impactos políticos e afetivos em termos das relações étnico-raciais, para além das ditas competências profissionais, que podem ter transversalizado a relação entre Grotowski e Thomas Richards, culminando na escolha do segundo como legatário principal da sua obra intelectual e artística. Como podemos compreender a transmissão de um dos legados mais importantes na história das artes cênicas de todos os tempos para um artista afro-estadunidense, considerando o entorno racista das sociedades euro-estadunidenses onde o projeto grotowskiano estava, de fato, inserido? Quais os motivos dessa pouca visibilização, de uma quase neutralidade, e seus impactos ainda possíveis de serem efetivados nos dias hoje, para as novas gerações de artistas-pesquisadores negras e não-negras que tem interesse na proposta grotowskiana e nas práticas do *Workcenter*?

Especialmente nesta parte aprofundarei as discussões sobre políticas de amizade agindo na prática artística do teatro intercultural realizado no projeto grotowskiano, assim como as falhas e limitações advindas da falta de uma maior problematização política sobre a relação com epistemes africano-diaspóricas e de discursividade sobre questões étnico-raciais, que deveriam estar presentes em um projeto que se propôs a abarcar amplas representatividades. Também irei abordar a presença de atuantes negras na instituição como estratégia de legitimação de uma prática artística que buscou construir uma rede de cooperações transnacionais.

Dessa forma, passarei para uma autoanálise do meu processo de construção de identidade afrodescendente, uma vez que estarei inserido como parte desta proposta de legitimação e representatividade que foi buscada pelos projetos do *Open Program*, que trabalhou diretamente na interface da arte com os meios sociais, propondo ações criativas junto a diferentes comunidades, sobretudo negras.

Nestes passeios, sempre em companhia de Mbembe, Fanon e Glissant, terei também Neusa Santos Souza, como ancestral conselheira, me ajudando a elaborar os pensamentos construídos pelo movimento em locais que não aceitaram minha semelhança em presença, e outros que acolheram a minha diferença semelhante. Eles continuarão seguindo comigo para a próxima e última parte desta jornada “transafrogrotowskiana”.

Por fim, no “FRAGMENTÁRIO DO RETORNO: CANTOS DAS EXPERIÊNCIAS NEGRAS” trarei as reflexões abertas pelo trabalho criativo em torno dos cantos negros do Sul do EUA praticado pelo *Open Program*, prosseguindo até o momento quando decidi iniciar uma busca pessoal, como parte da minha decantação sobre a experiência junto ao *Workcenter*, em direção aos cantos de tradição afro-brasileira denominados *vissungos*, do interior de Minas Gerais, e que continuou após esse período de mobilidade internacional, quando retorno ao Brasil. No entanto, este novo percurso de pesquisa e criação não será abordado no presente trabalho, permanecendo como um projeto a ser desenvolvido em nível de pós-doutorado.

A partir dessas reflexões, à guisa de conclusão, dedicarei atenção para analisar o papel daquilo que tenho nomeado como *cantos de experiência negra* no processo de criação, não apenas de obras cênicas, mas sobretudo na construção dos diálogos pluriétnicos e interculturais. Para isso, partirei do fato de que estes cantos possuem localizações territoriais e identidades culturais que não podem ser dissipadas no discurso do patrimonialismo universal e do multiculturalismo. Isto porque são estes cantos que funcionam como repositórios e transmissores de diversas leituras de mundo, relacionadas a uma percepção da negritude sobre os afetos causados pela diáspora, originalmente fundada na violência, mas que paradoxalmente propiciaram as mutações culturais que modelaram a cultura ocidental.

6

Anansi, a aranha-gente, em seus pensamentos irrequietos, com todo esse movimento deve continuar a sorrir e tramar histórias encruzilhantes, lá do seu centro que balança na beirada da Kalunga, com as máscaras que olham e nos geram perguntas espantosas – “Quantos olhos?!” –, como Exus, Legbás, Pambu Njilas e toda povaria de respeito que pelos caminhos e encruzilhadas do mundo fazem pontes sobre abismos ociosos – ainda que sejam fios de navalha.

Como me disse – em espanhol - *Nanán Yaw Nguètã*, no dia 30 de novembro de 2021, sob a sombra de uma árvore, embaixo do escaldante sol de Abidjan, na Costa do Marfim:



- *La naturaleza aborrece el vacío.*

(Finalizo por hoje. Num suspiro de boas esperanças passo mentalmente as próximas tarefas: começar a arrumar as malas, enviar e-mails e acender velas de convite para algumas pessoas que eu gostaria muito que estivessem presentes na palestra que irei realizar para os cursos de graduação e pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, daqui a sete dias. Será onde farei o anúncio público das razões da minha viagem expedicionária. Fecho o notebook e me deparo com outro post-it, desta vez colado na tampa do equipamento. Tem uma nova assinatura. Começo a entender o que está acontecendo. Compreendo que estes adesivos são feitos por pessoas – vivas e mortas - para que eu não esqueça de algumas coisas que são muito importantes serem lembradas diariamente.)

POST-IT 2 – Na tampa do notebook

Consulta à Biblioteca Digital de
Teses e Dissertações da USP

Dia 06/01/2019, às 9h

Unidade: ECA

Termos de pesquisa: Teatro Negro,
Teatro Experimental do Negro,
Abdias do Nascimento,

Dramaturgia Negra, Ruth de Souza

Produções encontradas: 0

Ass.: Prof. Dr. Kabenguele
Munanga (FFLCH)

LEGENDA DE ESPELHOS E CONTRA-ESPELHOS DO MAPA



1. *vèvè* (ponto riscado) de Damballah Weddo
2. Erzulie Dantor
3. Toussaint L'Ouverture
4. Jean-Jacques Dessalines
5. Eliezer Cadet
6. Amon Frémon
7. Louis Price-Mars
8. Maud Robart
9. Tiga Garoute
10. Jerzy Grotowski
11. Thomas Richards

12. Chrystèle Saint-Louis Augustin
13. Ophélie Maxo
14. Suellen Serrat
15. Grazielle Sena
16. Luciano Mendes de Jesus
17. Tabby Johnson
18. Eduardo Landim
19. Sambou Diarra
20. Desiré Graham
21. Lúscas Gonçalves de

**FRAGMENTÁRIO DA PASSAGEM: UMA PALESTRA DENOMINADA “ENTRE
POLÍTICAS DE INIMIZADE E AMIZADE: ESPAÇOS DE ENCONTRO
ALCANÇADOS PELO CONTÍNUO GROTOWSKI-WORKCENTER”**

*[...] Nas antigas tradições africanas,
o ponto de partida da interrogação
acerca da existência humana
não é a questão do ser, mas a da relação,
da implicação mútua, ou seja,
da descoberta e do reconhecimento
de uma outra carne diferente da minha.
É a questão de saber como me transportar
para lugares longínquos, simultaneamente diferentes
do meu lugar e implicados nele.
Nesta perspectiva, a identidade será
não uma questão de substância
mas de plasticidade. É uma questão de co-composição,
de abertura para o exterior de outra carne,
de reciprocidade entre múltiplas carnes
e os seus múltiplos nomes e lugares.
(Mbembe, 2017, p. 51-52)*

*O Homem é movimento em direção ao mundo
e ao seu semelhante.
Movimento de agressividade que engendra
a escravização ou a conquista;
movimento de amor, de doação de si,
ponto final daquilo que se convencionou chamar
de orientação ética.
Qualquer consciência é capaz de manifestar,
simultânea ou alternativamente,
essas duas componentes.
(Fanon, 2008, p. 53)*

*E eu, por minha vez, me unirei a qualquer pessoa
– não importa sua cor –
contanto que você queira mudar esta condição miserável
que existe nesta terra.
(Malcolm X, 2020, p. 52)*

Teatro-Laboratório da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA-USP.

Em qualquer um dos dois teatros, questão de procura ou escolha.

Quando? Nos ontens e ainda nos hojes. Mas não esperamos que ainda nos amanhãs. Os amanhãs faremos diferentes, a partir dos agoras.

(É uma tarde pesadamente nublada. A ameaça de chuva deixa algumas pessoas que esperam em frente ao teatro-laboratório, para assistir à palestra, um tanto ansiosas. Talvez estejam pensando se vão estar de volta em casa antes do iminente temporal, que fatalmente provocará o tradicional caos no trânsito e nos transportes públicos paulistitânicos. Logo, consideram se valerá a pena estarem ali. Próximo da porta da sala de espetáculos experimentais – é um teatro-laboratório, disseram - um homem distinto, de uma negrura aparentada e ao mesmo tempo diversa às negruras brasileiras, conversa animadamente com uma mulher, também negra, porém não retinta, que no Brasil a democracia racial consagrou como parda. Também muito distinta, e não posso deixar de notar, bem alta. Seus gestos não são de ex-jogadora de basquete ou ex-modelo. São de alguém que transparece pleno conhecimento dos princípios do movimento do corpo, depois da maturação dos anos. Possivelmente bailarina. No modo arestoso de falar o português daquele homem, ouvem-se as sonoridades originárias de uma francofonia.)

HOMEM: Vou te dizer o que já escrevi em livro. Tendo em conta tudo o que se passa, pode o Outro ser ainda considerado meu semelhante? Se aqui e agora nos encontramos rendidos aos extremos, o que deve, então, a minha humanidade à do Outro? Se o peso do Outro passou a ser tão esmagador, não seria melhor que a minha vida deixasse de estar ligada à sua presença, e a sua, à minha? Por que é que, contra todas as possibilidades, deverei velar pelo Outro, estar o mais próximo da sua vida se, em contrapartida, ele só tem em vista a minha perda? Se a humanidade

definitivamente só existe se estiver no mundo e se for do mundo, como fundar uma relação com os outros baseada no reconhecimento recíproco da nossa vulnerabilidade e finitude comuns?

MULHER: O fato de estarmos conversando ao invés de trocar socos, pauladas, facadas, tiros ou bombas já é um bom começo para pensarmos nisso tudo.

(Os dois caem na risada. O narrador impessoal, acostumado a narrar monografias, dissertações e teses some sem dar satisfações e, agora, eu apanho a palavra que por um instante ficou suspensa no ar, antes que outro narrador impessoal invada o meu território de pensamento e ação. Estou em frente às portas do teatro e falo para todas vocês.)

Com licença das forças que governam a palavra, com licença dos ancestrais e dos mais velhos de valor, com licença da juventude preta brasileira e deem licença “donos” das bancas e cadeiras cativas.

Caras pesquisadoras e pesquisadores, curioses de todo gênero e jeito que, me emprestando os seus ouvidos, me escutam: um bom tempo para todas nós. Agradeço suas presenças, sejam solitárias, sejam comunais, aqui nesse teatro. Presenças que não o enchem plenamente, nem o deixam totalmente vazio.

Já tenho as rotas traçadas para realizar a busca dos fragmentos de africanidades que também compuseram o Sr. Jerzy Grotowski. Pessoa esta que, após morrer em 14 de janeiro de 1999, se repartiu para o mundo, num belo dia que não sei se de sol ou chuva, numa nuvem feita de suas próprias cinzas, espargidas sobre o Monte Arunachala, na Índia, pelas mãos de um filho da diáspora afro-atlântica, tão negro como eu mesmo em suas origens, o hoje já sexagenário Sr. Thomas Richards. E na busca por estes fragmentos, também realizo a revelação do meu próprio processo de construção da afrodescendência como um ato existencial poético, político e ético de descarrego colonial a partir do cruzo, conforme as instigações do nosso camaradinho Luiz Rufino, que me soprou no ouvido essa ideia, ali pela página 10 do seu *Pedagogia das Encruzilhadas*, de 2019, se bem lembro assim de cabeça.

Mas preciso comunicar à academia minhas intenções, especulações e intuições nesta busca, antes que ponha o pé na estrada, sob o risco da perdição em alguma das esquinas do mundo ou de travar numa cisma cega no miolo de alguma das certeiras encruzilhadas que cruzarei no caminhar, por não saber ler meu próprio mapa, totalmente, ainda.

Por isso decidi realizar esta palestra, como aqueles antigos aventureiros europeus (por que sempre europeus?), faziam antes de saírem para voltas ao mundo num balão, expedições ao centro da Terra, léguas submarinas adentro, buscas a continentes e ilhas perdidas. É importante comunicar à academia, não como um esperado macaco kafkiano, intelectual e domesticado, nem tampouco como um mistificado Caliban, cumprindo o papel do exótico selvagem dado por algum shakespeareano universalista. É importante comunicar que esta viagem é também um movimento responsivo para a construção de um futuro sem nojo epistemológico desde esta escola conhecida como ECA, nesta instituição conhecida como USP, na qual se chega em seu portão principal através de avenidas com nomes de eugenistas, Vital Brasil e Afrânio Peixoto. A eles, meu ofídico cuspe.

Reparem nesse lembrete, aqui colado há cinco anos, considerando a data, pela primeira e única professora negra da Faculdade de Direito da USP. Peço que leiam antes de entrar.

POST-IT 3 - Na porta do teatro

Consulta ao banco de teses e dissertações da Biblioteca Digital da USP

Dia 13/05/2019, às 15h

Unidade: ECA

Termos de pesquisa: Teatro Negro, Teatro Experimental do Negro, Abdias do Nascimento, Dramaturgia Negra, Ruth de Souza
Produções encontradas: 0

Ass.: Profa. Dra. Eunice Prudente
(FDUSP)

É incongruente que numa instituição universitária de referência internacional, a maior da América Latina, num programa de pós-graduação em Artes Cênicas de uma escola de comunicações e artes, após uma busca avançada no banco de teses e dissertações, com categorias evidentes como “Teatro Negro”, temas fundamentais para a história do teatro brasileiro como o “Teatro Experimental do Negro” ou nomes da mais óbvia relevância na dramaturgia, direção e atuação nacionais como Abdias do Nascimento e Ruth de Souza, na terceira década do século 21 não se encontre nenhuma produção acadêmica sobre tais referenciais. Fato este minimizado, em nível institucional mais ampliado, por haver algumas – pouquíssimas - produções neste campo na Faculdade de Letras e Ciências Humanas (FFLCH) ou na área de Estudos Culturais da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH/USP Leste). Mas nada na área de Artes Cênicas!

Essa é uma das provas da histórica baixa presença de estudantes-pesquisadores/as negros/as/es no âmbito desta específica pós-graduação. Não exclusivamente, por óbvio, mas organicamente aqueles que mais tenderiam a buscar tais matérias de pesquisa pela razão direta de uma urgência de afirmação identitária afrodescendente nos estudos teatrais. Logo, com pouco fomento de temáticas que saíam da normatização do escopo de teatralidades/performatividades eurocêntricas, ou, ainda, mesmo quando referentes às cênicas da brasilidade, utilizando, em larga ocorrência, leituras parametradas em modos eurorreferentes da pós-dramaticidade ou das antropologias teatrais e etnocenologias da vida.

Apenas a partir de 2022 a ECA iniciou um programa de ações afirmativas no contexto das pós-graduação.

Por consequência desse histórico, na ausência de pesquisas nas óbvias temáticas que observei, até este momento, também se revela a diminuta presença de professoras negras/os neste departamento, apenas duas, entre um quadro de cerca de 30 professoras/es credenciados junto aos programas de graduação e pós. Logo, também, essa falta de representatividade de docentes negras nos cursos de Artes Cênicas desta universidade afetam a própria construção de pesquisas e oferecimento de disciplinas que abordem temáticas africanas, afrodescendentes ou de relações étnico-raciais no contexto das teatralidades/performatividades, em suas variadas origens, estéticas, poéticas, formas de pensamento, ou seja, tudo o que confere uma identidade epistemológica não determinada somente pelos referentes eurocênicos e, é necessário dizer, produzidos pelas cosmovisões da branquitude.

Na USP como um todo, apenas recentemente, em 22 de maio de 2023, após anos de muitas reivindicações e exposições do racismo institucional operante é que foi aprovado um programa de cotas em concursos para docentes – e servidores - com reserva de vagas para pessoas negras.

Por isso, antes de dar início a esta exposição, é que agradeço o vosso ato de pôr-se à escuta e vista daquilo que lhes quero partilhar neste primeiro passo rumo a uma perseguição por fragmentos de passados que organizam a minha atualidade e me provocam futurasções.

Ao entrarem neste teatro-laboratório encontrarão algumas pessoas já ocupando lugares de honra. Talvez algumas muitas e muitos de vocês conheçam, e bem. Outras não, tendo ouvido falar ali e acolá, ou simplesmente sejam completamente desconhecidas ou estranhas ao seu ambiente intelectual, profissional ou círculo de amigos.

Para mim são convidados e convidadas por demais especiais, pois vieram de muito longe, inclusive de outros tempos-espacos, atravessando a Kalunga, esta fina película que nos construtos cosmológicos da civilização Bakongo separa_interligando os mundos visíveis e

invisíveis, ou, na acepção dual a que fomos assentados pela razão cristã colonial, os mundos de vivos e mortos. São mestres e mestras, desatadores de nós em nós, *ngangas* sem diplomas e diplomados, feiticeiros/feiticeiras-artistas da palavra transmutadora bem-acabada e que nos dão “sacodes”. Quer dizer, como no falar das “mainhas” nordestinas, que dão uma sacudida para jogar fora os afetos que não prestam para um bem-viver. Mas vamos tranquilas, que devagar também é pressa, já diriam os velhos jongueiros e sambistas.

Aquilo que vocês não sabem agora, irão saber mais adiante.

Eu também; mais ainda. Saberemos juntas. Afinal estamos construindo conhecimento. Algo que afirmo no pleno entendimento que tive das palavras de inspiração transgressiva e desatadoras de nós da *nganga* branca, mas não santa clara, Marília Velardi, que escrevi aqui no meu caderno de notas para não esquecer. Peraí... só um minuto... Achei: “Aqui pensei em falar não sobre o que é, mas sobre o que pode vir a ser. Não sobre como deve ser, mas sobre como pode ser. Não apenas, mas também. Insurgências. Insubordinações. Transitoriedades. Impermanência”. Não estou mentindo, está escrito num artigo dela de 2018, na página 53, podem procurar.

Sejam bem-vindas todas as pessoas. Podem entrar, vamos começar.

Ah, e se chover demais, tudo na cidade parar e não puder sair daqui por um tempo, puxe papo com nossos convidados e convidadas, depois que essa conversa terminar. Eles e elas sabem como modelar o tempo na forja da palavra viva até que virem ações que transformam espaços brutos e realidades enferrujadas.

(Lá vem o narrador frio e calculista de volta. O doutorando abre as portas do teatro, de folha a folha. É o primeiro que entra, sem olhar para trás. Mas antes que os presentes adentrem o teatro, aquele homem, de braços com aquela mulher - que certamente nem todas ali, ou quase todas, não conheciam a ambos – destacam-se do público, e vindo a frente, falam.)



- Meu nome é Achille Mbembe. Antes que entremos, também peço licença para fazer um comentário, na verdade, uma pergunta.

É uma pergunta que também fiz sobre outras pessoas no livro em que abordo políticas de inimizade, que acredito que o nosso homem do clã dos pós-graduandos lá dentro irá referenciar, visto o nome tão "homônimo" de sua palestra. Me digam - quando souberem, não agora - quando ele fala, quem é ele? Será uma nação, uma religião, uma civilização, uma cultura ou uma ideia?

(Ouçam em suas memórias ou imaginações essa voz tão grave e ritmada pela German Dance e as batidas afro-gaúchas.)



- Bah tchê, cá pra mim, e se ele, e a gente, formos tudo isso e suas ausências ao mesmo tempo? A propósito, meu nome é Sayonara Pereira, única professora negra concursada a lecionar atualmente neste curso de Artes Cênicas da USP. Aquela pessoa que escutaremos é meu orientando, Luciano Mendes de Jesus, e ele é responsável por todos seus pensamentos, atos e palavras. Tem ferimentos por dar-se conta da queda no abismo, mas segue em pé e gingando.

(Sem tempo para curtos ou longos silêncios, os dois entram no teatro, no que são seguidos por todas vocês. O doutorando já está organizando alguns livros sobre a mesa, também algumas anotações em folhas de sulfite soltas, que dispõe numa certa ordem num canto do móvel.



Ativa o compartilhamento de PowerPoint no notebook, confere se está indo a imagem do projetor para o telão. Tudo está perfeito, aparentemente. Abre a garrafa pequena de água mineral e enche o copo que está sobre a mesa. Tão logo a última pessoa acomoda-se na poltrona, e um silêncio atentamente aguardado chega, o doutorando a|c|a|m|i|n|h|o|d|e|u|m|a||o|n|g|a|v|i|a|g|e|m começa sua palestra.)

Falemos de... Políticas de inimizade e amizade em um teatro racializado.

Existe um paradoxo sarcástico no interior de um grupo teatral formado por representantes de diferentes países e identidades étnico-raciais. Um tal paradoxo que irmana teatro e futebol e se evidencia em certos jogos de Copa do Mundo, abençoados pelo “espírito sem fronteiras” do *fair play* da FIFA (*Fédération Internationale de Football Association*). Ele surge quando indivíduos de países distintos (atores-jogadores, jogadores-atores), por golpes do destino, acabam por colocarem-se numa situação criativa (pela arte ou pelo esporte), nas quais suas origens nacionais recordam as tensões políticas e históricas entre seus países natais.

Lembro-me de um jogo famoso desse tipo, EUA e Irã, na primeira fase da Copa de 1998, na França. Havia uma imensa tensão no ar, uma vez que os conflitos diplomáticos entre os dois

países – desde a revolução que destituiu o Shah Mohammad Reza Pahlavi, pró-estadunidense, em 1979, dando lugar ao Imã Khomeini – se mantinham, agravados pelo apoio dos norte-americanos às políticas violentas de Israel em relação à população da Palestina. Como relata o jornalista esportivo inglês Neil Billingham (em um texto de 2014), surpreendentemente, a cortesia com que os jogadores e suas confederações se portaram antagonizou com as expectativas de um ambiente de jogo agressivo, mesmo com os protestos e provocações - estrategicamente omitidos pelas emissoras de televisão locais e internacionais - que a organização iraniana *Mujahedin Khalq* - contrária ao regime teocrático que tomou o poder nacional - promovia nas arquibancadas, com os cerca de 7.000 protestantes que conseguiu colocar no estádio com ingressos pagos. O Irã venceu por 2 a 1 os EUA, e mesmo tendo sido desclassificado, o adversário, na figura do zagueiro Jeff Agoos “lacrou” o histórico jogo: “*We did more in 90 minutes than the politicians did in 20 years*”.

Na Copa do Mundo de 2022, no Qatar, essa partida se repetiu, com os EUA vencendo por 1 a 0 o Irã, mas o clima estava novamente tenso geopoliticamente, devido ao assassinato de altos militares iranianos promovido pelo governo Trump em 2020 e pelas manifestações da seleção estadunidense favoráveis aos protestos pela morte da jovem Mahsa Amini, em 2022, espancada pela polícia de costumes, acusada do uso inadequado da *hijab*, o véu islâmico. Ao menos nesse último ponto havia convergência entre os jogadores dos dois países, pois parte da seleção iraniana também protestou, ao não cantar o hino nacional no jogo de estreia contra a Inglaterra, segundo reportagem da revista *Veja*, desse mesmo ano.

Lembro-me também de um espetáculo, “Tierno Bokar”, criado em 2004, direção do inglês Peter Brook, onde atores africanos de países como Burkina Faso (Sotigui Kouyaté), Mali (Habib Dembélé, Djénéba Kone, Abdou Ouologuem), Ruanda (Dorcy Rugamba) e República Democrática do Congo (Pitcho Womba Konga) e atores europeus, como o também inglês Bruce Myers, jogam a relação colonizado-colonizador, onde os primeiros ridicularizam os últimos, em certas cenas, como personagens. Um espetáculo fundado sobre a práxis, poética e ética intercultural – marca de Brook após a fundação do *Centre International de Recherche Théâtrale – CIRT*, em 1971 – que prima, a priori, pelo positivamente dialógico convívio de artistas dos cinco continentes nas rotinas de pesquisas, ensaios, temporadas e turnês pelas “quebradas do mundaréu globalizado”, como talvez hoje em dia dissesse Plínio Marcos. E ainda assim, nesta obra, o colonizador francês interpretado pelo ator britânico (mas que, do ponto de vista africano, daria na mesma se fosse um ator francês interpretando um colonizador britânico) é esculhambado, a favor de um discurso cênico reverente à sabedoria de Tierno Bokar, um dos grandes sábios da África do Oeste.

SLIDE 1

Um comandante francês [...] obriga um grupo de rapazes africanos a pavimentar uma estrada toda enlameada e acaba se afogando no barro. O caráter patético desta situação revela muito mais sobre as injustiças e a arbitrariedade do que qualquer discurso político. [...] A cena em que um grupo de meninos negros descobre que as fezes dos colonizadores brancos também são escuras e cheiram mal mostra como é absurda a desigualdade entre homens a partir da simplicidade presente na percepção infantil (Bernat, 2013, p. 106).

“O sacramento da nossa época”, a guerra, como nos diz Achille Mbembe na página 8 do seu livro “Políticas da Inimizade” ...

MBEMBE: (comentando baixinho com Sayonara) Não falei que ele ia usar o livro.

SAYONARA: Eu já sabia que estava usando. Agora prestenção...

... publicado em 2017, coloca uma fantasmagoria ao redor destas relações humanas (de novo, pela arte ou pelo esporte) que apenas é espantada por uma prática decidida de *receptividade subjetiva para uma cooperação objetiva*.

Sob uma perspectiva ética africana, a receptividade subjetiva para uma cooperação objetiva se configura no próprio movimento de abertura ao encontro em alteridade, uma pré-condição para o contato e a troca.

(Repentinamente mestre Sotigui Kouyaté surge ao meu lado – será que só eu o vejo? – para num sorriso me falar, brevemente, e logo desaparecer diante de meus olhos.)



- Luciano, lembre-se do que eu disse para Isaac Bernat, em 2004, e ele escreveu no seu livro sobre mim, de 2013, na página 76: “... Nas diferenças encontramos os caminhos da

complementação, o que também define o espírito da civilização africana”.

(Me recupero do espanto, sei que muitas pessoas estranham minha pausa inusitada. Pigarreio para disfarçar. Retomo a fala.)

Não à toa, a dinâmica de “invocação e motivação exusíaca” (palavras de Rufino, de 2019, na página 86) que preside o mundo que vivemos, o Ayê, segundo os iorubás, apresenta nossa existência neste mundo como a realização de um mercado.

(Depois de tomar um gole d’água.)

Antes de continuar gostaria de informar que o termo *exusíaco* que aqui trago não pretende fincar um marco referencial “nagôcrático” nestas reflexões. Deve ser entendido como uma escolha localizada para sintetizar o princípio de movimento e comunicação que Exu, como gnose de mundo, é e manifesta, e que tira os imaginários “dionisíacos” da ocupação constante do centro da roda simbólica do Mundo-Teatro. Da mesma forma este princípio, manifesto em outras cosmopercepções africanas e diaspóricas, flanará em minhas palavras com distintos nomes, por via de origens culturais diversas, assim como serão trazidos outros princípios e figurações gnosícas africano-diaspóricas.

Continuando... O mercado é uma instituição fundamental nas tradições africano-diaspóricas. Lido num sentido metafórico, Sidnei Nogueira (citado por Ribeiro, em 2019) nos explica que a razão de sua existência é “para que a chama da troca se mantenha viva” e que “precisamos aprender mais a trocar do que a comprar”, pois “a compra beneficia um”, enquanto “a troca beneficia ambos”, por isso “a banca do mercado tem dois lados”.

Do mesmo modo como no mercado a banca tem dois lados, desta forma também o campo de futebol. E o local de uma encenação, mesmo naquelas experiências sem suposta ou visível separação entre atuantes e espectadores. A banca é o que acontece neste espaço *entre* uns e outros.

(Enxugando o suor na testa, sigo pensando.)

Quem aparentemente não tem nada tem a generosidade em receber de quem tem. Segundo a palavra *djeli/griot* de Hassane Kouyaté (ouvida da sua boca em 2011), se a mão que

está acima tem um copo d'água e não encontra outra mão abaixo para o segurar, o copo cairá no chão e toda a água será perdida. Logo é mais generoso quem se apresenta para receber. Isso justifica as várias situações em que os Kouyaté de forma geral (Sotigui, Hassane, Toumani, por exemplo) sempre agradeciam ao público por lhes emprestarem os seus olhos e ouvidos às suas presenças e palavras. Com eles também aprendi isso, a ver a relação atuante-público como uma relação de merçar atenção e afetos, não somente vinténs.

Há quem tenha uma coisa e quem tenha outra. Quem ataca e quem defende. Quem apresenta e quem observa.

Na situação ainda racializada dos nossos tempos e na formação “clássica” das questões étnico-raciais e sociopolíticas – dentro da especificidade do recorte que trago nesta pesquisa experiencial em viagem que anuncio aqui – haverá, como princípio, e somente *a princípio*, uma pessoa negra e outra branca, um africano-diaspórico e um europeu, um colonizado e um colonizador, um subalternizado e um hegemônico, e, por fim, um viajante e um viajado, segundo a acepção que Marie-Louise Pratt traz em seu livro publicado aqui em 1999, para pensar as relações de encontros inter/transculturais. A posteriori nos interessa um debate construído sobre diferenças que coexistem e criam num mesmo ambiente poético e que interseccionam suas experiências enquanto seres humanos que se acolhem e travam uma luta comum pela permanência mútua em um mesmo mundo, compartilhando vitalidades.

Ainda que o jogo sugira uma primeira ideia de binarismo simplório, rapidamente isto desaparece se tomarmos sempre em consideração que estes dois lados serão regidos por um valor ideativo que se sustenta na movência das trocas culturais equânimes e das construções de pautas humanitárias comuns para vivências plenas em suas diversidades. Sendo a nossa banca o espaço experimental da criação cênica em contextos interculturais, de composições pluriétnicas e identidades poéticas africano-diaspóricas, e que, na grande feira do mundo, se situa numa “encruzilhada”, este *locus* nodal das tensões dialógicas com as quais nos encontraremos nesse estradar.

As tensões dialógicas pedem encaminhamento, desobstrução, desatamento do nó, despacho. Enquanto isto não ocorre persistem os confrontos – que aqui leia-se também como a manutenção das *políticas de inimidade*.

Mbembe (no livro de 2017) desenvolve uma ampla trama de reflexões em torno deste conceito central, do qual emerge outro conceito fundamental para a análise das problemáticas étnico-raciais de fins do século XX aos dias de hoje, qual seja, a necropolítica, muito utilizada em diversas áreas do pensamento social, político e artístico, como muitos aqui já conhecem.

Mas irei repassar resumidamente, pois não irei me guiar por este conceito aqui com vocês; são outros que Mbembe traz que me interessam.

(Tomo outro gole d'água.)

Necropolítica, ou política da morte – em contraste com a Biopolítica de gestão e controle identificada por Foucault - em linhas gerais, se refere às práticas dos Estados-Nação através de seus braços institucionais (instâncias administrativas, forças armadas, polícias, mídias) pelas quais promovem controles étnico-raciais, geopolíticos e de influência ideológica com a opressão social ostensiva e intensiva em esferas locais e globais, redeterminando a noção de soberania nacional e justiça internacional a partir do poder sobre a vida, aplicado através de regimes de operação econômica da morte.

Já políticas de inimidade se referem a todo o conjunto de práticas institucionais praticados pelos Estados-Nação modernos, especialmente do eixo euro-estadunidense e muito explícitas no *ethos* dos extremismos ideológicos de forma geral, que visam a determinação da figura de um inimigo essencial, de um Outro ameaçador da ordem, da estabilidade e da segurança, sejam estas de ordem estrutural de um sistema de governança ou no mais elementar sentido de corporeidade biológica. Desta maneira, a guerra, como consequência, ou melhor, como profilaxia - já que se busca o domínio de um sistema e de um corpo social saudáveis e ideais - passa a ser uma ferramenta institucional, com sua práxis da violência e fronteirização sobre a vida.

(Depois de uma pausa pensativa.)

Essa profilaxia Mbembe preferiu chamar, em seu livro de 2017, de *pharmakon*, conceito que vem de Platão e se refere ao medicamento que serve como remédio e veneno simultaneamente. No diálogo estabelecido com Frantz Fanon, o autor camaronês utiliza o conceito como fundamento para se pensar a guerra como uma terapia do sistema-mundo contemporâneo, nas suas formas de invasão, ocupação, terrorismo e contra-insurreição.

E a guerra, como droga na seringa injetada nas veias estouradas do mundo, é parte da ecossistêmica das políticas de inimidade, uma vez que sua agência envolve violências de toda ordem dos seres humanos entre si, mas também contra toda a Terra – enquanto sistema vivo integrado que inclui, suporta e nutre nossa espécie.

Me assusto quando percebo desde dentro da aparente proteção do Mundo-Teatro, ainda que como meio de ação de transformação efetiva possível do real, que “a guerra não só se instalou como fim e como necessidade na democracia, mas também na política e na cultura” (repetindo o que disse Mbembe, em 2017, na página 10). Guinando e fundindo este pensamento aos nossos termos, na cultura como política ocorre uma beligerância com aquilo que se determina por práticas colaborativas interculturais, especificamente pelos vultos de colonialidade que surgem com a percepção de sinais de apropriação cultural nestas práticas, que legitimam os sentimentos de inimizade latentes ou tornado imanentes ao longo do processo histórico de exploração de vidas e territórios praticado contra povos indígenas, africanos e asiáticos. Ou seja, uma disputa construída pelo fato de que, sendo os elementos simbólicos formadores de uma cultura plasmados em bens imateriais e materiais, carregam fundamentos ontológicos e epistemológicos que deveriam ser inalienáveis.

O babalorixá e cientista social Rodney William está pedindo logo ali a palavra:



- Àgò onilé o!

(Àgò yà!, respondo, junto com outras pessoas presentes.)

- Conforme disse na página 20 do meu livro *Apropriação Cultural*, de 2019:

Falar de cultura é falar do universo do simbólico, no qual bens materiais e imateriais adquirem significados específicos que nos permitem, por exemplo, transmitir conhecimentos e aprendizados, acumulados através das gerações, preservando os valores fundamentais para a manutenção das tradições de um povo. Devidamente partilhados, os significados de um símbolo expressam esses valores e tornam-se referências indispensáveis nas construções das identidades.

Mo dúpé!

(*Mo dúpé, bàbá!, respondemos também.*)

É exatamente nesse ponto mencionado que começo a pensar as práticas colaborativas interculturais no teatro contemporâneo como espaços privilegiados para a observação das relações humanas a partir da construção histórica da noção de raça.

De maneira sintética, segundo Raymond Williams traz na tradução feita em 2007 do seu livro, à página 332, esta progressão vem da utilização da palavra

raça junto com *gênero* e *espécie* na biologia classificatória, porém todas as dificuldades têm início quando é usada para denotar um grupo *dentro* de uma espécie, como no caso das “raças do homem”. Em certo nível, isso deriva dos antigos sentidos de “sangue” ou “cepa”, mas estendeu-se amplamente desde uma progênie específica e rastreável até grupos sociais, culturais e nacionais muito mais vastos.

E ele ainda complementa, já na página seguinte, esta percepção sobre a construção histórica do termo raça e suas derivações (racial, racismo etc.) apontando que

a partir das ideias que se tornaram conhecidas como “darwinismo social”, no qual as ideias da evolução como luta competitiva pela existência e como a “sobrevivência dos mais aptos” estenderam-se de sua fonte biológica, em que se referiam a relações *entre* espécies, para os conflitos e as consequências sociais e políticas *dentro* de uma espécie, a humana.

Parto desta construção histórica como meio para a compreensão das tensões que entremeiam o exercício constante da busca de relações harmônicas na diversidade, mas o fim que pretendo é outro.

Viso a superação das racializações, em direção às práticas artísticas de fato transétnicas e transculturais, mas amadurecidas pelos fundamentais processos dialógicos nascidos de uma luta comum pela equanimidade das humanidades envolvidas num mesmo processo artístico, com seus saberes e experiências existenciais singulares sendo considerados, não suas supostas e impostas excentricidades numa relação orbital a um eixo normativo euro-brancocêntrico. Desta forma, firmo um ato teórico ético, de resistência, consciente daquilo que Aníbal Quijano observa como a resultante principal do processo de elaboração do conceito de raça, que a faz

SLIDE 2

[...] con toda seguridad, el más eficaz instrumento de dominación social inventado en los últimos 500 años. [...] Sobre ella se fundó el eurocentramiento del poder mundial capitalista y la consiguiente distribución mundial del trabajo y del intercambio (Quijano, 2011, p. 1).

Em uma prática artística intercultural, quer seja em projetos continuados, como o era, por exemplo, no recentemente encerrado *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* e o acima citado *CIRT*, ou daqueles com junções pontuais de artistas de diversas nacionalidades, como ocorre comumente em muitas produções europeias, são construídos espaços privilegiados para a reflexão em torno dos meios para a elaboração prática e crítica daquilo que estou nomeando como *políticas de amizade*. Desde o nível microcômico do grupo de trabalho é possível alcançar uma percepção sobre alternativas para o desenvolvimento de processos dialógicos transnacionais e identitários no nível macrocômico das interações humanas no sistema-mundo contemporâneo. Mas para tanto será necessário observar estas experiências grupais não unicamente sobre um prisma positivizado, mas problematizado desde o fato de que as pessoas que compõem estes grupos estão racializadas por um processo histórico longo, que foi conduzido também pela própria matrona fiadora da teatralidade intercultural, a Europa.

Por outro lado, esta observação será mais refinada a partir do fato de que trabalho com a força intelectual obtida com o avanço indiscutível da história crítica do Ocidente, das perspectivas necessariamente afroreferenciadas de pensamento e da decolonização da construção de conhecimento. De tal forma que, de um ponto de partida que visa uma justiça cognitiva aqui-agora e futura, todos os componentes de um projeto que ocorre como busca de uma poética da pluricultura precisam ser racializados. Em outras palavras, não será mais a pessoa artista negra africana ou afrodescendente, a artista asiática ou de origem indígena que será tida como o corpo exótico dentro de uma normalidade do pensar-fazer cênico europeu que discursa universalidade.

(Olho firmemente para o copo d'água meio cheio, meio vazio.)

Corpo no sentido de presença material ocupando um dado espaço físico, não como fragmento do ser dividido, que possui uma outra parte espiritual essencial (lógica, mental), segundo a cosmovisão descartiana.

A brancura originária europeia – e muitas outras - está posta em questão como categoria de análise nas relações criativas e humanas em uma mesma coletividade artística. Isso para gerar um processo de leitura de um grupo pluriétnico colaborativo de artistas cênicos como pessoas “deoutrificadas” dos modos cosmovisuais que o iluminismo colonial instaurou no mundo.

Segundo a pesquisadora nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí, em um artigo de 2002, o termo cosmovisão reflete nada mais do que o privilégio do visual com que o Ocidente – leia-se Europa

– realizou sua leitura própria de mundo, o que consolidou o processo de outrificação nas dinâmicas coloniais e posteriormente a racialização do mundo. Ou seja, uma leitura a partir do corpo visto e classificado biologicamente *a priori*, sociopoliticamente *a posteriori*. Tal postura de uma ditadura da visão eurocêntrica da existência operou para desqualificar civilizações que estabelecem relações/combinções sensoriais diversas de apreensão da realidade – vista e invisível.

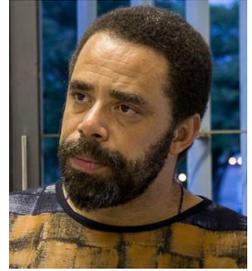
(Uma elegante mulher ergue as mãos com precisão rítmica na pequena pausa entre o fim da minha última palavra e a primeira da próxima frase. É justamente a filósofa nigeriana Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí.)



- Com licença, caro palestrante, na página 3 de onde você retira esse artigo, traduzido do inglês para o português pelo filósofo brasileiro Wanderson Flor do Nascimento, eu disse e aqui reafirmo:

[...] O olhar é um convite para diferenciar. Diferentes abordagens para compreender a realidade, então, sugerem diferenças epistemológicas entre as sociedades. [...] O termo 'cosmovisão', que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo 'cosmopercepção' é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais.

(Aproveitando a deixa, o professor Wanderson Flor do Nascimento, surpreendentemente aqui presente, faz um comentário.)



- O que nos ajuda a compreender melhor a escolha deste termo como uma terminologia adequada à via decolonial de pensamento que percebo que você opta por seguir em seu estudo, é saber que, tal como eu coloco em nota de rodapé também na página 3, traduzi

a expressão "world-sense" por "cosmopercepção" por entender que a palavra "sense", indica tanto os sentidos físicos, quanto a capacidade de percepção que informa o corpo e o pensamento. A palavra "percepção" pode indicar tanto um aspecto cognitivo, quanto sensorial. E o uso da palavra "cosmopercepção" também busca seguir uma diferenciação - proposta por Oyèwùmí - com a palavra "worldview", que é, usualmente, traduzida para o português como "cosmovisão" e não como "visão do mundo".

(Agradeço as imensas contribuições aos dois filósofos e retomo o curso das minhas reflexões, cuidadosamente.)

Para que aconteça essa deoutrificação, na nossa farmácia, ou melhor, em nossa barraca de ervas, um remédio ardido é o colírio que faz o protagonista branco enxergar as formas de presença, as ausências e os silenciamentos dos conhecimentos das matrizes-motrizas africano-diaspóricas, que acontecem também nestes espaços privilegiados para políticas outras - as de amizade - e aventuras criativas interculturais. Um colírio que age contra sutis películas de pegajoso *color blindness* e grossas camadas de democracia racial mítica.

SLIDE 3

Color blindness (ou color-blind racism) se refere à concepção de uma prática de racismo que se disfarça na alegação de que o marcador de cor não tem mais relevância na construção de oportunidades e bem-estar social, valendo o mérito individual como fator determinante para o progresso. Apesar de ter sua origem e aplicação no contexto social estadunidense, é possível sua aproximação com a noção de democracia racial praticada no Brasil. Como tal, seria apenas uma discursividade que esconde a manutenção dos privilégios dos brancos a partir da subalternização de não-brancos (Bonilha-Silva, 2009 *apud* Gonçalves, 2011).

Eliminando tais películas e camadas, o até então protagonista branco que se aproxima da cultura negra (ou qualquer outra não-branca) percebe, com o incômodo dos olhos afetados por uma súbita claridade, que possui cor em sua pele também - sempre teve - mas aprendeu que era a cor “normal”, a referência do humano civilizado, meta e auge da evolução, enquanto qualquer outra fora disso era “ex-ótica” (lembrando a perpétua rainha Leda Maria Martins, em letras de 2003), fora da cosmovisão padrão, mesmo se fosse a cor do seu amigo, amado, amante.

Dessa forma é que acontece o que estou nomeando de deoutrificação, ou seja, a eliminação de uma noção de diferença interpessoal que tem a branquitude histórica como baliza civilizatória e norma existencial da humanidade. Por esse balizamento e normatização todos os não-brancos são a *divergência natural da Natureza*, logo aceitável enquanto linha de fuga sob controle, diferença classificada e hierarquizada, de modo a sempre servir de parâmetro às avessas para a afirmação daquela identidade construída como realidade imanente e ideal transcendente. Em outras palavras, um “Oriente” que afirma um Ocidente; um “primitivo” que afirma um civilizado; um “animista” que afirma um cristão; um “negro” que afirma um branco; um palestino que afirma um judeu sionista etc.

Nesse processo de deoutrificação, nos espaços privilegiados para as políticas de amizade microcósmicas que podem ser – e tantas vezes o são – grupos multiculturais na fonte da colonialidade imperialista que é a Europa, o remédio da necessária racialização apriorística – ação em que todos os membros de um coletivo artístico são lidos a partir das problemáticas das suas identidades etnoculturais - faz ver que tais espaços nunca serão neutros. Da mesma forma como Kilomba, citando Hall, observa também em relação ao espaço acadêmico, como este no qual realizo esta palestra.

(Repentinamente Grada Kilomba, sentada no lugar mais central do auditório - nem tão cheio, nem tão vazio - se levanta.)



- Eu posso falar por mim. Como eu disse em meu livro *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano*, de 2019, na página 51, que eu mesma grifei...

- Dentro dessas salas fomos feitas/os objetos “de discursos estéticos e culturais predominantemente brancos” (Hall, 1992, p. 252), mas raras vezes fomos os sujeitos. Tal posição de objetificação que comumente ocupamos, esse lugar de “Outridade” não indica, como se acredita, uma falta de resistência ou interesse, mas sim a falta de acesso à representação, sofrida pela comunidade negra.

(Não sei se todo o público, mas a maioria de nós, e certamente todas as pessoas negras presentes, a aplaudimos intensamente e com “hurrus!”, até que chega um silêncio tenso onde os punhos fechados para o alto ecoam brados. Agradeço num meneio de cabeça e prossigo.)

Essa deoutrificação em si já se constitui um primeiro resultado possível das políticas de amizade que acredito que são exercitadas dentro de um processo artístico que põe em contato, objetivo e subjetivo, pessoas de etnias, culturas e formas de existir diversas.

Logo, ao longo da viagem que se aproxima, irei ver com maior nitidez quais as políticas de amizade que foram, puderam ou passaram batido para Jerzy Grotowski - esse a quem tenho seguido de perto há muitos anos e agora espiono pelas frestas – e que operaram no interior da vida criativa do seu projeto artístico, ao qual associo também o caráter humanista intrínseco. Assim as possíveis políticas de amizade realizadas em contrapelo às de inimizade tão bem praticadas pelo colonialismo e o imperialismo da Europa e EUA onde seu trabalho esteve assentado, são plasmadas através de um projeto artístico-humanístico, que atravessa uma curva ampla, a qual localizarei a partir de 1976, início do “Teatro das Fontes”, até os dias mais recentes, com os programas de pesquisa prática que eram desenvolvidos pelo *Workcenter*, de 1986 até o anúncio oficial do fim de suas atividades, em 31 de janeiro de 2022.

Mas precisamos avançar com cautela e decisão, pois este terreno da “cena grotowskiana” está cheio de trapaças. Chãos movediços, amolecidos por tanto repisamento de viajantes perdidos, seduzidos pela busca de um mistério desconhecido, Velocino de Ouro de Tolos, Santo Graal do Teatro Sagrado da Redenção das Almas dos Últimos Dias Antes do Terceiro Sinal. Pus meus passos nesse chão, por muito tempo, muitas vezes. Me perdi e me achei no atoleiro. Agora tenho mais prudência nessa volta à velha estrada.

É necessário agora uma atenção sobre a noção de encontro como relação política.

A noção do encontro esteve presente na obra grotowskiana, desde os anos de 1960, na sua fase teatral. Esta noção fundamentava seu teatro como uma exploração das possibilidades do que acontece entre duas pessoas. Numa medida a relação primeiramente estabelecida com a pessoa do atuante, a partir do trabalho como diretor. Em outra, o encontro entre ator e espectador, a unidade mínima que justifica a existência e o sentido do teatro como forma de comunicação inter-humana. Entre essas duas balizas, se desenvolveu tanto uma metodologia inovadora de trabalho sobre o artista da cena e sua subjetividade, tanto quanto toda a revolução do espaço cênico que empreendeu, na busca de investigar as possibilidades para relações efetivas e profundas entre estas duas singularidades que se desconhecem, mas que se necessitam para se presentificarem no tempo e no lugar do espetáculo, e se legitimarem em suas ações e lugares como fazedores e observadores, respectivamente. Esta citação de Grotowski, presente no seminal livro “Em Busca de um Teatro Pobre”, no original em inglês “*Towards a Poor Theatre*”, de 1968, mas que aqui utilizo a tradução para o espanhol de 1970, na página 91, sintetiza a sua percepção sobre o encontro neste período:

(Leio um pequeno livro amarelado pelo tempo.)

Me intereso en el actor porque es un ser humano. Esto plantea dos hechos fundamentales: primero, mi encuentro con otra persona, el contacto, el sentimiento mutuo de comprensión y la impresión que resulta del hecho de abrirse a otro ser, de que tratamos de entenderlo; en suma la superación de nuestra sociedad. En segundo lugar, el intento de comprenderme a mí mismo a través de la conducta de otro hombre, de encontrarme en él.

Ao romper com o fazer teatral e se dirigir para uma busca pessoal, mas apoiada e seguida por diversas pessoas que apenas pôde conquistar a confiança pela prova da sua imensa competência como encenador e pensador das artes cênicas, partiu para a fase pós-teatral, na qual a noção de encontro passou a ter novas acepções. A fase pós-teatral compreendeu as etapas do Parateatro, de 1972 a 1984; a do já mencionado Teatro das Fontes, de 1976 a 1982; do Drama Objetivo, de 1983 a 1985, e da também referida Arte como Veículo, de 1996 até sua morte, em 1999. Após sua passagem, o Arte como Veículo seguiu sendo investigada por seus colaboradores mais próximos, o já citado Thomas Richards e Mario Biagini, homem branco italiano para o qual Grotowski legou os cuidados da sua obra intelectual.

Já na fase parateatral, em 1974, na sua primeira visita ao Brasil – a segunda e última seria em 1996 – o velho diretor, numa palestra, traça esse comentário, apresentando outras

nuances do termo “encontro” a partir das práticas que naquele período desenvolvia, onde a noção de espectador havia desaparecido, em favor da ideia de participação coletiva nas experiências performativas elaboradas:

SLIDE 4

Os encontros de que lhes falo exigem de nós, num certo sentido, a totalidade de nós mesmos, a um ponto que é quase insuportável, ou digamos, quase irreal; embora seja real, a coisa é tão extrema nessa exigência de totalidade que se um de nós, que participamos desse tipo de encontro, começar a mentir, tudo estará aniquilado. Então temos de aceitar o fato de que estamos sempre à beira do tudo ou nada. Por se tratar de um ato de vida, esse ato é provisório, vulnerável e frágil. É justamente isso que devemos aceitar (Grotowski, 1974, p. 65 *apud* Lima, 2012, p. 281).

Como antes apontei, minha atenção sobre a obra grotowskiana, conforme a abordagem crítica que será tecida nos passos futuros, parte do Teatro das Fontes, e dentro dele me interessam as relações que a partir desse projeto se estabeleceram com pessoas e culturas negras, do Haiti e Nigéria. As várias viagens do mestre polonês nesta fase seguiam um programa pessoal, uma obsessão íntima do diretor, que estava direcionada à busca daquilo que poderia ser chamado de raízes comuns da humanidade, pontos fundadores da consciência física e psíquica do ser.

Voltando novamente a olhar para a relação de encontro entre duas pessoas, se partimos do Teatro das Fontes, já não falamos mais de alguém que atua e de outro que o assiste, nem de participantes que se juntam para um ato performativo comum. Falamos agora de um estrangeiro que encontra o outro, não para se assistirem, mas para colaborarem como pesquisadores de potências de vitalidade desconhecidas que se assentam na pessoa, e que se movem na relação entre pessoas gerando novas potências de vitalidade.

Na medida em que esses indivíduos pertencem a outras culturas, e sobretudo, são lidos a partir das gramáticas étnico-raciais escritas em textos e inscritas nos corpos pelo pensar-fazer norte-global e suas continuidades pelo mundo, estes encontros estarão permeados pelas tensões sociopolíticas que acompanham a condição de outridade imposta a estas individualidades. O ser negro/a, indiano/a, latino-americano/a, ameríndio/a etc., não se dilui pelo contato com a pessoa branca europeia que legitima, capta e capitaliza apoios para o projeto intercultural e interétnico.

Mas se pensarmos que o projeto de uma equipe artística formada por humanidades diversas pode também vir a funcionar como uma “zona autônoma temporária” (utilizando o termo elaborado por Hakim Bey, em 2011, na página 4 do texto), local de acolhimento da diferença não hierarquizada, é possível ver, em meio a estas diferenças, uma potência de amenização de traumas, especialmente aqueles gerados pelos regimes de colonialidade. Pois é importante lembrar que todos os caminhos pós-teatrais de Grotowski o levaram à países marcados pela experiência colonial, seja na Ásia, na África ou nas Américas, com suas consequências político-econômicas, epistêmicas e socioculturais, bem evidentes em muitos locais, ainda que hoje sendo tratadas com novos usos tópicos promovidos pelos estudos decoloniais e giros epistemológicos, através da crítica, enfrentamento e desmontagem dos fundamentos das colonialidades do *poder*, do *saber* e do *ser*. Ou seja, respectivamente, a redução do mundo à classificações étnico-raciais hierarquizadas que afetam aspectos objetivos e subjetivos da sociedade e do indivíduo; a imposição de uma construção de conhecimento hegemônica que desqualifica cosmopercepções diversas de viver e pensar o mundo; o pressionamento existencial do sujeito em termos de identidades étnicas, de gênero e culturais visando a sua desumanização, marginalização e dominação.

Assim como considero equivocada uma posição de redução à obra grotowskiana à noção de apropriação cultural, como antes mencionei, em consequência também não abordo suas ações investigativas e criativas como atos colonizadores e extracionistas sobre as percepções das performatividades e estéticas cênicas de locais de cultura subalternizados. Sob a égide do encontro entre a pessoa e sua tradição de origem ele elaborou, tanto na fase teatral, quanto na pós-teatral, um caminho de diálogo com a cultura que enraíza identidades.

Na fase de criação de espetáculos, especialmente nos anos de 1960, provocou o espírito polonês nacionalista, romântico, cristão e traumatizado pelo Holocausto em obras como *Dziady*, *Kordian*, *Akropolis* e *O Príncipe Constante*. Eram confrontações coletivas e pessoais, para o diretor, os atores e o público.

Já na fase pós-teatral sua atenção progride para pensar a relação entre a pessoa-performer e sua cultura de origem, como forma de comunicação com aquilo que a funda enquanto uma identidade singular no mundo, ao mesmo tempo que a estabelece no pluriverso dialógico das diferenças que se encontram para formar a unidade experiencial da vida humana sobre a Terra.

(Abro uma também amarelada brochura e procuro a citação desejada.)

Na página 14 desse histórico documento de 1996, da ocasião da mencionada segunda e última visita de Grotowski ao Brasil, que guardo há 27 anos ele escreve:

ram um grande papel em minha vida. Quando trabalho com alguém de outra cultura, tomo sempre como ponto de partida as tradições daquela pessoa. Ela encontra nisso coisas, se não familiares, pelo menos inconscientemente vivas. Por exemplo, com um diretor de teatro persa, trabalhei com textos sufis xiitas; com atores chineses, sobre textos do taoísmo, que um deles ignorava completamente; com atores de Israel, muitas vezes comecei com palavras dos primeiros hassidim e dos livros de Martin Buber, e assim por diante. Para eles, é quase sempre uma descoberta, e para mim, é sempre fascinante. Mas quando um ator ou diretor quer partir de

Por outro lado, o diretor indiano Rustom Barucha questiona uma considerável pretensão do diretor polonês para conduzir alguém às raízes de sua própria cultura, mas paradoxalmente afirma a atitude humanista das experiências pós-teatrais:

SLIDE 5

Então, Grotowski, eu realmente não entendo por que você teve que vir ao meu país em conexão com o Teatro das Fontes. Sei que você sempre teve uma consideração muito especial pela Índia. Mas por que foi necessário ir a uma cidade pequena como Khardah, em Bengala Ocidental, e trabalhar com um grupo de atores para encontrar as suas “fontes”? O que você realmente poderia ensinar a eles sobre seu eu interior que eles ainda não soubessem? É claro que você não estava interessado em desenvolver os seus recursos psicofísicos como atores, o que poderia ter sido de grande importância para eles. Você queria comungar com eles como ‘seres humanos’ (Bharucha, 1993, p. 50-51, tradução nossa).

O movimento do Grotowski pós-teatral é radical na construção de uma “legião estrangeira”. E isso como prática inserida nas iniciativas de políticas de amizade gera uma utopia vivida que antagoniza com o desejo de afastamento, de ausência de laços humanitários, como observado por Mbembe (em 2017, na página 15), de um mundo que nos lança atualmente na alucinação da “comunidade sem estrangeiros”.

Essa realidade isolacionista que hoje observamos e que se manifesta em longos espasmos de conflitos inter e intranacionais movidos pelas violações do direito à existência da diferença de identidades (étnico-raciais, de gênero, de classe) ou da legitimidade da diversidade de modos de concepção de mundo, tem gerado a captura dos imaginários (trazendo novamente as ideias de Mbembe). Imaginários são espaços aprioristicamente livres - se partimos das

origens de uma fabulação infantil em infâncias ocorridas em condições adequadas de vida - dos quais os fazeres artísticos extraem todas as suas possibilidades de criação, afirmação e fomento de transmutações dos modos de viver e sentir a vivência do *e* no mundo. É precisamente essa captura que se insinua como um efeito colateral para práticas radicalizadas da *diferença* na cena teatral contemporânea. Pois essa captura tende a retroalimentar práticas ainda mais sutis do capitalismo, como a estetização das reivindicações e sua potência de cafetinagem do discurso identitário.

(Cofio a barba sobre o queixo.)

Penso aqui a noção de estetização das reivindicações a partir do conceito de capitalismo artista de Gilles Lipovetski e Jean Serroy (no livro de 2015), que define que o atual estágio do capitalismo incorporou a noção de produto como obra de arte nos diversos ramos industriais, ao mesmo tempo refinando a objetificação e reprodutibilidade de construtos culturais diversos. Como percebo, sua penetração pode abarcar também a economia estética de ativismos políticos e suas simbólicas como produtos comercializáveis, como a imagem kitschizada de Che Guevara em cores berrantes, que se pode comprar pela Amazon, assim como pela Amazon se pode comprar uma edição de aniversário em capa vermelha de “O Capital”, de Karl Marx.

(Após um profundo e longo suspiro.)

Cafetinagem do capital se refere ao modo como Suely Rolnik (em um escrito de 2003) observa a despotencialização das vitalidades das proposições poético-políticas no âmbito da cultura pela permissividade das lógicas da economia capitalista sobre os processos criativos, o que fomenta a reificação das relações arte e vida a partir dos controles operados pelo rentismo e pelo marketing empresarial e pessoal.

Contrapontando com essas tendências contemporâneas, voltando o olhar pela fresta do tempo para Grotowski e suas construções de comunidades temporárias de estrangeiros, considero que foi esta prática de integração de diferenças culturais e étnico-raciais, sustentada por um processo de deslocamentos de territórios - apesar de um constante retorno à Europa enquanto base de trabalho - que construiu a possibilidade de um espaço capaz de gerar “encontros autênticos” entre pessoas que, entre si, na sua maioria, não partilhavam, “*a priori*, laços de descendência ou de origem” (citando o mesmo Mbembe, mas na página 14).

Mas não basta a percepção de que o retorno à Europa se justificaria por ser um retorno ao *locus* primário de referência cultural para Grotowski, mas, muito mais, por ser de onde, além dos EUA, provinham os recursos financeiros para a realização dos seus projetos no período pós-teatral, após a libertação do suporte governamental polonês controlado pelo viés repressivo soviético durante a fase de produção de espetáculos. O comentário de Bharucha a partir da seleção que o diretor polaco realizou de três atores indianos para integrarem a equipe do Teatro das Fontes é muito inquietante e nos fazer pensar sobre a proeminência do diretor, enquanto um europeu, sobre artistas cênicos daqueles países à época geopoliticamente nomeados como pertencentes ao “Terceiro Mundo”. Hoje dizemos que aqueles são países pertencentes ao Sul Global no mundo multipolar em desenvolvimento, como referendou recentemente o presidente Luiz Inácio Lula da Silva, numa reunião do bloco do BRICS (*Brazil, Russia, India, China and South Africa*).

SLIDE 6

Você foi a primeira (e talvez única) possibilidade de ir para o exterior. Você veio a Khardah não apenas para sentir o interior de Bengala, mas para selecionar três atores que pudessem passar um tempo com você na Polônia, no Teatro das Fontes. Você está ciente de que esta seleção de atores para o seu trabalho parateatral lhe conferiu um poder considerável? Eu me pergunto se você poderia ter imaginado a emoção gerada em Khardah quando fez sua seleção final. Generosamente, você forneceu aos atores despesas completas de alimentação e hospedagem e até pagou suas passagens aéreas de Bombaim para a Polônia. O único problema era encontrar dinheiro suficiente para passagens de trem de segunda classe de Calcutá a Bombaim. Caro Grotowski, as nossas disparidades econômicas são por vezes ridículas, não são? E, no entanto, existem no nosso mundo, condicionando o controle e o patrocínio do trabalho intercultural. É óbvio que os atores indianos não estavam em posição de negociar os termos contigo, uma vez que você tinha providenciado toda a viagem. Mas se tivessem a chance de afirmar o que eles realmente queriam de você, não acho que o parateatro estaria no topo de sua lista de prioridades. Eles teriam preferido investigar problemas específicos de atuação com você. Mas ‘atuar’, infelizmente, é precisamente o que você deixou para trás... (Bharucha, 1993, p. 51, tradução nossa).

O Teatro das Fontes, ao propor a busca de um ponto anterior às diferenciações culturais, local conceitual onde seria possível a aproximação de diferentes pessoas de distintas práticas performativas, com suas especificidades psicofísicas dadas pelas próprias culturas de origem, parece estar indicando a busca de um “*entre/between*” semelhante ao que Stuart Hall observou, através de Chambers, ao analisar a situação subjetiva do imigrante afro-caribenho para a Europa.

(Hall, surgindo suavemente sobre o fino espelho d'água da Kalunga manifesta na sala, depois que Grada Kilomba fez com a pomba um ponto riscado no chão, fala com sua delicada lâmina afiada na boca.)



- Meu amigo Chambers escreveu algo que citei em um dos textos do meu livro "Da Diáspora", na tradução brasileira de 2013. Está ali na página 30, se não me engano. Tenho gravado de cor:

Não podemos jamais ir para casa, voltar à cena primária enquanto momento esquecido de nossos começos e "autenticidade", pois há sempre algo no meio [between]. Não podemos retornar à uma unidade passada, pois só podemos conhecer o passado, a memória, o inconsciente através de seus efeitos, isto é, quando este é trazido para dentro da linguagem e de lá embarcamos numa (interminável) viagem. Diante da "floresta de signos" (Baudelaire), nos encontramos sempre na encruzilhada...

(Do fundo do teatro vem uma gargalhada troante, que silencia Hall, espanta a todas as ouvintes e acende os olhos de quem nos ouve. Mas ali, na penumbra das cadeiras do fundo, não há ninguém, e ninguém ali parecia estar com expressão de discordância das ideias de Chambers que Hall trouxe com encanto. Ele diz: Laroyê!!! e prossegue seu comentário.)

...Diante da "floresta de signos" (Baudelaire), nos encontramos sempre na encruzilhada com nossas histórias e memórias ("reliquias secularizadas", como Benjamin, o colecionador, as descreve) ao mesmo tempo em que esquadrihamos a constelação cheia de tensão que se estende diante de nós, buscando a linguagem, o estilo, que vai dominar o movimento e dar-lhe forma. Talvez seja mais uma questão de buscar estar em casa aqui, no único momento e contexto que temos...

(Hall lança um olhar para trás e depois para mim. Sorri e submerge no fino espelho d'água da Kalunga, que se dilui diante da audiência quando Kilomba, cuspidando na palma da mão, esfrega a saliva no chão do teatro e apaga o ponto riscado. Prossigo.)

Pensar o trabalho do continuum Grotowski-Workcenter pela perspectiva desse *entre* como lugar de potência criativa e de possibilidades de vitalidade geradas a partir do encontro das humanidades singulares-plurais e de inacabamento das relações intersubjetivas, nos aproxima da ideia do jogo exulíco (lembrando algo que Rufino escreveu em 2019) do contato das diferenças, o jogo do encontro no centro das encruzilhadas entre os seres, cujo resultado é um acontecimento que transforma algo nos mesmos, transformação que prossegue no caminho que decidem seguir, em frente ou em retorno. É nesse *entre* assumido como condição existencial que se pode realizar a superação, defesa e contra-ataque contra as demarcações raciais sem incorrer em um universalismo essencialista falsamente humanista. Porque o *entre* irresoluto propõe movimento constante de ajustes ao diálogo com outros sistemas de pensamento e modos de existência, que são afetados pelas normalizações das práticas políticas de constante antagonização e hierarquização da presença dos seres que não compõem os referenciais conservadores de vida segura e protegida (vida de ordem psíquica, cognitiva e afetiva, além de biológica).

O jogo que se estabeleceu sobre o tabuleiro criado pelo multiculturalismo na pós-modernidade teve e tem como suas peças “novas figuras de êxodo” (utilizando palavras de Mbembe, de 2017, na página 26). Estas figuras/peças foram escolhidas na maior parte dos casos. Pouco ou nada escolheram no que se refere à natureza do jogo pelejado. Apenas lhes interessava jogar, pois os desafiantes eram novos e porque jogando constroem existência e novas experiências que geram memória.

Na procura do *entre* onde estaria a fonte dos teatros, Grotowski inaugurou uma prática que perdurou até os últimos dias no *Workcenter*, e que, de maneira contínua e ininterrupta de 1976 à 2022 se sustentou sobre valores imateriais presentes nas matrizes-motrizas culturais, sobretudo africano-diaspóricas, que se corporificaram nas pessoas de performers/praticantes de tradições não-europeias que, na recepção do estrangeiro, ou no deslocamento em sua direção, realizaram e ainda realizam “transferências culturais de toda a ordem” (o mesmo Mbembe, mas na página 26).

Mas devemos obviamente notar que estas transferências são vias de mão dupla. Ainda que normalmente - e mesmo aqui ao longo das reflexões que estou propondo - se observe o que foi adquirido das culturas não-europeias por parte do projeto grotowskiano, existe a

necessidade, para um diálogo de fato franco, de se observar o que e *se* algo foi apreendido por parte das pessoas não-brancas e não-europeias que se abriram ao encontro com este mesmo projeto, esta pessoa Grotowski, esse lugar *Workcenter*. Este é um olhar específico sobre as pessoas representantes e praticantes de tradições que foram alvo do interesse do polonês viajante.

É uma tarefa imensa. Aqui só intento expandir, por uma perspectiva das dinâmicas interpessoais étnico-culturais, não apenas o olhar, mas as demais percepções possíveis, como a escuta sobre pessoas como Maud Robart, Tiga Garoute e Amon Frémon, todas as três do Haiti, afrodescendentes, como Thomas Richards, Grazielle Sena, Ophélie Maxo, como eu mesmo, entre outros poucos não-brancos que compuseram os programas grotowskianos e que o fizeram no centro de trabalho de Pontedera. Não se trata de ter o testemunho de todos, mas saber que existiram e, minimamente, quem foram, ainda que elas surjam de surpresa pelas estradas principais e atalhos, estações, aeroportos e portos, cabines e corredores, por onde minhas pernas levarão seus olhos e ouvidos a mim emprestados, como aprendi com os griots da família Kouyaté.

Próximo slide...

SLIDE 7

| |
|---|
| <p>A equipe artística pode ser um território-mosaico?</p> |
|---|

Mbembe (também no texto de 2017) nos fala de territórios-mosaico, ou seja, locais que provam a circulação planetária de indivíduos e grupos, formando cidades polinacionais.

Grotowski cunhou o termo Cultura Ativa no período do “Parateatro” e que tanto pode descrever a eliminação da condição do espectador passivo a favor da ação coletiva no centro das propostas performativas, quanto a construção de uma prática experiencial de encontro inter-humano que não se fixa em formas únicas de realização (segundo a interpretação que faço do artigo de Mencarelli, de 2013).

Realizando um encontro entre as terminologias do filósofo camaronês e do diretor polonês, numa medida microcós mica de uma cidade polinacional o projeto de criação de uma “cultura das culturas” - outra maneira de falarmos sobre a noção grotowskiana de cultura ativa - contribuiu para criar a sensação de harmonia intercultural e pluriétnica observada nos grupos de trabalho pós-teatrais até os últimos dias do *Workcenter*. Ou o que existiu de fato foi uma

normalização sustentada por uma cosmovisão eurocêntrica liberal universalista?

De maneira sucinta e objetiva, é a partir da natureza desta resposta que podemos começar a pensar sobre o que é ser artista negro/a num país das fontes brancas, ou seja, atuar habitando cidades cosmopolitas, em países de passado colonial e imperialista. Considerar a possibilidade das políticas de amizade não implica omitir as violências sofridas, das mais diretas em atos e palavras racistas evidentes, até as mais sutis, em atos e palavras racistas escamoteadas. Sobretudo aquelas que eu mesmo vivi enquanto pessoa negra numa situação de circulação internacional e relações num grupo intercultural. Por outro lado, não poderemos desconsiderar, a partir da complexidade inerente à construção de identidade étnico-racial e cultural depois da diáspora negro-africana, que há dissonâncias neste tipo de experiência, e uma pessoa não-branca, como o sacerdote do *vodou* Amon Frémon, o qual encontraremos futuramente nessa viagem, poderá trazer outra narrativa, plenamente positivada, sobre os encontros dentro da cultura branca europeia.

Começando o exercício para alcançar uma possível resposta à questão que trago a partir do contexto workcenteriano – harmonia pela diversidade ou normalização pelo universalismo eurorreferente -, aponto para o paradoxo intenso, e mesmo absurdo, que emerge da relação de atração e repulsa entre negros e brancos. Uma binarização basal da história do mundo dos últimos cinco séculos construída pela “eurovisão” de mundo e sustentada na colonialidade de poder (como aponta Quijano em texto de 2005) que conduz ainda os nervos óticos do discurso racializado e cromático da experiência-vida. Um discurso este cuja ruptura só se faz possível pelas relações imediatas sustentadas por práticas antirracistas.

O grupo intercultural/internacional e multiétnico pode elaborar algum processo de cura sobre os traumas do racismo, a partir do trabalho pessoal do indivíduo subalternizado que investe em novos processos nascidos da mutualidade e do esforço coletivo para negros e não-negros se aliviarem do excessivo “peso da raça”. Digo isso lembrando como Fanon soprou para Mbembe, no mesmo livro de 2017, na página 13.

(Neste momento, de maneira inesperada, Achille Mbembe, que estava sentado muito discretamente em um local pouco iluminado do teatro, pega a palavra. Sua presença – que não havia notado nem lá fora, tampouco aqui dentro, tamanho o meu nervosismo e concentração – é uma grande surpresa para mim, que me alegra e me faz sorrir. Não acreditava que fosse atender ao meu convite e viesse mesmo sem a ECA-USP liberar uma verba para passagem e hospedagem, minimamente. Ele comenta, sem se levantar.)



- Ah, sim claro. Colocando a questão nos termos que você propõe, no recorte da experiência de um grupo artístico, pode ser que funcione este esforço micropolítico. Desde que sempre leve em conta de lembrar-se que, conforme o sopro de Fanon ao me falar de suas práticas psicoterapêuticas...

- Tal cura começava pela e na linguagem e na percepção, pelo conhecimento da realidade fundamental, segundo a qual tornar-se homem no mundo era aceitar ser exposto ao outro. A cura prosseguia por um colossal trabalho consigo próprio, por novas experiências do corpo, de movimentos, de estar-junto (isto é, de comunhão), como fundo comum que o homem tem de mais vivo e de mais vulnerável, e continuava ainda pelo eventual exercício da violência. Violência dirigida contra o sistema colonial.

(Agradeço ainda mais sorridente por sua intervenção e prossigo.)

Quero falar agora mais debruçadamente sobre estas políticas afetivas...

Ao falar de políticas de amizade como contraponto àquelas de inimizade, parto do fato de que não há uma natureza racista imanente à humanidade. Considero aqui a noção de que o racismo é uma aprendizagem, como disse Nelson Mandela:

SLIDE 8

“Ninguém nasce odiando outra pessoa pela cor de sua pele ou por sua origem, ou sua religião. Para odiar, as pessoas precisam aprender” (fonte: GELEDÉS).

Ou seja, o mundo não é apriorística ou absolutamente racista, mesmo para Fanon (conforme observa Gordon no prefácio da edição de 2018 de “Pele Negra, Máscaras Brancas”). Por isso nunca será fácil uma decantação dos problemas que envolvam relações amistosas num alto grau de afinidade e confiança recíproca entre pessoas de diferentes origens étnico-raciais, culturais e nacionais.

SLIDE 9

O que caracteriza uma política de inimizade?

Ela se caracteriza como ecossistêmica, envolvendo a espécie humana e todos os biomas nos quais se insere, com seus recursos naturais e demais seres vivos com os quais interage e/ou explora. Nesse processo é que tal política se instaura a partir do pressuposto das humanidades contra tudo o não-humano, entre as humanidades e contra aqueles desumanizados pela outrificação “bio-lógica” (amarrando os pensamentos de Mbembe, de 2017 ao de Oyoronké, de 2002). Nesse sistema o estado de guerra é constante, trazendo distintas e novas configurações do poder, imbricando os modos de operação econômica capitalistas, avanços tecnológicos e as factuais da Natureza.

Derivando desse aspecto, outro que emerge como fundamento dos regimes *antifilíacos*, outra forma de nos remetermos a tais operatividades – e sobre a noção de *philia* falarei daqui a pouco -, consiste no pressuposto da *separação*.

A separação, que nasce da hiper-distinção do não-eu, uma espécie de estágio radical de degenerescência da outrificação, não somente biológica, mas também ideológica e econômica. A rejeição da presença de quem não lhe seja de fato plenamente semelhante nestes quesitos outrificantes, ou que não se disponha à submissão serviçal dentro da hierarquização fabulada. Mbembe (aqui nesse mesmo livro e ano, página 66) nota como fantasiosa essa separação – que também carrega a ideia de extermínio – e identifica que o ideário da igualdade universal, que implica também a noção dos direitos humanos, cedeu espaço a um desejo de mundo branco ocidentalizado “que se desembaraça” do “excesso” de negros, árabes, judeus, estrangeiros de todo tipo, refugiados, todos suspeitos terroristas ou potenciais imigrantes ilegais.

(Nesse momento alguém, talvez um professor ou professora, que pude somente ver não ser negro, indígena ou asiático, mas não identifiquei quem fosse, levanta-se com passos indignados

e vai embora. Quando sai, a porta atrás de si bate e ecoa por todo o teatro. Aproveito o silêncio inquieto que se seguiu para dar uma pausa e tomar mais um gole de água.)

SLIDE 10

E o que caracteriza uma política de amizade?

Através da leitura sobre a construção paulatina da racialização do mundo pela cosmovisão eurocêntrica que determinou o sistema-mundo ao longo de cerca de cinco séculos, observo a grande polarização que se deu entre uma essencialização do ser negro e do ser branco. Uma polarização que toda a história do racismo por si revela em sua contraditória relação de repulsa e atração entre estes dois construtos psicossociais que derivaram (e derivam) políticas em níveis macro e microcósmicos. Mbembe (na página 33 do livro), através de reflexão disparada por W.E. B. Du Bois em torno da situação negra nos EUA no início do século XX, aponta que esse jogo de aproximações e afastamentos indica um destino “muito ligado ao dos brancos, sem que as respectivas condições de uns e de outros, menos ainda o seu futuro, se misturem”.

Uma política de amizade se configura pela criação de ações e teorizações que quebrem esta dinâmica polar, dentro de um programa de equanimidade de saberes e direitos de voz e ação em contextos de coexistência e de plena vivência comuns.

Parafraseando Muniz Sodré, em seu livro “Pensar Nagô” de 2020, existe uma origem, no sentido não de começo, mas de atualidade manifesta, nas políticas de amizade como formas arcaicas de convivência, que podemos notar em determinadas situações históricas, em cidades antigas, como Tombuctu, no Mali, onde, na era medieval, houve a coexistência de diversidades culturais e étnicas, anteriores a qualquer forma contemporânea de multiculturalismo organizada pelos interesses de mercado do neoliberalismo globalizado.

Essa ontologia das políticas de amizade nos dá a percepção de uma possibilidade de resposta ao desejo de um futuro equânime - ainda que a noção de raça não se desconstrua completamente e que continue ligada ao sentido identitário como uma forma de localização histórica coletiva e individual no mundo -, fazendo da pergunta de Mbembe (que elaborou lá na página 68 do seu livro) uma afirmação da realidade de uma “outra política global não necessariamente centrada na diferença ou na alteridade, mas numa certa ideia da semelhança e da comunidade”.

Desdobrando a ideia de comunidade, Mbembe elabora um princípio que localizo também como fundamento para o que estou informando como políticas pró-filíacas, outra forma de me remeter a estas operatividades.

(*Sorriso.*)

Calma, já vou apresentar melhor a noção de *philia*.

Antes quero falar do princípio do “em-comum”, que Mbembe traz no livro de 2017, e apresenta como aquilo que, dentro de um horizonte democrático ideal a se alcançar, se difere, se opõe e supera o tão reinventado conceito de “universal”. Observando que dentro deste conceito o que se considera é a inclusão de singularidades justapostas dentro de um construto de sistema-mundo pronto, ideologicamente guiado pela superficialidade da ideia de integração – o que considero que se confunde mesmo com o moralismo presente na ideia de *tolerância* -, o historiador camaronês exalta que o em-comum “pressupõe uma relação de co-pertença e de partilha”, e que, para tornar tal relação factível e se realizar o projeto humanista de uma ampla e plena democracia mundial “é necessário exigir justiça e reparação”.

Logo, o que sou levado acreditar é que o caminho para dinâmicas étnico-raciais equânimes sempre passará pelas tensões dos diálogos e reivindicações que visam construções de ações efetivas e afetivas para o combate à todas as formas de discriminação e racismo, e a consequente criação de meios para a pluralidade de concepções de existência calcadas na não-exclusão ou não-extermínio da diferença. Por isso, novamente vale ressaltar o quanto o contexto relacional de projetos artísticos pluriétnicos que aspiram a uma ética ideal, como o do projeto grotowskiano, são espaços providenciais para a leitura metonímica destes exercícios sociopolíticos.

Essa via de pensamento idealista, mas calcada nas experiências da realidade que afeta estrangeiros não-brancos em terras onde suas presenças não são, a priori, bem-vindas, fricciona ainda um lugar sacrossanto que foi criado sobre a prática multicultural do continuum Grotowski-Workcenter, por leituras mistificadoras oriundas dos efeitos subjetivos das produções cênico-performativas e más interpretações dos discursos artísticos escritos. Quando Grotowski nos fala sobre “o dia que é santo” (*Holiday*), no texto homônimo de 1973, fala de uma “santificação” coletiva para além daqueles dos membros originais daquele grupo – os integrantes do Teatro-Laboratório-, mas que atinge a todos que dividem aquele mesmo espaço de experiência. Por isso, como um avanço da fase parateatral – mas já em germe mesmo na teatral – o Teatro das Fontes abre uma potência relacional onde também pode deixar de se,

mbembeanamente falando, “haver um ‘fora’ passível de opor-se a um ‘dentro’; um ‘algures’, a opor-se a um ‘aqui’; um ‘próximo’ oposto a um ‘longínquo’”, enfim, um lugar que, se afastando das fantasias integracionistas as quais fomos alertados, poderá ratificar, pela micropolítica do projeto artístico intercultural, a perspectiva macropolítica de que “só é possível haver santificação, se ela for mútua” (coisas essas acima que nosso ilustre professor camaronês fala aqui no livro também).

As políticas de amizade também se configuram a partir da ruptura da unidade entre cultura e biologia (de que Mbembe fala na página 89), com a qual se conformou a construção de uma outreidade genérica ao mesmo tempo que múltipla, que seria o contrapeso de justificativa da ascendência biocultural da branquidade sobre o mundo. Algo que se manifesta na representação da linha evolutiva darwiniana do ser humano, que começa em um macaco e sempre acaba em um *homo sapiens* branco (apesar da espécie ter surgido em África), ereto, sinalizando que chegou no ponto mais alto da escala da vida. Uma imagem que se normalizou em nossa cultura, mas a qual o *nganga* amarrador e desatador de nós, do centro às periferias, logo ali sentado – (*apontando em sua direção*) -, o historiador-educador-multiartista Salloma Salomão, me alertou a não reproduzir acriticamente numa rede social, certo tempo atrás.

(Já pegando o fluxo da palavra e dando a letra sem vacilar.)



- Ainda bem que você foi ligeiro, se ligou e apagou, e não ficou reiterando o ideário racista achando que produzia conhecimento ou fazia poesia.

(A elegantíssima Oyèrónké Oyěwùmí pega a palavra com sagacidade.)



- Peço novamente licença para fazer um breve comentário, que está naquele mesmo artigo que você, caro palestrante, citou, publicado em 2002, na página 391, creio eu.

A ideia de que a biologia é destino - ou, melhor, o destino é a biologia - tem sido um marco do pensamento ocidental por séculos. Seja na questão de quem é quem na pólis de Aristóteles ou quem é pobre nos Estados Unidos do final do século XX, a noção de que diferença e hierarquia na sociedade são biologicamente determinadas continua a gozar de credibilidade, mesmo entre cientistas sociais que pretendem explicar a sociedade humana em outros termos que não os genéticos. No Ocidente, as explicações biológicas parecem ser especialmente privilegiadas em relação a outras formas de explicar diferenças de gênero, raça ou classe. A diferença é expressa como degeneração.

(Concordo, agradeço a colocação e vou adiante.)

A consideração de uma presença implica na observação de um corpo que traz diferenças, quando tratamos de uma situação multicultural em qualquer ambiente compartilhado, de uma sala de aula a um grupo de teatro. Mas esta consideração não significa uma nova forma de redução à biologia como parâmetro hierárquico. Está associada a uma ampla apreensão do radicalmente não-eu que nos traz Emmanuel Lévinas, numa publicação de 1980. E a partir desta apreensão abre-se o espaço para a instauração de uma política de amizade criativa dentro de um conjunto pluriétnico e de partilhas de conhecimentos técnicos e percepções de mundo.

Corpos historicamente racializados são corpos socialmente politizáveis. E hoje o ser humano branco enfrenta a própria racialização que criou, mas a qual pode colaborar na desconstrução, conquanto não o queira fazer sob os falsos argumentos de democracias raciais, igualitarismos transcendentais e balizas meritocráticas, mas pelo engajamento antirracista.

Enquanto uma forma de contra-medicina ao *pharmakon* que é o estado constante de guerra ao inimigo, a abertura ao e o momento do encontro com a outridade, em sua dimensão legítima e livre do “selfcentrismo”, é uma incorporação no tempo presente da relação de

reconhecimento recíproco, o que Mbembe (aqui na página 186) fanonianamente leu como “a chegada do ‘homem como todos os outros’”. O mais interessante desta observação é que este “homem” – ou melhor, esta pessoa, para sair do falocentrismo – deve fazer parte de um regime materialista onde o corpo é um dado fundante da existência e do direito ao espaço em-comum. Não como antes, uma ideia cercada de variáveis conforme as práticas do sistema-mundo racializado.

Dessa forma é que, tendo um corpo, tem especificidades objetivas tanto quanto subjetivas. Por isso é que, nesse cuidado com o que caracteriza o Outro – que digo em letra maiúscula pois se refere a uma diferença e não há uma excentricidade - o indivíduo não é só um “conjunto de órgãos” (como Mbembe escreve) jogados num tempo e lugar qualquer, mas uma existência una e múltipla. É um centro de vida em si e não depende da medida ou legitimação *eu(ro)cêntrica* para existir. Como ainda nos traz o filósofo camaronês, é uma existência que também me unifica e me multiplica simultaneamente a partir da relação e das leituras que constrói sobre minha condição de corpo outro animado e movente, desejante e desejável de proximidade, com “um nome” e não um apelido racista.

Em resumo, isso é o que constituiria uma prática viva das políticas de amizade: a luta contra o “gesto de apagamento” das presenças, dos nomes e dos feitos, “o reconhecimento do humano que eu sou no rosto do homem e da mulher que está à nossa frente” (como Mbembe escreve na página 186), e em rostos de Outros, para além do binarismo que não dá conta de todas as multiplicidades de *nós* que constitui nossa humanidade.

Olhando por esta perspectiva, essa resistência ao apagamento também irá servir ao modo de relação com elementos culturais estrangeiros. Especialmente no caso de um trabalho de longo termo como o que Grotowski promoveu e seus continuadores deram sequência, com as tecnologias performativas que emergem do pluriverso africano-diaspórico. Pois a nomeação precisa das fontes, como condição de uma prática ética no campo das interculturalidades enquanto projeto articulado dentro de um programa de pesquisa, gera contornos relacionais mais definidos do que somente uma generalização dentro de uma categoria volátil como o é a noção de *afro*, que antecede toda uma coleção de substantivos que nomeiam conceitos. Por exemplo, não bastaria ao *Workcenter* somente ter informado, na descrição das suas atividades do site da instituição, que o trabalho estava centrado em cantos *afro-diaspóricos*, mas também fornecer quais as especificidades de origem destes cantos (de qual/ais africa(n)s), seus processos de aquisição e eventuais transmissores, por mais sintético que o fosse.

Quais são então, a partir das observações destes últimos aspectos, as vias práticas construídas no projeto artístico colaborativo intercultural do fluxo Grotowski-Workcenter que

viabilizariam e justificariam que neste continuum deu-se a construção de efetivas políticas de amizade em circuitos inter-raciais, sobretudo no jogo entre negruras e brancuras?

Bem, vejamos... Quais seriam as políticas de amizade no contínuo Grotowski-Workcenter?

O núcleo do humanismo presente na obra grotowskiana, da fase teatral original aos desenvolvimentos alcançados no *Workcenter* enquanto existiu, está no princípio do *encontro*, como comentamos anteriormente.

(Num arroubo, falo em línguas não-angélicas, só variadamente humanas mesmo.)

“O teatro é um encontro”, “रंगमंच एक सभा है”, “The theatre is a meeting”, “Teatr się spotyka”, “El teatro es un encuentro”, “Teyat se yon reyinyon”, “Le théâtre est un rencontre”, “תיאטרון זה מפגש”, “Il teatro è un incontro”, “Itage je ipade kan”, “劇場は会議です”, “Theatrum est contione”, “Театр – это встреча”, “Ithiyetha ngumhlangano”. É a definição de Grotowski presente no livro “Em busca de um teatro pobre”, de 1968, a emblemática publicação de textos soltos e transcrições de palestras e entrevistas organizada por seu amigo e ex-aprendiz Eugenio Barba, fundador do sexagenário *Odin Teatret*, grupo também referencial para os estudos das teatralidades interculturais.

A natureza do encontro é variável e se molda nas várias fases do trabalho de Grotowski. Está na relação da pessoa atuante consigo mesma dentro do seu processo interior de autorrevelação. Acontece na relação criativa com o texto, clássico ou contemporâneo, desde que seja um repositório denso de experiências humanas. É o que vivifica as colaborações interpessoais no grupo artístico, especialmente na relação entre atuantes e direção, que podem compartilhar, pela autorrevelação dos primeiros, “um renascimento mútuo”, nas palavras do diretor.

Tal princípio surge também como uma definição daquilo que deve se dar na relação entre o ator e o espectador, uma condição de exposição plena do primeiro, sem defesas, diante de alguém, o segundo, que a partir das ressonâncias – em termos de afetos psíquicos – que lhe atingirem a partir da ação performativa, também operará uma abertura total, um desarme racional. Logo, a partir da realização dessas operações ideais, o sentido do teatro se realizará em sua potência máxima, na sua condição de dispositivo para desmascaramentos coletivos,

lugar onde não precisaríamos mais “atuar”, como o fazemos na vida cotidiana, onde se poderia “transcender nossa solidão”, é o que informa também no mesmo livro de 1970, entre as páginas 51 e 52, do qual aqui lerei um fragmento.

(Nesse momento tento imitar a voz aguda anasalada de Grotowski, falando espanhol com sotaque polonês, o que eu acho muito engraçado e me faz algumas vezes abaixar a cabeça e rir comigo mesmo. Olhando para os presentes compreendo que somente os que querem de fato me compreender riem comigo.)

*El encuentro surge de una
fascinación.
Implica una lucha y también
algo profundamente similar que
provoca una identidad entre
aquellos que toman parte en el
encuentro.*

Olhando desse modo, e ampliando a visão para as relações estabelecidas não somente no nível do binômio atuante-espectador, mas também para as relações estabelecidas no processo que me arrisco a (re)nomear “interculturalização ativa”, que se tornou a característica central das experiências de Grotowski no campo das artes performativas a partir dos anos de 1970 no que se refere às diversidades de presenças humanas em suas equipes de trabalho, posso então considerar que o encontro é uma condição primeira para a realização de uma política de amizade neste âmbito artístico. Um pressuposto fundamental, condição *sine qua non*.

Transversalizando a noção grotowskiana, trago novamente a conversa de Fanon com Mbembe, na página 247 do livro de 2017, onde observam que este evento, o *encontro*, quando acontece como experiência, resulta na criação de um “lugar”, uma vez que seu poder de afeto gera a “autoconsciência, não necessariamente como indivíduo singular, mas como brilho seminal de uma humanidade, mais vasta”.

Nesta prática humanista que prioriza a construção de possibilidades de “encontros” com qualidade afetiva, ordenadas por uma articulação de elementos performativos que potencializem o fluxo de vitalidade intensiva (a psique) e extensiva (a corporeidade), ou seja, a organicidade psicofísica, encontramos uma situação que pode ser nomeada como uma “relação de cuidado”. Não é verdade, professor?

(Mbembe assente com a cabeça, levanta a mão direita com o dedo em riste para o alto, e pega a palavra no ar.)



- É como eu disse na página 232 da edição portuguesa de "Políticas de inimizade" que você está utilizando:

Deixar-se afetar por outros - ou ser exposto de maneira desarmada a outra vida - é o primeiro passo para esta forma de reconhecimento que não se deixa encerrar nem no paradigma do senhor e do escravo, nem na dialética da impotência e da onipotência, ou do combate, da vitória e da derrota. Pelo contrário, o tipo de relação que daí resulta é uma relação de cuidado. Assim, reconhecer e aceitar a vulnerabilidade - ou mesmo admitir que viver é sempre viver exposto, inclusive à morte - é o ponto de partida de qualquer elaboração ética, cujo objeto, em última análise, é a humanidade.

Esta relação de cuidado, intersubjetivada, implicará na criação de ambientes de afetos positivos, amorosos, dentro daquilo que o pensamento ocidental interpretou e nomeou como *philia*.

(Sorrio e dou uma piscadinha marota para o público presente.)

Philia é um substantivo que revela uma nuance do conceito filosófico ocidental de amor (os outros seriam *erôs* e *agapê*), praticada nas relações interpessoais, correspondente à amizade enquanto uma alta virtude, com origem no verbo grego *philein* (amar, qualquer que seja o objeto desse amor). Segundo Comte-Sponville a partir de Aristóteles, *philia* é

SLIDE 11

[...] a amizade perfeita, a dos homens virtuosos, os que “desejam o bem a seus amigos por amor a eles”, o que faz deles “amigos por excelência”. Digamos a palavra: *philia* é o amor, quando desabrocha entre humanos e quaisquer que sejam suas formas [...]. Digamos que é o amor-alegria, na medida em que é recíproco ou pode sê-lo: é a alegria de amar e ser amado, é a benevolência mútua ou capaz de se tornar mútua, é a vida partilhada, a escolha assumida, o prazer e a confiança recíprocos, em suma é o amor-ação [...] (Comte-Sponville, 2009, p. 274).

O que podemos melhor depreender desta definição da tradição europeia é a retomada da ideia de vida partilhada ou amor-ação, pois estas configuram-se em noções tornadas fatos a partir do que podemos observar do longo percurso de colaborações interculturais na trajetória de Grotowski-Workcenter. Há um espaço de tensões possíveis nas intersubjetividades das relações, especialmente as interétnicas, que não podemos adentrar completamente, ao menos no que se refere à segunda fase pós-teatral. Logo, se uma amizade perfeita e um amor perfeitamente recíproco como se apresenta através da noção de *philia* ocorreu, é matéria inacessível, mas antes ainda, que não interessa.

O que interessa é a amizade enquanto um ato com amorosidade, acordado mutuamente para um benefício comum de investigação das possibilidades de coexistência de formas distintas de apreensão de mundo, e que, num movimento de investigação comum, mas a partir do impulso da busca vital de um homem, Grotowski, conjuminam numa prática performativa – no momento do Teatro das Fontes – que unifica os vários cruzos culturais trazidos pelos distintos amigos de estrada, ou “irmãos de armas” para usar uma expressão do velho mestre polonês.

Mas aí então, nesse sentido, deixa-se de haver uma amizade incondicional, para uma amizade constituída pelo interesse por um benefício comum. E seria isso então ainda amizade, no sentido também ideal como coloca Montaigne, ou seja, bastando a existência do outro para me completar e para o qual nada tenho a pedir?

SLIDE 12

[...] Em geral, sentimentos a que damos o nome de amizade, nascidos da satisfação de nossos prazeres, das vantagens que usufruímos, ou de associações formadas em vista de interesses públicos ou privados, são menos belos, menos generosos, e participam tanto menos da amizade, a qual tem outras causas, visa a outros fins [...] (Montaigne, 1984, p. 92).

O que chamo de políticas de amizade pode estar numa linha limítrofe entre o sentido de um desinteresse de qualquer ganho, senão o da potência de uma relação interpessoal com fim em si mesma, em sua própria beleza, e a realização de alianças temporárias para fins que resultam na realização de desejos pessoais o mais permanente possíveis em seus resultados e efeitos futuros.

Qual o problema nisso? Abre-se um modo de se pensar espectros ou gradações nas políticas de amizade ou é um desvio para fora de uma idealização dessa forma de política? A amizade poderia estar fora desse sentido de moral?

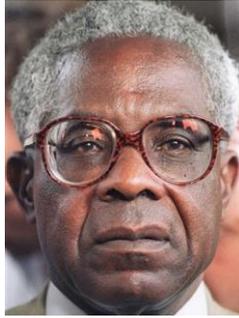
Diante deste quadro, as relações interculturais e pluriétnicas estabelecidas no projeto artístico e humanístico de Grotowski, a partir do fato de seus principais locais de realização estáveis se encontrarem na Europa (e por algum tempo nos EUA), revelam a crise que atravessa e limita a amizade em sua mais plena virtude – a potência de amor-ação – quando considero todos os traumas coloniais e colonialidades persistentes nas instâncias do poder, saber e ser.

Ao lembrar que como amigos de Grotowski e de seus continuadores no *Workcenter* estou falando daquelas pessoas que vieram dos países da periferia global (Haitis, Nigérias, Brasis, Malis), volto a encruzilhar o pensamento de Montaigne sobre sua amizade melancólica e quase romântica com Étienne de La Boétie, na página 92...

(Abro um livro grosso, de capa dura e verde, com detalhes e letras douradas, da antiga coleção “Os Pensadores”, da Editora Abril, este de 1984, que peguei emprestado na Biblioteca da ECA.)

... “a comunidade de interesses, a partilha dos bens, a pobreza de um como consequência da riqueza do outro, destemperam consideravelmente a união formal”. Justamente por isso olho para essa noção de uma política de amizade como prática ética na obra continuada de Grotowski até o período do *Workcenter* com uma dose necessária de desencantamento – ou de realismo crítico – uma vez que os carregos coloniais, lembrando nosso camaradinho Rufino nas letras encruzilhadas de 2019, é uma demanda pesada.

(Kilomba traça outro ponto riscado no chão. Aimé Césaire atravessa a Kalunga e se materializa com imponência no centro do teatro e brada.)



- Afinal de contas, nunca esqueçam o que desde meu “*Discours sur le colonialisme*”, de 1955, venho advertindo: “a Europa é indefensável”.

(E desaparece. Depois do novo espanto, continuo.)

E mesmo estando no leste, na região eslava, parte da antiga área de influência soviética, Polônia e poloneses ainda continuam sendo Europa e europeus.

No *Workcenter* existia uma afinidade que nascia por uma identificação com a proposta de relação arte e vida de Grotowski que liga as artistas na origem de seus interesses de formação e aperfeiçoamento no ofício das artes performativas, bem como na sua realização enquanto ato estético e existencial. Mas para quem não conhece Grotowski, nem se interessa por ele, são as pessoas e o que fazem que lhes abre interesse para uma comunicação e a criação de um espaço em-comum. O que existia então no que faziam que gerou esta aproximação?

Concordando com o triste Montaigne, que a amizade é dependente do livre-arbítrio, entendo que a vontade de contato – ou de encontro - é o ponto onde a intersubjetividade gera um espaço silencioso de difícil apreensão, pois se trata daquilo que uma pessoa deseja aceitar de si no contra-espelho que é a outra individualidade. Como uma relação de amizade entre pessoas negras e brancas num sistema-mundo contemporâneo de estruturação racista.

Indo mais adentro nas idealizações montaigneanas, ainda que para termos um pouco de riso cínico:

SLIDE 13

Na amizade a que me refiro, as almas entrosam-se e se confundem em uma única alma, tão unidas uma à outra que não se distinguem, não se lhes percebendo sequer a linha de demarcação (Montaigne, 1984, p. 94).

Mas quando a linha de demarcação é constituída pela cor da pele, a indistinção de uma tal integração espiritual de seres por amizade tão transcendental se torna uma espécie de mito alquímico. Polícias, alfândegas, consulados, estão sempre lembrando que existe uma fronteira controlada, ainda que no discurso seja liquefeita ou inexistente; e que no matiz da borda do corpo racializado está o código “secreto” para o impedimento ou a travessia de um lado a outro de lugares, situações, extratos sociais.

A amizade se sustenta em um sentido de identidade, desejo de comunidade e comunicação, com um mínimo de respeito e afeto receptivo, ainda que não revele o desejo de muita intimidade intersubjetiva. Nem toda amizade almeja uma total intimidade das personalidades, bastando somente a simples companhia harmônica e flexível nas tensões naturais que se aceitam reciprocamente, porque se suportam no desejo da continuidade da troca de bons afetos recíprocos – e lembremos que em música harmonia inclui dissonância.

Nesse processo de encontro, onde a alteridade radicalizada pode agir, a revelação a que Grotowski almejava, o ato total, onde se atravessavam as máscaras cotidianas para se alcançar o núcleo de uma revelação íntima sem defesas, era um gesto sagrado, diria mesmo de um apocalipse interior.

O gesto é a abertura “que torna possível uma relação”.

MBEMBE (garboso): Palavras de Fanon, numa publicação de 2020, que cito na página 233 desse livro aí na mesa.

Penso, a partir do mesmo pensamento “fanoniado” e “mbembiado”, a relação em si mesma como um gesto afetivo, onde a humanidade se realiza no cuidado mútuo, no aceite da presença diferencial da equanimidade ontológica do outro e que se expressa também na fala, na linguagem, logo, na vocalidade que terá forma cantada ou discursada, e gerará um diálogo. Tudo isso compreende um fenômeno intersubjetivo onde a pessoa diante de mim “me revela a mim mesmo”.

MBEMBE: Outras palavras de Fanon, na publicação de 2020, que cito na mesma página do meu livro.

Porém, considero que para revelar-me a mim o outro do espelho não precisa entregar-se a mim, tampouco ser tomado por mim. E isso tem sido exatamente o ponto mais frágil e crítico quando penso nas complexas dinâmicas étnico-raciais que entraram em jogo dentro do

contexto multicultural do projeto de Grotowski, e que atingem com necessária intensidade os estudos em torno de sua obra e os modos de pensar as ações do *Workcenter* na contemporaneidade. É um problema imanente das diversidades de “peles e máscaras” envolvidas nas redes relacionais que este projeto continuado tramou ao longo de muitos anos.

(Me dirijo diretamente para Mbembe, com toda polidez e respeito, sem querer aparentar amizade ou falso espírito de intimidade.)

Caro professor, poderia trazer a noção de aniquilação proposta por Fanon, que apresenta em seu livro, entre as páginas 233 e 234?

MBEMBE *(com cuidadosa atenção ao pedido e às palavras)*: A noção de aniquilação que trago se refere ao [...] confronto direto com a parte secreta do sujeito, aquela que, encoberta, desliza para os interstícios do discurso, do grito ou do uivo [...] confronto agressivo, no limite da violação da personalidade [no qual se] tenta quebrar as defesas, expondo a metade-resíduo e a metade-escória do sujeito dividido, na sua radical nudez.

(Radical silêncio no teatro. Mas é possível ouvir-se pelos pelos eriçados o campo elétrico entre os corpos com intensa atividade neuronal no cérebro e intestinos.)

Esta noção está diretamente relacionada com a práxis teatral de Grotowski, sobretudo a que alicerçou nos anos de 1960, e que funda, se não um *modus operandi*, certamente uma filosofia de trabalho em suas fases posteriores. Como escreve aqui no “Teatro Pobre”, à página 29:

El actor que trata de llegar a un estado de autopenetración, el actor que se revela a sí mismo, que sacrifica la parte más íntima de su ser, la más penosa, aquella que no se debe ser exhibida a los ojos del mundo, debe ser capaz de manifestar su más mínimo impulso. Debe ser capaz también de expresar, mediante el sonido y el movimiento, aquellos impulsos que habitan la frontera que existe entre el sueño y la realidad. En suma debe poder construir su propio lenguaje psicoanalítico de sonidos y gestos de la misma manera en que un gran poeta crea su lenguaje de palabras.

O que isso pode nos revelar quando tratamos do conflito étnico-racial que se embute como fato dentro da prática intercultural que estou considerando nestas indagações, cujos olhos do mundo, mesmo não vendo o íntimo individual, o afetam por ser um olhar plural adicto na discriminação?

Quando Grotowski fala do ato total do atuante como um renascimento mútuo e compartilhado entre duas pessoas, quais sejam, aquele e o diretor (ou quem quer que seja que o observe) que testemunha essa abertura sem precedentes do próprio espírito pela pessoa em estado performativo, como tal experiência poderia acontecer quando o que está em jogo é um enfrentamento de traumas raciais-coloniais entre o corpo de um sujeito artista negro e o olhar sobre ele colocado por um não-negro?

(Leda Maria Martins, que me observava desde o começo com atenção – e eu aqui disfarçando minha insegurança - com sua polidez aguda e sagacidade brilhante de diamante mineiro apenas sopra no ar...)



- Como não ver a cor e trabalhar somente com a pessoa, se é política a presença ou a ausência do negro?

Consequentemente, do branco, não é professora?

(Ela está um pouco mais no fundo da plateia, minha miopia crescente pode ter me confundido, mas tenho a impressão de que assentiu com minha indagação. Prossigo.)

Não se trata somente de uma experiência em nível de desbloqueios do inconsciente e suas imagéticas plasmadas em formas corpóreo-vocais, mas também de uma colisão política das diferenças construídas pela história do mundo ocidental moderno, que cosmovisualmente e bio logicamente – usando os termos da professora Oyewùmí em seu texto de 2002 - hierarquizou as humanidades, a partir do desenvolvimento do sistema colonial-capitalista.

Logo, tal renascimento compartilhado, que pode promover uma superação da raça ainda que primeiramente em nível micropolítico, não apagará por completo a percepção de uma performer negra que, colocada dentro da experiência “transgrotowskiana” – no sentido da movência dos pressupostos do diretor nos tempos do *Workcenter* e do legado deste instituto para o pensar-fazer teatral-performativo contemporâneo e no devir –, seguirá consciente das estruturas racistas que ainda ordenam o sistema-mundo e do qual nenhum projeto artístico-humanístico com intenção de superação das diferenças está isolado ou incólume aos seus efeitos deletérios sobre as relações.

Quanto mais essa pessoa artista experimenta a possibilidade de uma equanimidade nas interações interétnicas, mais também se torna consciente de que faz parte de uma “zona autônoma” infelizmente muitíssimo temporária. E quando sai do espaço protegido do trabalho – o que não significa seguro - que foi configurado pelas intenções de Grotowski e consolidado no *Workcenter*, percebe os próprios limites do discurso humanístico que fundou esse *continuum*. É desta forma que uma ressurreição (ou renascimento), numa percepção crítica, não deve significar um apagamento da diferença e suas problemáticas, tampouco sua essencialização para uma poética romantizada da harmonia multicultural. Tal processo é antes o que o professor Mbembe – mesmo livro, página 234 - continuando o diálogo com Fanon sobre uma terapêutica da superação do trauma racial-colonial, observou como “uma ‘dissolução-reconstrução’ da personalidade. O seu objetivo último é a redescoberta de si mesmo e do mundo”.

(Mbembe tranquilamente sentado faz um “joinha” e concorda com a cabeça.)

Pensar em políticas de amizade escancara o constante paradoxo humanista, que se dá nas tensões entre a superação das suas limitações e a aceitação delas.

(Mbembe pega a palavra com acinte.)

referência, sobre a ética do passante como a práxis de uma terapêutica do ser, o que compreendo, no entendimento da construção do lugar do em-comum através do encontro, como sendo um comportamento virtuoso diante de “uma ideia da Terra como aquilo que nos é comum, a nossa condição comum”.

Assim, instigando o olhar de todes presentes, aponto para a estrela-guia da ética do passante como uma referência nos tempos-espacos que irei seguir ao partir deste teatro. De agora em diante compartilho a tela com as teias dos meus passos na forma de relatos de viagem, diários íntimos, mensagens compartilhadas nas chãs virtuais que irei pisar, a partir de chãs pisadas na realidade, no antes e no agora, mas também nas que futuro.

Agradeço a todes que se dispuseram a me ver e escutar nesta tarde, emprestando olhos e ouvidos, que vieram e foram embora deste teatro, mesmo com toda a ameaça de tempestade do lado de fora.

Vou ligeiro, pois o trem sai daqui a pouco.

Obrigado e até breve!

(Arrumo e guardo livros e notebook na mochila de viagem. Parto sem me deter com ninguém. Aceno para minha orientadora, Sayô, que sorri largo e acena em resposta. Mbembe, ao seu lado, dedo indicador da mão direita puxando pra baixo a pálpebra inferior do mesmo lado, gestualmente diz: “abre o olho”. Mas de longe ainda me fala alto em verbo, antes que eu saia.)

MBEMBE: Fique atento aos abismos e nos que neles navegam.

(Estas palavras me soam graves e permaneço sério. Saio do teatro sem olhar para trás.)

FRAGMENTÁRIO DA TRAVESSIA: CRUZAR ÁFRICAS E AFRO-AMÉRICAS COM UM POLONÊS VIAJOR

*Penso em uma investigação das diferenças que não exclua a desigualdade, um trabalho de campo sobre processos empiricamente localizáveis que não os desconecte das redes transacionais, um saber atento à voz dos atores, sem por isso dissimular as condições institucionais que o legitimam ou financiam.
(Nestor Canclini, 2004, p. 101).*

*[...] Tudo que dizemos tem um “antes” e um “depois” – uma “margem” na qual outras pessoas podem escrever. O significado é inerentemente instável: ele procura o fechamento (a identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença). Ele está constantemente escapulindo de nós.
(Stuart Hall, 2015, p. 26)*

*Pense no Haiti
Reze pelo Haiti
O Haiti é aqui
O Haiti não é aqui
(Haiti - Gilberto Gil/Caetano Veloso)*

(Numa estação ferroviária da CPTM, Linha 10 Turquesa – Jundiaí/Rio Grande da Serra. Estação Prefeito Saladino, cidade de Santo André. Onde tenho morado desde 2014. Local da Escola Livre de Teatro de Santo André, a famosa ELT. Há 33 anos fomentando formação teatral crítica para a cena paulista, do ABC e da Capital. Dou aula nesta escola desde 2019. Tenho buscado aplicar umas ideias pedagógicas experimentais na formação do artista cênico, ancoradas em saberes-fazeres performativos africano-diaspóricos e pensamentos afrorreferenciados. A relação entre as vocalidades poéticas que emergem através dos cantos de tradições negras, as corporeidades delas decorrentes e uma cena realizada com outras lógicas de tempo-espço. Um bom tanto de Jerzy Grotowski e do Workcenter também me acompanham nessas aulas, prática e conceitualmente. Sentado num banco nessa estação descanso e espero a composição, ouvindo cantos sagrados do vodou haitiano para Erzulie, que incrivelmente são emitidos pelas caixas de som na plataforma. [Ouçam comigo](#).)

Notícias dos mundos de lá

Sim, é isso. Tenho seguido Grotowski há bastante tempo. Posso dizer que por cerca de 27 anos. Mais da metade do tempo que até agora vivi.

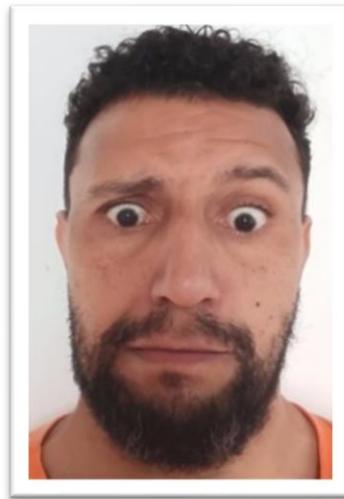
Comecei a segui-lo somente depois que o desprezei. Com 19 anos de idade essa conversa de “ator santificado” era balela pra mim.

Você não sabe o que é esse papo de “ator santificado”? Te explico em poucas linhas...

Nos anos de 1960, período em que se desenvolveram e se consolidaram as práticas e reflexões de Grotowski sobre o teatro enquanto fenômeno social e sobre o ofício da atuação, a noção de ator santificado (ou *santo*, em traduções brasileiras) surge como a definição da qualidade humana que o diretor buscava extrair dos artistas da cena com os quais trabalhava, já no contexto do Teatro Laboratório, na cidade de Wrocław, na Polônia. Uma atuação em que, em oposição a uma atitude de disposição narcísica, cortesã e publicotropista – de excessivo direcionamento das energias pessoais para buscar a atenção e satisfação do espectador – para a qual se utilizaria de uma série de truques e clichês expressivos, o ator, pelo contrário, se oferecesse em cena numa atitude de abertura plena das forças e fragilidades da sua humanidade, de exposição dos aspectos mais íntimos da sua subjetividade, da sua vida psíquica, através da articulação consciente e estruturada – jamais improvisada - dos signos corpóreo-vocais manifestos impulsionalmente a partir do seu inconsciente. Uma santificação em sentido metafórico, uma entrega sem limites da sua vida psicofísica. Nas palavras do velho polonês:

Não me interprete equivocadamente: falo de “santidade” como um incrédulo. Se o ator, ao colocar-se publicamente como um desafio, desafia aos outros e através do excesso, da profanação e do sacrilégio injurioso se revela a si mesmo desfazendo-se de sua máscara cotidiana, torna possível que o espectador leve a cabo um processo similar de autopenetração. Se não exhibe seu corpo, mas ao contrário aniquila-o, queima-o, libera-o de qualquer resistência que entorpece os impulsos psíquicos, então não vende seu corpo, mas o sacrifica. Repete o ato da expiação; se aproxima da santidade (Grotowski, 1970, p. 28, tradução nossa.)

Eu não queria isso. Queria a revolução libertária, mas meu teatro era o de Brecht, mais real e concreto para minhas pulsões anarco-socialistas. Já sabia que tinha uma cor e que esta não era branca. Era “mais pra” negra - ainda que me acomodasse bem no pardo das fichas de emprego e formulários em geral, contrariando o “branco” na certidão de nascimento. De quem foi o erro ou a ilusão de proteção: da minha mãe, do tabelião?



REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

Estado de São Paulo

REGISTRO CIVIL DA CONSOLAÇÃO — 7.º Subdistrito
RUA MACEIÓ, 77 — TELEFONE: 256-5506

MESSIAS FARIA
Serventário

NASCIMENTO N.º 28095

CARTÓRIO DO REGISTRO CIVIL
7.º SUBDISTRITO - CONSOLAÇÃO
MESSIAS FARIA
SERVENTÁRIO
Rua Maceió, 77
Tel. 256-5506 - São Paulo
Comarca da Capital

INAMP
128948
Ag. Itabuna

CERTIFICO que, a fls. 121 vs do livro n.º 139, de registro de nascimentos foi lavrado no dia 11 de setembro de 1.975, o assento de

LUCIANO MENDES DE JESUS =

nascido aos 2 de setembro de 1.975 às 11 horas e 50 minutos, nesta Capital

do sexo masculino de cor branca

filho de JOSEFA MENDES DE JESUS =

e de D. -o-

sendo avós paternos -o-

e D. -o-

e maternos Joana Batista de Jesus -

e D. -o-

Foi declarante a mãe -

e serviram de testemunhas as constantes do termo -

Observações: nascimento ocorrido aos 2 de setembro de 1.975 -

O referido é verdade e dou fé

Consolação - São Paulo, 11 de setembro de 1975 -

Deus de aposentadorias dos Servidores da Justiça recolhidos por verbas 1975

Diversos Balanços Total: Cr\$ 12,00 Cr\$ 1,20 Cr\$ 10,80

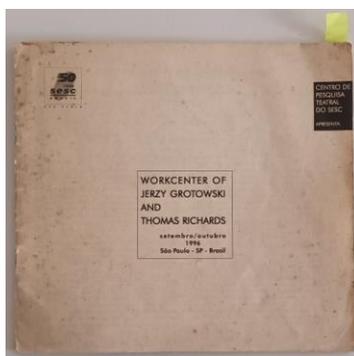
RECONHECER A FIRMA NO
17.º TABELIÃO - DR. SERGIO SALLES
RUA FELIPE DE OLIVEIRA, 32
(Prédio do Palácio da Justiça)
FONE: 27.001 (REDE INTERNA) - SÃO PAULO

Ainda que não consolidado, já tinha algum entendimento de que saber a própria cor nas estatísticas não era necessariamente saber que também tinha uma identidade cultural e uma presença política, dadas pela afrodescendência. Para completar essa lacuna fui instruído, ao longo dos anos de 1990, com os quatro primeiros discos dos Racionais MC's, algumas leituras

de prosa e poesia dos “Cadernos Negros”, e lógica e traumáticamente, pela pedagogia da ROTA [Ronda Ostensiva Tobias de Aguiar]¹.

Aos 21 anos grotowskiei-me. Fui tomado por um desejo difuso de sagrado, uma sensação missionária de fazer teatro para uma revolução espiritual, tendo lido “Em Busca de um Teatro Pobre”, bebido ayahuasca e cantado hinários do Santo Daime, mas sem transcender minha cor de jovem “paulibaiano” periférico, vendo as armas apontadas, com as pernas afastadas e tomando enquadro, sempre suspeito santo pardo do pau oco com uma erva dentro.

Neste encaço estive até bem próximo do polonês aparentemente sempre velho desde criancinha. Quando estive em São Paulo para o “Simpósio Arte como Veículo”, em 1996, com a nata do teatro paulistano presente – sem mate, café ou chocolate toda nata é branca -, houve dias que fiquei na primeira fileira da plateia. Chegava cedo na fila porque achava que era mesmo importante ouvir de pertinho, a despeito do microfone do conferencista funcionar bem. Fiz também uma pergunta..., mas que espantosamente não me lembro da resposta. A pergunta foi motivada por aquela ideia colocada por Grotowski, nesta velha brochura amarelada, que mencionei na palestra que dei na USP, antes de pôr o pé na estrada. Lembra?



“Quando trabalho com alguém de outra cultura, tomo sempre como ponto de partida as tradições daquela pessoa. Ela encontra nisso coisas, se não familiares, pelo menos inconscientemente vivas”.

¹ Se não conhece e se quiser conhecer a ROTA pode ir à Avenida Tiradentes, 440 – Luz - São Paulo - SP, e lá se informar se eles fazem uma visita guiada pelo quartel. Mas se não conhece e quiser conhecer os quatro primeiros discos dos Racionais – recomendo a discografia toda – e saber mais dos “Cadernos Negros” segue essa outra rota que desnorteia e não mata: [Holocausto Urbano](#); [Escolha o seu Caminho](#); [Raio X Brasil](#); [Sobrevivendo no Inferno](#); [Cadernos Negros](#).

Na minha sagacidade feita de ingenuidades curtidas na raspa do tacho do que ainda pudesse existir do mito da democracia racial em mim, pensei e preparei a pergunta no papel: “Mas como o senhor trabalharia com um ator brasileiro, que na sua formação cultural tem a presença indígena, africana e ibérica?”.

Entre esta pergunta, a resposta e minha memória só persiste a bruma de um grande esquecimento. Ou mesmo a dúvida se de fato essa pergunta foi feita em voz alta diretamente para o velho diretor, por mim – coando a nata - ou por um mediador. Se fiquei apenas elucubrando na minha timidez – submerso sob a nata. Talvez tenha sido uma pergunta que ficou somente na minha cabeça sonolenta. Cabeça de quem acordou cedo no Jardim Independência, periferia de Embu das Artes, divisa com o Jardim Macedônia da minha infância, para os lados da quebrada Sul da cidade de São Paulo; que levou mais de duas horas pra chegar no centro da cidade de ônibus; bateu perna procurando emprego; comeu na rua uma qualquer coisa barata, processada, bem calórica e que dava cáries; e foi para o SESC Consolação ouvir um gringo branquelo. Por isso houve horas que cochilei sem ansiedade por suas palavras de “amado mestre”. O gravador que eu estava utilizando, a mando do meu “mano mestre” Maurílio Tadeu (figura que cuidou da minha passagem para o teatro-mundo fora da escola pública e para sair da casa familiar para tentar viver no mundão sem teatro, onde o filho faz “merda” e a mãe não vê), deve ter gravado tudo o que eu perdi dormitando. Mas minha pouca competência como pesquisador à época – que considero que melhorou um pouco de lá pra cá nesses 28 anos – não cuidou de transcrever as palavras de Grotowski rapidamente e o tempo de mais de duas décadas oxidou as fitas mini-K7, que ainda possuo por ser curador do meu próprio museu afetivo, mesmo sabendo que estão inutilizadas.

Não entendi nada quando assisti a primeira versão filmada de *Action*², de 1989, durante os dias desse simpósio, até anos depois compreender que não tinha “historinha”, assistindo a filmagem de outra versão, realizada na igreja de Aya Irini, em Istambul, Turquia, em 2003, já após a morte de Grotowski.

Amadureci ansioso por reencontrá-lo. Lamentei sua passagem. Fiz um haikai ruim, que se perdeu por aí na vida, sobre estrelas se encontrando no céu, para ele e seu “ator-tubo de ensaios” Ryszard Cièslak, falecido anos antes.

² *Action* consistiu em diferentes estruturas performativas construídas a partir da conjunção rigorosa dos cantos de tradições negro-africanas e diaspóricas e de sequências de ações físicas, organizadas individual e coletivamente, focadas em trabalhar sobre a percepção dos atuantes e seus processos de transformação energética. Foram desenvolvidas especialmente na colaboração entre Grotowski e Thomas Richards, no contexto da fase da Arte como Veículo.

Na caminhada pelo mundo-teatro encontrei seus herdeiros – um afro-estadunidense e um italiano da gema - e como pessoa negra brasileira me uni a eles, entre 2012 e 2015. Me pergunto justamente sobre isso: por que fui visto como alguém necessário ao trabalho?

Pela necessidade de que o projeto grotowskiano que acontecia de outra forma no lugar chamado *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* – e se ainda era um projeto grotowskiano, como insinuou a professora e diretora Maria Thaís numa aula durante meu mestrado em 2013 - tinha novamente das “almas da gente negra”, lembrando Du Bois (1999)? Por que seria isso uma necessidade a partir daquele momento? Que outros interesses estavam em jogo além de uma valorização da competência profissional e de uma eventual empatia para uma potencial amizade num contexto de pesquisa e criação cênica internacional e pluricultural? A percepção de uma necessária diversidade étnico-racial que englobasse negritudes também estava em vista para eles naqueles idos anos de Barack Obama?

Minha honorável professora e diretora Alice K, após eu haver lhe dito que havia sido selecionado para integrar a equipe do *Open Program*, me deu a letra: “Não é só você que precisa deles. Eles também precisam de você”.

Sobre a minha necessidade eu sabia. Desde o meu encantamento ao ouvir o grito cantado de Cièsłak numa gravação de “O Príncipe Constante”³ há 24 anos atrás. Já a venho dizendo desde meu trabalho de iniciação científica analisando quase como um físico nuclear este mesmo espetáculo⁴; em minha dissertação de mestrado em música “Quando até as paredes cantam: o som como experiência na obra de Jerzy Grotowski”⁵, e na maioria dos artigos que produzi ao longo da feitura desta tese de doutorado.

Continuei sabendo minha cor nas alfândegas, consulados e ruas europeias entre 2013 e 2014, enquanto membro do *Workcenter*. Depois de atravessar as bordas além-Brasil, até hoje, ao viajar para o exterior, me mantenho sagaz às sutilezas do programa internacional “Racismo sem Fronteiras”.

E ainda assim, com a aparência do “marginal padrão” (Racionais MC’s, 1990) ampliada a nível internacional, sabia das minhas motivações para continuar seguindo os rastros de

³ Espetáculo estreado em 1965, obra emblemática da fase de produções teatrais de Grotowski e marco na história do teatro mundial, ainda que o termo “teatro mundial” tenha sido capturado pela cosmovisão eurocêntrica. [Entre nesse corredor pra conhecer](#).

⁴ Esta análise culminou em um artigo coletivo denominado “O Príncipe Constante – uma análise de construção orgânica”, escrito em parceria com Suellen Leal, Clarissa Moser e Carolina Martins Delduque, sob orientação de Renato Ferracini (Lume Teatro/UNICAMP), e se encontra referenciado na bibliografia.

⁵ Para conhecerem os caminhos anteriores que hoje desembocam nesta nova jornada [podem entrar por essa porteira](#).

Grotowski inscritos nos seus últimos colaboradores, Thomas e Mario – o afro-estadunidense e o italiano da gema - este último com quem profundamente trabalhei.

Mas saber a própria cor ainda não é compreender-se negro. O tornar-se negro (Souza, 1983) é um processo que implica uma percepção aguda sobre os seus modos de existência no mundo, abrir os olhos para ver através das películas de normalidade que mascaram os racismos cotidianos e “acordar os ouvidos”, como me disse Thomas Richards, num workshop, por não conseguir me afinar num canto haitiano. Mas acordar os ouvidos não só para o canto, diria eu hoje para ele, mas sobretudo para ver auscultando qual a pessoa que está cantando. Pôr-se de vigília não só para descobrir a primeira pessoa que cantou o canto, como disse “Grótis” (1989) no texto “Tu és o filho de alguém”, mas saber que, sendo um canto de pretos, essa primeira pessoa nunca seria branca. Aliás, “Grótis” é como chamo o diretor polaco na intimidade fantasmática criada ao longo destes anos de distante proximidade.

Esta perseguição, caçada, busca por Grotowski, que hoje flerta com a mesma “dialética da zombaria e da apoteose” (idem, 1970, p. 17) que notabilizou suas produções teatrais, foi o que atingiu de través meu processo longo, contínuo, íntimo e público de tornar-me negro, ou o que nestas viagens cronotópicas nomeio como construção de identidade afrodescendente.

Zombaria porque no (re)quebrar dos mitos eurocên(tr)icos, nos divertimos no acinte, no esculacho, no regateio e na negaça. Apoteose porque tem muito espanto e encanto na busca por mais negruras africanas que marronices indianas e brancuras europeias greco-judaico-cristãs, nessa visada outra sobre a trilha do velho “espectador de profissão”⁶, que sonhou Egíptis através de Haitis.



Assim, me dei conta que estou na plataforma esperando um trem histórico, após sair da USP instantes atrás, ansioso, atravessando e voltando para trás da faixa amarela, ao ritmo de cantos de vodou nos alto-falantes.



Trem que, saindo de um subúrbio paulista, percorrerá a Kalunga Atlântica. Trem da

⁶ Espectador de profissão era como Grotowski (1996, p. 47, tradução nossa) classificou o seu trabalho como diretor teatral durante o período de espetáculos: “[...] a relação do ator com o espectador é muito particular. O ator não é espectador e o trabalho do diretor é ser espectador”.

Ethiopian Railroad, empresa que poderia ser do mesmo grupo empresarial da *Ethiopian Airlines* – a companhia aérea que em 2013 me levou tanto para a África quanto para a Europa pela primeira vez, pela primeira vez para fora do Brasil.

Trafegarei numa estrada férrea erguida sobre o oceano abismal, imaginando os panoramas das possíveis diplomacias e amizades sinceras que se estabelecem entre negros/as e não-negros/as, sendo a arte o terreno (in)seguro para essa prospecção.

Estou nesta plataforma seguindo Grotowski. Desta vez, além da cor que revela minha ascendência, também a experiência subjetiva de mundo, o conhecimento construindo-se e os encontros com outras humanidades tornaram-me uma pessoa que ainda o admira, mas que precisa agora observá-lo desde dentro e fora da minha negritude.

Acredito que será necessário esculhambar Grotowski um pouco, sem perder o respeito ao mais velho e ao mestre, mas nesta época de aprendizados dos tempos históricos ignotos, a pedagogia de Exu do camará Luiz Rufino (2019), atença sempre ao jogo provocativo.

Apenas sei, conforme as pistas, evidências, livros, filmagens, conversas que venho coletando, que este trem que cruzará o Haiti, passando muito rapidamente por Nigéria e Egito – não importando se antes, depois ou simultaneamente - é o que Grotowski pegará também. Além disso, como disse, estou o seguindo de longe tão perto há muito tempo.

O trem chega na plataforma. Mas não vejo o velho maroto. Percorro toda a plataforma, ida e volta, duas vezes, mas nada dele. No alto-falante da estação anunciam que o trem partirá

em 5 minutos. Resolvo pegar um café e um jornal. Me lembro de um exercício de Stanislavski sobre tempo-ritmo. Me atraso divagando e revivendo o exercício brincado tantas vezes com tantas aprendizes nas escolas que já lecionei. Quando atino para o aqui-agora, o trem apita. Disparo na direção do vagão 1976, onde fica o meu assento. As portas já estão se fechando, quando de dentro duas suaves e firmes mãos negras as impedem. Eu logo ajudo de fora e as folhas se abrem. Do outro lado estava o senhor Édouard Glissant, que levanta uma sobrancelha e diz:



“- Réveillez-vous!”.

Entro, agradeço a ajuda e me sento no banco que ele me indica. Entendo que viajaremos juntos. Ele conhece as Caraíbas melhor que eu. Estico o pescoço para ver o que há adiante no corredor. Vejo Grotowski, também atrasado, subindo no trem, por outra entrada à frente. Maud Robert, sua colaboradora haitiana que lhe abriu as portas para a experiência do vodou, segurou e também abriu as do trem para ele. O velho diretor agradece e se senta. Estamos em extremidades opostas no mesmo vagão.

O trem apita e parte.

Passos escritos do Polonês Viajor

(Abro o notebook tão logo me sento. Há muito na cabeça para dar forma em palavras escritas. Peço licença ao Sr. Glissant para me concentrar no que escrevo, e que logo poderemos conversar mais à vontade, ressaltando o meu profundo desejo disto. Ele me diz para me acalmar, que fique tranquilo para escrever. Põe seus óculos, inclina para trás seu assento e se recosta. Abre um volume de “O Atlântico Negro”, de Paul Gilroy, e fecha-se em sua leitura.

Dou início à escrita da minha tese, que é a forma acadêmica de organizar jorros de dúvidas e verdades provisórias, cadenciando no ritmo da marcha desse trem entre-espacos e entretempos.)



Senha: *****⁷

Podemos buscar compreender Grotowski, desde o princípio de sua trajetória artística, pela perspectiva da sua relação com outras epistemologias da performatividade. Algo que foi muito além de uma atratividade básica pelas formas exteriores, e que buscou se aproximar do *ontos*, do *ser*, da *seridade*, uma suposta essência na qual não existiria “nada de sociológico” (Grótiš, 1996, p. 76), a qual gera e sustenta a vida dessas formas, e, a partir disso, construir um processo artístico amplamente humanista suportado por lastros feitos pelas culturas tradicionais com as quais se conectou.

Se no início, na fase teatral, o diretor partiu das tradições românticas e traumas nacionais pós-campos de concentração nazistas de uma Polônia catolicamente mística, introduzindo, na metodologia e na poética cênica, laivos de teatralidades orientais (notadamente chinesas e indianas), posteriormente se globalizou radicalmente, não apenas em termos técnicos, mas ainda nas presenças humanas com as quais trabalhou.

Desta forma, podemos dizer que afirmou um acordo intercultural de natureza vitalícia na construção de sua própria episteme criativa; o que coaduna com a prática de pensamento de Mbembe (2017, p. 22) uma vez que também propõe romper com “toda a espécie de demarcações, a fronteira entre aqui e acolá, o próximo e o distante, o interior e o exterior”. Sintoniza inclusive com o pensar de Glissant (*apud* Mbembe, 2017, p. 21-22), com a compreensão de que o “pensamento global” apenas se dá com a receptividade dos diversos

⁷ Isto não é uma janela, é Windows.

modos de se produzir conhecimento através dos saberes-fazer do “Todo-Mundo”, que pode melhor ser descrito como “essa abertura, de lugar em lugar, todos igualmente legitimados, e cada um deles em vida e conexão com todos os outros, e nenhum deles redutível ao que quer que seja” (Glissant, 2014, p.136 *apud* Santos; Oliveira, 2018, p. 12).

Segundo Slowiak e Cuesta (2007, p. 110), já no início dos anos de 1970 as palavras “espetáculo, teatro, espectador” estavam mortas para Grotowski. Por outro lado, as palavras “aventura e encontro” estavam plenamente vivas. São reflexões que ele coloca no emblemático texto “*Holiday (Swieto): the day that is holy*”, que funda o início e embasa o seu percurso pós-teatral, através da fase conhecida como Parateatro.

Nossa coragem de nos descobrir, de nos desvendar, tem outra dificuldade a superar, causada pelo olhar do estranho. Não basta realizar o que nos revela; é preciso fazer mais: fazer isso, tanto quanto possível, em plena luz, não furtivamente, mas abertamente. (Grotowski, 1972 *apud* Schechner *et al.*, 1997, p. 222, tradução nossa, minha e da Inteligência Artificial).

Aventura e encontro serão palavras que condensarão princípios que acompanharão todo o espírito da obra grotowskiana até o fim da vida. Um espírito fundado na viagem como prática de cosmopercepção de mundo, e que no Teatro das Fontes encontra seu grande caminho pleno de encruzilhadas. É para o cruzo da encruzilhada, aquele exato ponto onde três, quatro ou mais caminhos se encontram, lugar de tensão e possibilidades, para onde o “Todo-Mundo” conflui, onde é feito e refeito, para depois refluir em novas formas. Esse “Todo-Mundo” (*Tout-Monde*) que Glissant compreendeu como a cultura criouliada formada por todas as culturas, com suas diferenças não-apagadas ou diluídas a favor de uma unidade homogênea, pelo contrário, evidentes, ainda que com suas origens opacizadas. O que não significa “[...] obedecer às hipocrisias da globalização”, mas, “[...] substituir o mito da identidade imutável pelo “terremoto” do mundo” (Pépin, 2010, p. 50).

Nas míticas africanas de origem ioruba, enquanto Exu é o senhor das encruzilhadas, Ogum é aquele que está no centro do cruzo. Sendo a potência criativa e a invenção também parte de seus domínios, cabe a ele, após a direção escolhida a seguir (em frente, voltar, à esquerda ou direita, por cima ou por baixo, para fora ou para dentro, esperar o tempo certo parado, mas não-acomodado), dar formas às escolhas resultantes das experiências acumuladas no percurso do indivíduo e no encontro com outros. Numa perspectiva inspirada em Woly Soyinka e Glissant, Reis (2011, p. 19) concorda que “Ogum inspira a percepção da arte como uma poética da relação”, por sua mobilidade nos caminhos entre mundos. Estradas,

encruzilhadas e cruzos são boas imagens para pensar o percurso de Grotowski por entre as culturas negro-africanas e diaspóricas.

A fase de trabalho oficialmente conhecida como Teatro das Fontes é o momento central onde se instala, na vida do Sr. Jerzy, uma prática transcultural – como o próprio nomeava – comprometida com a aprendizagem e diálogo com os fundamentos de certas tradições e baseada no trabalho constante com e entre pessoas de distintas origens.

Não se pode dizer que essa prática antes não houvera. Se observa em eventos como o espetáculo “Sakuntala”, de 1960, baseado na obra homônima do autor indiano Kalidasa; nas aprendizagens junto àquele que nomeou laconicamente como Dr. Ling, professor da Ópera de Pequim, em Xangai, em 1962; ou na temporada de apresentações d’O Príncipe Constante no Irã, no ano de 1970, antes da era dos aiatolás. Estava já nas viagens solitárias de Grotowski pela Ásia Central em fins dos anos de 1950, onde chegou a conhecer um louco santo (*yurodiviy*) no Afeganistão que lhe encenou “uma pantomima ‘do mundo inteiro’” (Osinski, 1986, p. 18 *apud* Slowiak *et al*, 2013, p. 24).

O Teatro das Fontes, programa de trabalho que dura de 1976 a 1982, é a materialização radical das contestações sobre a teatralidade euro-ocidental feita pelo *teacher of performer* (como o velho mestre se autodeclarou no texto “O Performer”, de 1990). É um programa em direção às performatividades de culturas tradicionais incorporadas nas pessoas que com ele se associam. [Nesse breve desvio](#), se quiserem entrar, podem encontrar uma boa síntese sobre esta fase de trabalho do nosso caro diretor.

O ponto-chave que diferencia a percepção de Grotowski de algum outro olhar cristalizado sobre formas cênico-performativas não-brancas, não-europeias, consagrado na historiografia teatral evolucionista oficial, “que vai da Grécia às escolas de teatro”⁸ (Salomão, 2021), é a capacidade do diretor polonês de compreender que o teatro que ocorre fora da Europa – e acrescento, fora da Broadway dos EUA – “não é homogêneo” (Grotowski, 1982/1983, p. 1).

Porém, certamente causa muito desconforto, ao colocarmos atenção sobre sua reflexão sobre essa não-homogeneidade, quando uma hierarquização sutil – difícil mesmo de ser percebida, sobretudo se o olhar colocado for muito fã e de pouco afã – surge ao se comparar teatralidades indianas e africano-diaspóricas.

⁸ Expressão que parafraseia o comentário do também educador Salloma Salomão proferido em encontro de formação pedagógica com professoras/es da Escola Livre de Teatro de Santo André – ELT, no qual chamou a atenção para equívocos que observava na história do pensar e fazer formativo na escola, nos provocando a ver que uma linha “evolutiva” do teatro poderia nos fazer achar que o teatro “começa na Grécia e termina na ELT”.

[...] **em culturas extremamente sofisticadas** como, por exemplo, a cultura indiana, temos a dissociação de rito e teatro, **mas em outras culturas**, como por exemplo a cultura africana ou a cultura haitiana, de uma certa maneira de origem africana, esta dissociação entre o ritual e a forma teatral é muito difícil de encontrar. O rito vudu, por exemplo, é frequentemente considerado por um europeu como teatro tradicional, mas para as pessoas à quais este rito é ligado, se trata de **um ritual**, para dizê-lo de maneira delicada, apesar do fato de que muitos elementos de teatralização aparecem lá (Grotowski, 1982/1983, p. 1-2, tradução e grifo nosso).

Apenas deste trecho posso extrair uma série de problematizações sobre modos ainda eurocêntricos de observar a África. Um olhar impregnado de colonialidade, mesmo que de maneira não percebida ou inconsciente, sobre os países constituídos na diáspora africana e, de certa forma, as equivocadas noções de alta e baixa cultura instituídas como mentalidade ocidental, que nem mesmo uma figura da envergadura deste mestre do teatro estava incólume.

Da mesma forma, o modo como Grotowski (*apud* Schechner; Wolford, 2007, p. 261, tradução nossa) insinuou, no início do programa de pesquisa do Teatro da Fontes, que o que buscava neste projeto eram “as fontes das técnicas de fontes” e que tais fontes deveriam “ser extremamente não-sofisticadas”, denota um certo olhar de inferiorização sobre as tradições Sul globais com as quais estabeleceu contato, nos dando a leitura de que, talvez com exceção somente das fontes indianas, como defendeu, todas as demais fontes culturais não eram passíveis de serem compreendidas dentro de uma ideia de sofisticação.

Uma civilização que por muitos séculos operou na hegemonia como a Europa constitui as formas de pensamento de sua população, mesmo as dos países “intrasubalternizados” como o foi a Polônia ao longo da história do continente. Desse terrível “bom espírito europeu” (idem, p. 25) nosso velho bom professor sabia, e até uma certa medida, também dele podia padecer.

Grotowski (1996, p. 71) acompanha muitas vezes o modo genérico de referimento às culturas africanas praticada pelo senso comum eurocêntrico, como por exemplo, “pessoas do deserto do Kalahari”. Que pessoas são essas, qual o nome desse povo, quais os nomes de seus informantes? Tudo isso importa uma vez que os textos gerados são materiais tornados públicos e que virão a ser consultados. Isso faz parte do processo ético a ser realizado no trato com as culturas tradicionais, as comunidades e indivíduos que as encarnam e representam.

Contraditoriamente, os modos de entrar em contato com as comunidades e representantes das tradições desenvolvidos pelo diretor e o grupo multicultural - que, com diferentes formações, tomou parte ao longo das ações do Teatro das Fontes – já apresentam uma ética de relação, a partir da qual poderei elaborar adiante os pressupostos de uma *Poética da Relação*, tal como propõe Glissant (2006, p. 25-6), “essa possibilidade do imaginário que

nos move a conceber a globalidade inapreensível de um Caos-Mundo como esse, ao mesmo tempo que nos permite [...] cantar o lugar que nos corresponde, insondável e irreversível”.

Segundo o velho professor polonês, o grupo realizava

(...) apenas o primeiro passo de contato, cuidadoso para evitar se tornar fascinado, como por exemplo turistas poderiam ser fascinados, ou fingir conseguir alguma competência ilusória; a abordagem é modesta, receptiva, baseada sobre o reconhecimento dos limites culturais e práticos de todos (Grotowski, 2007, p. 268).

Grotowski (idem) relata que, em sua relação com a tradição do vodou haitiano não estava buscando pelo “transe de possessão”, mas que o que lhe interessava eram os elementos performativos e o “contato direto com os fortes exemplos humanos dos detentores da antiga tradição”. Esta busca sempre começava por estabelecer uma relação com as pessoas do país, com as pessoas locais dos lugares onde desenvolveu esta parte específica do Teatro das Fontes, que envolveu não apenas a região ao redor de Port-au-Prince, capital do Haiti, mas também o centro e, sobretudo a região nordeste haitiana. Essa ética de chegada, de “pedir licença” para se achegar em um terreiro-território do outro, era algo praticado em todas as diferentes relações estabelecidas ao longo do projeto.

As localidades demarcadamente de culturas negras onde o diretor trabalhou nos primórdios do projeto inter/transcultural – antes mesmo do nome oficial “Teatro das Fontes” (Grotowski *apud* Schechner; Wolford, 2007, p. 267) –, registradas em textos, foram: Soisson-la-Montagne, Pétion-Ville e a já mencionada Port-au-Prince, no Haiti; Ifé e Oshogbo, na Nigéria; além de passagens pela Etiópia (por cidades não especificadas), observando o ritual denominado *Zar*⁹, e no Deserto do Kalahari (sem especificar em qual dos países por ele abrangido), observando a prática ritual de um povo originário ao qual também não identifica (Grotowski, 1996, p. 71).

Mesmo que no Teatro das Fontes houvesse a proposta de se manter uma distância das comunidades e grupos ligados às tradições com as quais se estabeleciam relações, no sentido do grupo de trabalho não ser invasivo e não denotar uma ação de exploração ou apropriação de elementos rituais, mas do contrário, valorizar o encontro e o contato, ainda assim não posso deixar de considerar que a intenção de descobrir algo que pudesse ser útil aos desejos investigativos de Grotowski estava lá o tempo todo.

⁹ O Zar é um culto possessional aos espíritos ancestrais que ocorre, com muitas variações, numa larga faixa de países africanos e médio-orientais, envolvendo, além da Etiópia, a Eritreia, Djibouti, Somália, Sudão, Egito, Arábia Saudita, Iêmen e Irã.

Portanto, com o impacto dos cantos do vodou haitiano - sobretudo da tradição Rada, praticada na comunidade Saint Soleil, com a qual esteve mais próximo – sobre suas percepções e ideias, o diretor polonês não poderia renunciar a um instrumental tão poderoso, e assim construiu as condições para a permanência de Tiga Garoute e Maud Robart como colaboradores estreitos em seus projetos posteriores, aprofundamentos consequentes do período de buscas pelas fontes que antecedem as diferenças.

Como uma tradição construída por processos de transculturação

O vodou haitiano parece ser o resultado de uma fusão deliberada de tradições daomeanas, com raízes na bacia do Congo e em nações étnicas das redondezas tanto no oeste quanto no centro da África. Entretanto, as origens do vodou repousam no Daomé (atual Benin), tanto devido ao fato de a população ter fornecido uma grande massa de mão de obra para São Domingos ao longo de um período histórico quanto porque a tradição daomeana oferecia uma sofisticação teológica encontrada ao longo dessa região da África entre os povos Iorubá, Dogon, Dagara e outros. Além disso, graças ao advento da expansão do islamismo pelo continente africano desde seu início no século VII, algumas poucas práticas muçulmanas foram integradas ao ritual. O impacto do cristianismo veio muito depois, em diferentes circunstâncias: uma imposição colonial a sociedades que lutavam por sua sobrevivência física e cultural (Bellegarde-Smith; Michel, 2011, p. 26).

Platoff (2015, p. 6, tradução minha e da IA) nos detalha que:

As nações nas quais os Lwa estão agrupados são chamadas Nanchon. Essas nações geralmente estão associadas a uma determinado cultura de origem na África. Exemplos de nações incluem Rada, Nago, Djouba, Petwo (também escrito Petro), Kongo, Ibo e Gède. A Rada é um grupo de espíritos calmos e benevolentes, que são invocados para cura e proteção espiritual. Lwa de Nanchon Nago são associados ao poder e incorporam as qualidades de liderança e força. Os Djouba são os Lwa ligada à agricultura e ao cultivo. [Há] o Petwo, que muitas vezes é maleficiente e tem atitudes severas e personalidades abrasivas. Diz-se que este grupo se originou no Haiti, nas duras condições da escravidão. O Kongo são um grupo gracioso de Lwa que são conhecidos por gostarem de música e dança. Outro grupo de Lwa, os Ibo, é difícil de satisfazer. Eles são conhecidos por seu orgulho e arrogância. Finalmente, existem os Gède – espíritos associados ao erotismo e à morte.

Por fim, Fleurant (2011) sintetiza afirmando que existem essencialmente dois grandes estilos de culto no vodou haitiano: *Rada*, que preserva as musicalidades e estruturas ritualísticas do ramo fon/ewe do Daomé e iorubá da Nigéria; e o *Petwo* ou *Kongo-Petwo*, que preserva transculturalmente elementos do tronco Bantu, da região Congo-Angola, incorporados a partir das trocas dentro das *plantations* no período escravista. Ainda assim, o autor aponta não haver uma distinção tão rígida entre os dois sistemas de culto, uma vez que os vodounistas compreendem sua religião como uma integração de diversas nações/grupos étnicos africanos, compartilhando muitas similaridades em seus cultos, inclusive de mesmas deidades.

Durante o período do Drama Objetivo, os cantos da tradição afro-haitiana, que estavam no âmbito do que Grotowski (1996) nomeava como *organon* (do grego) ou *yantra* (do sânscrito) - o que equivaleria a dizer *instrumentos de precisão*, como um bisturi ou um telescópio, ou seja, instrumentos precisos para um fim preciso - não eram abordados visando criações espetaculares, ao menos não no sentido de uma teatralidade deliberada que visa a relação final com espectadores. Eram o combustível de uma “performatividade-veículo” capaz de acordar memórias, expandir e transformar a vitalidade dos comportamentos orgânicos caros ao diretor nos processos da ação humana extra-cotidiana, quer na situação cênica ou na ritual.

É a permanência destes *cantos das experiências negras* do sagrado, oriundos de hibridizações africanas e crioulições diaspóricas, com todas suas riquezas epistemológicas, que precisam ser também muito valorizados em suas forças de enraizamento em corpos que não pertenciam àquele Haiti, mas que, montando cavalos¹⁰ de outras cores, correram mundo, e ainda correm. Para as pessoas e forças contidas nos cantos, que se deixaram ser percebidas por Grótiis (2012), correr em um corpo movente que canta é mais vital do que só serem ouvidas em gravações etnomusicológicas ou folclorizantes.

Olhemos mais detidamente para os aspectos das relações interculturais que emergem deste pequeno recorte afro-grotowskiano para depois avançar na viagem pelas paisagens iniciais que nos farão transitar do Leste Europeu às Áfricas e de lá para as Caraíbas. Observemos o que corre por fora rápido através da janela desse trem transcontinental, sem perder de vista nosso passageiro enigmático sentado logo à frente.

Me acompanha essa pergunta que pulsa ritmadamente obstinada como as engrenagens que fazem o trem ter a aparência de algo que desliza sem esforço, mas que na verdade consome muita energia nas tramas de seu mecanismo: qual o limite pessoal de Grotowski para com as epistemologias negro-africanas e afro-diaspóricas que observou? Conseguiu de fato, com seu projeto transcultural na interculturação, se manter longe do *ethos* colonial que moldou o espírito da civilização ocidental, que, como afirma Mbembe (2017, p. 160), a fez conceber-se como “o ponto zero de orientação de todas as humanidades”, uma arrogante e vaidosa protagonista de um Teatro-Mundo das Fontes?

¹⁰ Cavalos é uma denominação presente em diversas ritualidades afro-diaspóricas, e se refere à pessoa que tem o atributo de incorporação dos ancestrais em suas diversas manifestações.

Qual África verte dessas fontes?

(Preciso usar o banheiro. A viagem será longa. Terei de me levantar muitas vezes ainda. Andar um pouco. Desobstruir a circulação fluídica das ideias. Caminho em direção ao meu objetivo imediato, a toilette na intersecção entre o vagão onde estou e o próximo à frente. No caminho passo por Grotowski, que parece dormir. Espio sua feição com toda a atenção e concentração possível no tempo do meu discreto caminhar. Súbito, ele abre seu olho esquerdo, talvez percebendo o meu não tão discreto olhar. Rápido desvio a olhadela e sigo adiante. Meus pensamentos congelam. Entro por uma pequena porta à direita. Ao fim de tudo o que tinha a ser feito, no mesmo instante em que abro a torneira, as reflexões degelam e escoam as dúvidas.)

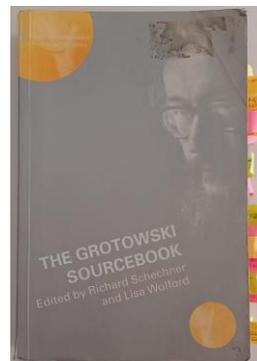
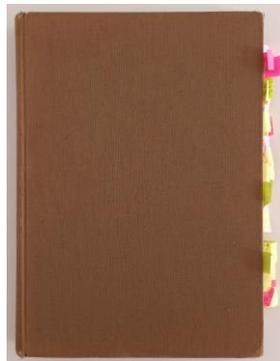
EU: (pensando e lavando as mãos) O Teatro das Fontes buscou as técnicas das fontes, as técnicas que o homem aplica a si mesmo. Das tantas técnicas que Grotowski observou ao longo dos vários processos de trabalho que estabeleceu com performers de muitas diferentes geografias e culturas, qual a especificidade das águas que viu brotar da fonte africana e das que dela nasceram do outro lado do Oceano Atlântico? As qualidades dessas águas devem em "aquabilidade" para qualquer outra fonte no mundo? Se são técnicas das fontes, são partes de um *corpus* tecnológico das fontes. Se são técnicas que o homem aplica sobre si, são tecnologias de cuidado de si, pensando em Foucault. Por que as fontes africanas ou afro-diaspóricas seriam mais adaptáveis às mentalidades ocidentais? Seria de fato visando a integridade psíquica da pessoa ocidental não-negra, euro-estadunidense? Mas isso não seria uma derivação do mito mercantilista da força negra colocada num nível ultra-psicológico? Seria uma escolha escrupulosa esta de buscar os cantos do vodou haitiano, para uma palatabilidade psicológica de uma certa identidade racial? As técnicas das fontes de origem africano-diaspóricas seriam construtos *low-techs* adaptáveis às limitações cosmoperceptivas da pessoa não-negra ocidental? Matérias brutas políveis somente pela lógica das evoluções da teatralidade/performatividade na

perspectiva evolucionista, ainda que justificada na valorização das tradições promulgada pela obra grotowskiana?

*(Fecho a torneira e saio abrupto do banheiro. Nem seco as mãos no papel-toalha. Caminho balançando-as no ritmo das perguntas que transbordam em mim. Gotas respingam em todos os passageiros dos dois lados do corredor na volta ao meu lugar. Alguns me olham atravessado. Me desculpo. Uma gotícula bate na lente direita dos óculos do mestre polonês, que parece ter voltado a dormir. Nem paro para ver até onde escorrerá. Voltar a sentar agora é fundamental para construir margens e acalmar essas enxurradas. Sento-me e volto a abrir o notebook para escrever palavras ouvidas, lidas, pensadas, sentidas e vividas. Organizar este novo jorro de dúvidas, novamente cadenciando ideias no ritmo da marcha desse trem entre-espacos e entretempos. Abro também uma velha cópia manuscrita das aulas que Grotowski deu na Universidade La Sapienza, de Roma, Itália, em 1982, *Tecniche Originarie dell'Attore*, emprestada há anos de Mario Biagini, e meu exemplar de *The Grotowski Sourcebook*, que meu branco brother estadunidense Lloyd Bricken, ex-performer do Workcenter, me presenteou.)*



Senha: *****¹¹



¹¹ Isto continua não sendo uma janela.

O distanciamento da cultura europeia - na qual aqui compreendo sobretudo como a dos países do lado ocidental, das grandes urbanidades e de natureza colonial, como por exemplo França, Inglaterra, Alemanha, Espanha e Portugal – das experiências de percepção de mundo por outras vias que não exclusivamente a da visão classificatória e hierarquizante, provocou, nas gerações que buscaram superar o excesso da “descarteanização” da vida, uma ansiedade. Ansiedade, que, no campo do novo teatro emergente a partir da segunda década do século XX, um teatro das buscas de sentido existencial, criou muitos equívocos de leitura sobre o comportamento dos povos não-europeus, os ditos “Outros” numa acepção separatista que a história imposta consagrou.

No teatro da contemporaneidade, naquilo que tange às ritualidades e suas manifestações psico-corpóreas – especialmente de origem africana - tais equívocos de compreensão, fundados nessa ansiedade de uma libertação espiritual da opressão objetiva e subjetiva de uma cultura hegemônica, geraram os estados ilusórios de possessão e os comportamentos descontrolados de corpos espasmódicos buscando viver alguma experiência supra-humana e alcançar alguma compreensão transcendental e cósmica, subprodutos daquilo que o revolucionário artista francês Antonin Artaud não conseguiu dar forma total para além das suas ideias e intuições, como o próprio Grotowski observou (1992). Estes comportamentos onde se quebram narizes é o que Grotowski (1982) critica como a ideia equivocada de espontaneidade para as pessoas de origem europeia que observou em seus workshops, especialmente ao longo dos trabalhos realizados após finalizar a fase de montagem de espetáculos.

(Estanco e me recordo que, mesmo não sendo europeu, mas herdeiro dessas ansiedades no início da minha vida teatral, já havia quebrado o meu nariz numa auto-joelhada e o de outra pessoa numa cotovelada, num tal arroubo energético sem controle e atenção. O trem cruza o Atlântico, atravessa o Estreito de Gibraltar e adentra pelo Mar Mediterrâneo. Agora passa por uma primeira estação, mas não para. No entanto diminuí abruptamente a velocidade, talvez para que possamos apreciar com calma os tantos monumentos e templos dispersos na paisagem quase desértica (Pirâmides, Esfinge, Abu Simbel, Karnak) e o Rio Nilo. É possível ler a placa empoeirada pelas areias que voam: Estação Kemet (antigo Antigo Egito). Retomo as reflexões digitadas ao suave sacolejo do trem.)

Observando a experiência intercultural como uma ação movida pela sede da criação de algo novo e revigorante ao teatro do Ocidente a partir da década de 1970, menos como exercício técnico e estético e mais como construção de sentido existencial, confirmo a constatação de

Roger Bastide (1983) de que o teatro europeu estava em busca de uma espiritualidade diluída no seu processo iluminista-racionalista burguês, e que, nas formas negro-africanas, poder-se-ia reencontrar o encantamento perdido.

[...] Os europeus [...] esperavam encontrar nessas manifestações exóticas um modelo a partir do qual pudessem talvez construir um teatro mais válido. [...] Reencontrar um teatro essencial, que é festa de todos os sentidos, comunhão de todos os corações, fabricação de um outro mundo, diferente daquele em que vivemos (Bastide, 1983, p. 139-140).

Esse desamparo ontológico, especialmente nos países de história colonialista, é dado por uma desertificação simbólica, ou seja, a perda de uma relação potencializadora com cosmologias e cosmogonias fundantes e unificadoras de uma comunidade. Uma desertificação que se segue à deslegitimação dos valores civilizatórios das culturas nas quais a Europa colonialista interferiu, tornados fetiches *ex-óticos*, fora, distantes e apartados de seu campo de percepção, compreensão, contemplação e de conhecimento (Martins, 2003), delírios de ignorantes. Além, evidentemente, de incrementar-se com o empobrecimento do cristianismo contemporâneo como religiosidade capaz de gerar uma relação de encanto com o mundo-vida, devido à sua massificação e reprodução, ainda como forma de poder institucional do Ocidente.

A percepção de um grande colaborador de Grótiis, Ludwik Flaszen, sobre as influências africanas no dito Ocidente é curiosa, cômica e revela um tanto de um pensamento essencialista. Ele tenta dar um panorama das mudanças ocorridas no mundo entre as vivências interculturais de Grotowski ao longo dos seus anos de vida e os tempos atuais, onde a globalização e a rapidez das redes de informações fizeram tantas culturas se colidirem num tempo-espaço tão dilatado quanto estreito. Ele critica a plastificação das *arkhês* do mundo na sociedade do consumo, mas infelizmente repetindo a imagem objetificada de África, sem contradizê-la:

O Ocidente africanizou-se inconscientemente. A África tornou-se nossa Mãe. Temos a África em nossos quadris; Europa e América estão pulando ao ritmo da música barulhenta, ubíqua. Estamos todos pulando de joelhos inclinados, numa espécie de dança tribal sem fim, sem limites. Estamos nos movendo e chacoalhando nossos quadris. Esse é nosso cotidiano Yanvalou inconsciente (Flaszen, 2015, p. 329).

Não acredito que um ocidente que se “africanizou” (sic) inconscientemente pode se desracializar da mesma forma. Não sei se existe um ocidente com carência de uma África Mãe, já que existem tantas estátuas patriarcais com espadas e obeliscos intumescidos. Para o povo preto diasporizado busca-se a matriz para não se morrer na orfandade de um banzo atemporal. Não sei por que a África estaria nos quadris e não nos cérebros ou corações e por que a Europa

estaria nos cérebros e não nos intestinos ou nas bexigas. E porque a música é barulhenta e os que dançam tão passivos também, não sei. Por que a música não pode ser conscientemente organizada e os que dançam barulhentos? E qual são os passos específicos da dança, de qual tribo, ou melhor, de qual povo, gostaria de saber. Ficar parado observando uma festa estranha com gente esquisita (Russo, 1996) ou dar uma marcha à ré com dignidade para evitar uma nova trombada (Ben Jor, 1993) sem chacoalhar os quadris também não é coisa que vem de África?

É numa hora dessas que a razão de Célestin Monga (2010, p. 85) escurece tudo, deixando nítidas as euro-ignorâncias:

[...] os críticos de arte ocidentais, quando se referem à música africana, é sobretudo para enfatizar sua suposta africanidade – os ritmos “frenéticos”, a tonalidade “jubilosa” e a instrumentação “colorida” – e raramente para considerar sua musicalidade intrínseca. Detêm-se nas filosofias niilistas e em seus aspectos mais superficiais.

E para bater mais um prego no caixão desse tipo de ideário reducionista de um multiculturalismo genérico que pega até possíveis bons camaradas como Flaszen, o sagaz economista Monga (idem, p. 102), através da análise da perspectiva criativa do *jazzman* camaronês Richard Bona, acrescenta:

Pois o cosmopolitismo que se reduz a ecletismo estéril ou a simples jogo de virtuosidades técnicas é ineficaz. Em compensação, a busca do universal, firmada nos saberes técnicos e na sensibilidade do local de origem, lhe parece a via de salvação e a condição para livrar-se do niilismo medíocre dessas músicas de dança em que querem confinar os africanos.

Grotowski (1996) problematiza o lugar de África no mundo diante da dualidade Ocidente-Oriente. Onde se insere o continente e todas suas culturas? Até aqui tudo bem, pois, de fato, o continente ocupa um lugar medial entre estas duas concepções de mundo, criadas também pela cosmovisão eurocêntrica que outrificou todas as demais humanidades distintas de sua autodefinição. Assim, mais que um berço eterno, África, como fonte, é mais uma ponte ancestral para os devires desse Todo-Mundo. África de Kemet (nome autóctone entre os habitantes do território em seus primórdios, anterior ao “grecamente” nomeado Aegypto) e África de Ifé (cidade milenar na Nigéria), locais caros ao diretor polonês.

São justamente elementos culturais direta ou indiretamente associados ao Kemet_Egito¹² que demonstram mais presentificações em seu trabalho final. Seja pela presença

¹² Grotowski nunca utilizou a denominação Kemet em seus textos nos quais se referia ao Egito da antiguidade, mas por um posicionamento político afrorreferenciado pessoal faço a conexão entre as duas toponímias.

de textos antigos que, como diz, apesar de tidos como anônimos foram transmitidos através daquela cultura, seja pelos cantos africano-diaspóricos que utilizou como instrumentos. São elementos que compõem o que Grotowski (2012, p. 146) compreende, numa mistura de intuição e imaginação, como “referência a algo que era vivo”, no período faraônico, mas também presente em algo anterior, “em suas raízes”.

Grotowski (idem), ainda que “de modo aproximativo, sem a pretensão de uma precisão científica”, cita o Kemet_Egito Antigo como parte do berço da tradição ocidental, junto com as antiguidades de Israel, Grécia e Síria. Infelizmente ele não cita as fontes dos seus estudos sobre a civilização egípcia, a não ser o famoso e equivocadamente nomeado “Livro dos Mortos”. Grótiis trabalha, no contexto do programa de pesquisa, ensino e criação do Drama Objetivo, com este texto sagrado kemético.

Brancaglioni Jr. (2008, p. 23-26) traz uma dimensão mais detalhada sobre essa importante materialidade de organização de conhecimento dos primórdios civilizacionais africanos:

Para os egípcios antigos o “Livro dos Mortos” é de origem divina e foi escrito pelo próprio deus Toth, que fala pela boca do morto. Embora a denominação “Livro dos Mortos” ainda seja a mais usada, ela nada tem a ver com o título original em egípcio *prt-m-hwr* “Livro para sair ao Dia”. A preposição “m” raramente possui o sentido de direção, na maioria das vezes seu significado está ligado ao momento em que se realiza a ação, isto é, “durante”. A palavra “dia” (*hrw*) significa o momento entre o nascer e o pôr do sol e não necessariamente a “luz do dia”. Contudo, a luz do sol, levada ao Mundo dos Mortos pelo deus Rê, é um dos elementos centrais nos textos funerários, principalmente a partir do Novo Império. O sol é considerado não somente como fonte de luz e calor, mas como fonte de vida, assim sendo, o título pode ser também traduzido como “Livro para Sair à Luz do Dia”. [...] A finalidade geral da obra, assegurar ao morto a inteira liberdade de movimento e de ação fora da tumba, aparece resumida no título da primeira fórmula ou capítulo: “*Início das fórmulas para sair ao dia, e as glorificações (para) sair depois de ter entrado na necrópole (e do) glorioso e Belo Ocidente. Fórmulas que devem ser recitadas no dia do sepultamento (e pelas quais o morto) entrará depois de haver saído*”. [...] O “Livro dos Mortos” se impôs como um dos principais textos funerários do Egito Antigo. Para os primeiros egiptólogos era o equivalente à Bíblia dos antigos egípcios e o primeiro livro ilustrado do Mundo, teria como função dar ao morto os meios de obter três condições básicas para a sua sobrevivência no Mundo dos Mortos: as preces dedicadas às grandes divindades, a regeneração e as transformações e o domínio das forças divinas por meio do conhecimento de seus nomes secretos. Assim o morto seria capaz de sair à luz do dia, de leste para oeste como o sol, continuando a sua existência, podendo rever a sua casa, proteger os seus familiares e amigos, vingar-se de seus inimigos, desfrutar das oferendas, adorar o deus sol e receber as bênçãos dos deuses. Obtendo a liberdade de locomoção e de alimentação tendo: “*a felicidade no céu, a riqueza na terra e a vitória no Mundo Inferior*”. Dois grandes temas estão presentes no “Livro dos Mortos”: o primeiro é a vitória do morto no tribunal de Osíris, onde após negar as suas faltas, seu coração é pesado e ao ser confirmada a sua inocência, ele é declarado “*justificado*” ou “*justo de voz*” esse epíteto significa que o morto satisfaz as condições de Maat. O outro grande tema é a transformação do morto em um espírito glorificado (*akh*) diante do deus Rê tornando-o capacitado, assim como os deuses, a viajar na Barca Solar e a desfrutar dos Campos dos Juncos. [...] O “Livro dos Mortos” marca um momento

decisivo na história não somente da literatura funerária egípcia, mas do próprio ser humano diante de questões universais como a existência de uma alma imortal, as consequências das ações terrenas em uma vida póstuma onde os justos serão glorificados e desfrutarão da vida eterna.

Neste ponto é interessante observar que o avanço das pesquisas historiográficas e arqueológicas, sobretudo por uma perspectiva descolonizadora, reterritorializou na africanidade a cultura egípcia, sendo justamente neste momento onde a toponímia de origem “Kemet”, surge. Logo, isso me leva a compreender que o Egito foi liberto da condição de fetiche europeu como paradigma civilizacional fundado por um povo “branco bronzeado”.

Não pretendo avançar numa discussão específica sobre esta civilização africana como negra ou miscigenada, onde se chocam perspectivas políticas afrocêntricas/pan-africanistas e concepções científicas que enfocam a não-validade da categoria “raça” para pensar o Kemet_Egito, Mas concordo que observar esta civilização pela exclusividade da invenção colonial eurocêntrica e branca do conceito pseudocientífico de “raça” pra se pensar as diversidades humanas, em termos sociopolíticos, é transplantar um termo da modernidade para pensar uma história muito anterior às limitações que o mesmo termo criou e suas problemáticas em nossas sociedades atuais. De qualquer forma, considero importante colocar uma posição afrocêntrica e outra que não privilegia a noção de raça, sem negar a africanidade, como exemplos para ilustrar o debate e nos dar mais estofamento para pensar este *locus* civilizacional na percepção de Grotowski.

Segundo o historiador e antropólogo senegalês Cheikh Anta Diop

Os egípcios tinham apenas um termo para designar a si mesmos:  = *kmt* = “os negros” (literalmente). Esse é o termo mais forte existente na língua faraônica para indicar a cor preta; assim, é escrito com um hieróglifo representando um pedaço de madeira com a ponta carbonizada [...]. Essa palavra é a origem etimológica da conhecida raiz *kamit*, que proliferou na moderna literatura antropológica. Dela deriva, provavelmente, a raiz bíblica *kam*. Portanto, foi necessário distorcer os fatos para fazer com que essa raiz atualmente signifique “branco” em egiptologia, enquanto, na língua-mãe faraônica de que nasceu, significava “preto-carvão”. Na língua egípcia, o coletivo se forma a partir de um adjetivo ou de um substantivo, colocado no feminino singular. Assim, *kmt*, do adjetivo  = *km* = preto, significa rigorosamente “os negros”, ou, pelo menos, “homens pretos”. O termo é um coletivo que descrevia, portanto, o conjunto do povo do Egito faraônico como um povo negro. Em outras palavras, no plano puramente gramatical, quando, na língua faraônica, se deseja indicar “negros”, não se pode usar nenhuma outra palavra senão a que os egípcios usavam para designar a si mesmos (Diop, 1980, p. 56 – 59).

Por outro lado, a historiadora brasileira Raisa Sagredo revela em sua reflexão que

A complexa questão que se coloca é: tendo consciência histórica do que de fato está em jogo quando se reivindica a africanidade do Egito através do prisma Kemético, como contornar a racialização sem comprometer lutas e demandas políticas da atualidade? Ao afirmar que o Egito estava situado na esquina do mundo antigo, Alberto Costa e Silva (2006) sugere pensar esse espaço para além da sua geografia africana. Em outras palavras: um lugar que contribuiu demasiadamente para a historiografia, a Egíptologia e para os debates acerca da africanização. Juntos, estes três aspectos podem auxiliar na desconstrução da ideia de centro e periferia, e do tão naturalizado conceito de “raça”, que transparecem, tanto dentro do discurso do eurocentrismo quanto do afrocentrismo kemético. No que consistiria então a africanização do Egito, no momento atual em que a pirâmide historiográfica de África já foi invertida? Penso, que se o Egito foi desafricanizado pela egíptologia do século XIX através da racialização, pode ser trazido ao contexto africano ou — africanizado no âmbito espacial e cultural. Pois a racialização para africanizar mostra-se enganosa. O Nilo, ecologicamente foi favorável às sedentarizações e às migrações. O aspecto relacional evocado pelo Nilo e pela localização geográfica do Egito auxiliam a perceber que africanização não perpassa o isolamento (Sagredo, 2017, p. 24).

O velho Grótiis (1993) compreende que a África, como um todo, ocupa um lugar “entre” na história do mundo. Não a identifica como ocidente, nem oriente, mas não aponta nenhuma definição pessoal além disso. Grotowski (1982, p. 245, tradução da gente) considerava a cultura kemética_egípcia como parte da fundação da tradição ocidental-europeia, juntamente com outras culturas mediterrâneas. Olhando para as distintas perspectivas anteriormente mencionadas, a afrocêntrica e a de reafricanização, penso que ele representou um equilíbrio dos dois pontos de vista, uma vez que estava convencido de que “o Egito era o estado negro, africano no sentido próprio do termo”, mas sem desconsiderar “que houve uma mistura extraordinária também no sentido racial em todas essas regiões” (idem). Isto já é suficiente para saber que não reduzia essa civilização a um puxadinho helenístico jogado num tempo e lugar da história contada por ingleses e franceses e que acabou em seus museus de espólios da colonização. Mas ainda assim, África, como continente e complexo cultural, continuaria num não-lugar ontológico, por falta de maior aprofundamento epistêmico em seus discursos.

Um não-lugar refletido, ainda que relativizado, na sua observação sobre o negro haitiano. Ele aponta que para este não existe uma autodeclaração como pessoa do ocidente, sendo que, na verdade, segundo suas *fontes anônimas*, estão “sob o signo do Sol nascente” (Grotowski, 1996, p. 62). E, também, indica que para esta pessoa existe uma noção de pertença à África, a partir de uma declarada relação mítica com Ifé, uma das cidades onde está assentado o culto dos ancestrais que se transformou no processo da diáspora nas Américas. Esse é o motivo gerador das “conversas ritualizadas”, tal como pressupõe o termo cunhado por Lienhard (1998): uma reconexão simbólica com “A” origem. Referendando essa noção de pertença africana por parte dos haitianos, Déus (2022, p. 295) comenta em seu estudo sobre o termo “afrodescendente”, de pouco uso entre estes, que no Haiti “a população é predominantemente

negra, portanto, a maioria se considera descendente de africanos e africanas. Ou se pressupõem antilhanos”.

As buscas que realizou a partir do Teatro das Fontes, passando pelo Drama Objetivo e culminando na Arte como Veículo, levaram Grotowski (1996, p. 15) a se relacionar com culturas ancestrais e seus velhos mestres. E no Haiti, depois da Índia, confessa que encontrou a mais importante das fontes e seus representantes. Uma cultura que o levou a conectar as práticas oriundas do vodou à uma relação direta com o Kemet_Antigo Egito. Uma relação factível, uma vez que a civilização kemética_egípcia, com seu alto grau de organização sociopolítica e desenvolvimento técnico, científico e filosófico, a partir dos grandes fluxos de viagens e trocas internas que caracterizam o modo de ser africano, pode expandir seus saberes-fazeres em diversos campos e valores civilizatórios para grande parte de África, influenciando outros troncos etnoculturais e civilizações que se constituíram posteriormente, como os povos ewe, fon, iorubas e bakongo, que tem presença nas fundações do vodou haitiano.

Diop (1980, p. 68-69) demonstra essa continuidade em diversos aspectos:

[...] Os ritos de circuncisão [...], o totemismo, as cosmogonias, a arquitetura, os instrumentos musicais, etc. também são reminiscências do Egito na cultura da África Negra. A Antiguidade egípcia é, para a cultura africana, o que é a Antiguidade greco-romana para a cultura ocidental. [...] A língua egípcia não pode ser isolada de seu contexto africano [...]. Portanto é natural que se espere encontrar na África línguas aparentadas ao egípcio.

Para Grotowski esta era uma conexão fomentada pela ideia das culturas mediterrâneas como fundadoras do Ocidente, por um lado, e por outro, por uma fabulação sobre as práticas dos “mistérios”, ritualidades ligadas aos cultos religiosos e místicas em torno da morte. Desta forma, poderia existir uma coerência na sua percepção da dita efetividade e possibilidade de segurança no trabalho sobre os elementos performativos do vodou em relação à estrutura mental da pessoa ocidental - pessoa esta que há pelo menos dois séculos já não é mais necessariamente sempre branca por consequência das ações das colonialidades do poder, saber e ser.

Mas quais seriam os elementos do vodou que justificariam essa possibilidade de “conexão segura” entre uma tecnologia de construção de presença, transformação energética e comunicação ancestral com a *mind structure*¹³ da pessoa do Norte Global, na sua busca pelo

¹³ Grótiš (1982/1983) utiliza o termo em inglês *mind structure* para se referir ao modo de pensamento que se adquire através dos condicionamentos da educação e da cultura específicas de um povo, e das experiências e elaborações das mesmas pelo indivíduo. Desta forma busca diferir de estrutura mental, que estaria ligada à mente primária, anterior aos processos de formatação do entorno cultural; seria a mente enquanto fenômeno biológico com seus aspectos evolutivos, a mente instintiva, inata ao ser humano.

corpo antigo e orgânico da pessoa em estado performativo? A resposta, ou parte dela, está nestas palavras do próprio Grotowski, refletindo sobre esse percurso:

Hice varios viajes, leí varios libros, encontré varios rastros. Ciertos de estos rastros son fascinantes en cuanto fenómenos; por ejemplo, en Africa negra la técnica de la gente del desierto del Kalahari que consiste en hacer “hervir la energía” como ellos dicen. Lo hacen a través de una danza extremadamente precisa. Esta danza complicada y muy larga (toma horas y horas) no podría ser empleada por mí como instrumento: primero es demasiado compleja, según está demasiado ligada a una estructura mental de la gente del Kalahari, tercero para los Occidentales sería casi imposible resistir un tiempo tan largo sin perder el equilibrio psíquico. [...] ¿Dónde hay algo parecido? En el Zar de Etiopía, por ejemplo, y en el vudú de los Yorubas en Africa, o aún en ciertas técnicas practicadas por los Bauli en India. Pero todo esto es **extremadamente sofisticado**, y no se puede sacar de esto un instrumento simple. Ahora veamos lo que sucede en los *derivados* de las tradiciones. Se encuentra en el Caribe y más particularmente en Haití un tipo de danza llamada *yanvalou*, que es aplicada por ejemplo ante la aparición de un misterio, de una divinidad (bajo la influencia del Cristianismo se le llama también danza de penitencia). Aquí es más sencillo, es de manera más simple ligado al “cuerpo reptil”. No hay nada extraño: se puede decir que es nítidamente **artístico**. Hay unos pasos precisos, un tempo-ritmo, olas del cuerpo y no solamente de la columna vertebral. Y si hacen eso, por ejemplo, con los cantos que son los de la Serpiente Dambhalla, la manera de cantar y emitir las vibraciones de la voz ayuda los movimientos del cuerpo. Entonces estamos en presencia de algo que podemos dominar artísticamente, verdaderamente como un elemento de danza y canto (Grotowski, 1996, p. 71-72, grifo nosso).

Depreendo assim que o elemento-chave para a possibilidade de ajuste de práticas negro-diaspóricas para o que seria suportável à psique de uma ocidentalidade “essencial” está no entendimento dessas formas enquanto *Arte*. Sendo abordadas como constructos artísticos tornam-se passíveis de, nas palavras do próprio Grótiš, serem dominadas *artisticamente*. Ou seja, reduzidas, num primeiro momento, à elementaridade da produção estética precisa e estruturada de movimentos e sons. Mas como diria Carl Einstein (2021, p.24), criticando as leituras europeias sobre a produção iconográfica de África nas primeiras décadas do século XX: “o juízo de valor sobre o Negro e sobre a sua arte caracterizava muito mais quem o emitia do que o objeto em apreço”.

Há uma contradição persistente no que diz Grotowski, pois tanto o *yanvalou* quanto os cancioneros vodou continuam a ser “extremadamente sofisticados” mesmo sendo “derivados” (sic) africanos, devido às suas riquezas plásticas e musicais, diametralmente opostas aos modos de pensar-fazer arte europeu, quer seja do oeste, do centro ou do leste do continente. Logo, se existiu um real domínio desses elementos, ele não se deu devido a uma palatabilidade evidente para o consumo do não-afrodescendente, mas pela necessidade de um exercício de fato rigoroso para compreender as complexidades que o dançar e o cantar (ou o dançar-cantar) exigiam. A derivação, ou em termos mais corretos, a transculturação, não deveria significar uma

simplificação, mas uma mutação capaz de criar formas com outras complexidades, sobretudo porque será o acúmulo, em formas artísticas, de experiências de mundo a partir da diáspora, que envolvem perdas, resistências e reinvenções de sistemas epistemológicos de muitos povos negro-africanos, continuados em seus descendentes.

Talvez a sequência das reflexões de Grotowski diante desse desafio deixem as coisas contraditoriamente mais nítidas nesse mar turvo de contradições:

Bueno, veamos eso. Si alguien llega de fuera y participa en este tipo de trabajo, es como ser confrontado a una técnica muy precisa, artística. Nos encontramos ante la obligación de ser competentes. Hay que saber bailar y cantar de manera orgánica y al mismo tiempo estructurada. No hablemos por ahora de cerebro reptil, hablemos de este solo aspecto artístico, es decir el ser a la vez orgánico y estructurado. Es un test que permite descubrir inmediatamente el diletantismo en las personas. Por ejemplo los Occidentales [...], porque no están en medida, de primer intento, de descubrir la diferencia entre los pasos y la danza, golpean el suelo con los pies creyendo bailar. Ahora bien la danza, es que lo sucede cuando su pie está en el aire y no cuando toca el suelo. Pasa lo mismo con los cantos. Los Occidentales, porque son el producto de sistemas de notación, sea en el sentido de la escritura (las notas), sea en el sentido de la grabación en el magnetófono y porque no surgen de una transmisión oral, los Occidentales entonces confunden el canto y la melodía. Todo lo que se pueda “anotar”, son más o menos capaces de cantarlo. Pero todo lo que esté ligado a la cualidad de la vibración, a la resonancia del espacio y a las cajas de resonancia del cuerpo, a la manera en que la exhalación lleva la vibración, todo esto no son siquiera capaces de captarlo, al principio. Se puede decir que un occidental canta sin ver la diferencia entre el sonido de un piano y el de un violín. Las dos cajas de resonancia son muy diferentes, pero el occidental busca sólo la línea melódica sin siquiera captar las diferencias de resonancias (idem, p. 72).

Com isso, compreendo que Grotowski observa na cultura ocidental, de forma genérica, a presença de um *modus operandi* dos sentidos – que considero advir da massividade do logocentrismo da religião, da filosofia “clássica”, das ciências, da educação, conformando as linguagens artísticas - que bloqueia o fluxo orgânico da corporeidade, achata a escuta, a propriocepção, a visão etc. Já as culturas de matriz africana, na diáspora, manteriam princípios de sua fonte pluriversal – África e suas Áfricas – fundados em corporalidades e cosmopercepções que apreendem o tempo, o espaço, a subjetividade e as relações interpessoais e da coletividade em parâmetros outros.

Mas, como num processo químico inesperado, o processo diaspórico com seus encontros conflituosos entre etnoracialidades distintas gerou condições de entrada para não-negros em suas formas culturais autênticas, ainda que “derivadas”, para jocosamente retomar o termo pouco preciso utilizado pelo polonês viajor.

Esse processo foi dado justamente pela necessidade de permanência no tecido histórico da própria experiência-mundo fora de África, e que construiu as gingas necessárias para isso através da assimilação de elementos das culturas europeias com as quais as diferentes vivências

negras no período escravagista se confrontaram, quer pelas línguas, pelas musicalidades ou pelas cosmogonias da cristandade. E feitas as assimilações, depois do processo exulico de devorar o mundo do outro, devolve-se transformado, mas preservando o seu fundamento matricial, sua origem, sua própria fonte africana.

É justamente por essa devolução assimilada dos formantes não-africanos que uma rica episteme como a do vodou haitiano cria aberturas de identificação psíquica que permitem uma chegada do ocidental, principalmente do branco europeu, aos elementos profundos das tecnologias de vida e vivência de estados perceptivos outros dentro da performatividade, com menos risco de um colapso da sua estrutura mental. Acredito que são justamente os elementos razoavelmente familiares da cultura europeia dentro das formas híbridas da diáspora negro-africana – e ainda que bem pouco evidentes – que deem balizas para esse processo, cuja ausência nas tradições autóctones que observou em África justificaram as preocupações de Grotowski.

Flaszen relata o fascínio de Grotowski pelo vodou:

Certa vez, perguntei-lhe se acreditava em *loa*. Ele sorriu – achou minha pergunta impropriamente formulada. “Em quê?”, perguntou, fingindo que não havia entendido. “Bem, nos espíritos de ancestrais, ou deuses, montando e cavalgando em alguns participantes escolhidos no ritual... Eles existem objetivamente?” (Flaszen, 2015, p. 278-9).

Mas através desse relato indica também que para conseguir adequar suas percepções diante desta tradição enquanto algo que pertence ao campo do mistério, daquilo que não precisaria ter transparência (Glissant, 2021) para se legitimar como uma realidade no mundo, o diretor teve de embalar suas explicações em termos científicos, oriundos de domínios como os da antropologia e da psicologia. Essa atitude justificaria a utilização de termos como *mind structure* (estrutura da mente).

Essa foi uma forma encontrada para distinguir os modos de percepção humana da realidade e da experiência-vida definidos pelas diversas culturas. Porém, diferentemente de Grotowski, é Flaszen que, pela sua perspectiva mais acadêmica, observa a cultura africana – ainda que de forma genérica – por um viés que vê uma epistemologia constituída e já diferencial em relação ao modo de saber da europeidade. Ele aponta para a diferença entre modos de pensar entre a tradição africana e a europeia, com a percepção de que conceitos como objetivo e subjetivo não estão presentes na primeira, sendo que nesta em relação à segunda “o limite entre [...] interno e externo é líquido, ou possivelmente inexistente” (Flaszen, p. 279). Desta forma, quando afirma que para haver compreensão de outras civilizações e da sua própria civilização

européia é necessário relativizar os entendimentos de objetivo e subjetivo, indica que há na prática grotowskiana justamente a existência do processo de relação com o “Outro do pensamento”, tal qual propõe Glissant (2021, p. 186) e que me ajuda a traduzir o trabalho do mestre polonês para novos termos: uma relação que é movimento e que exige ação “quando mudo meu pensamento, sem abdicar de sua contribuição. Eu mudo e transmuta, faço trocas”.

A relação que deve se estabelecer, na perspectiva de Grotowski, entre *mind structures* de pessoas de culturas diferentes, não deve estar fundada numa teorização do que venha a ser vivido como experiência, mas na vivência plena da experiência. Não é uma negação da teoria, mas esta quando presente deve ser percebida a partir da relatividade, ou seja, da própria relação com o diverso para continuar diverso, e não ser reduzido ao mesmo percepto de quem formula o pensamento teórico. Do contrário, “*entrare in contatto con un'altra mind structure, nel senso dell'uomo di un'altra cultura e di un'altra tradizione o anche nel senso del nostro vicino, diventa molto più difficile*” (Grotowski, 1983, p. 99).

Mas como, aprofundando a leitura do elemento artístico como fator primeiro de apreensão dos “segredos possíveis” do processo orgânico, da forma que comentei acima, Grotowski poderia justificar a escolha da epistemologia do vodou e suas tecnologias de presença, para serem passíveis de funcionamento junto ao sistema de pensamento da pessoa dita ocidental?

Uma possível resposta seria pelo fato de ter ciência de que a organicidade das ações físicas, manifestas no rito, poderiam ser mais facilmente ajustadas à uma estruturação performativa por alguém fora daquele meio cultural, mas que se reconhece dentro de um mesmo sistema de pensamento ocupado, ainda que de maneira diversa, pela pessoa diaspórica, uma vez que esta mesma diáspora também ajudou a construir os modos de pensamento contemporâneos - mesmo com todos os pressionamentos da hegemonia eurocêntrica.

A construção de um certo Ocidente é dada justamente pelas mobilidades africanas e afrodescendentes forjadas pelas diásporas em seus diferentes momentos e fenômenos, da escravidão moderna às imigrações contemporâneas, das influências culturais basais às disseminações das culturas de massa na era da comunicação digital. Esses movimentos fazem parte da construção do sistema de afetos ocidentais. Poderia ser através deste sistema afetivo propício que Grotowski notou a viabilidade dos impactos dos cantos do vodou haitiano enquanto cosmologia gestada no processo de transculturação diaspórica, como um sistema outro capaz, justamente pela já presente criouliização, de não colapsar a estrutura mental de uma performer ocidental sob o peso das suas potências vibratórias ancestrais.

(O trem segue. Olho para o distante horizonte, silenciosamente ignorante, vendo o sol se pôr pra lá da longínqua nascente do Rio Nilo, que percorremos agora, mergulhando para o outro lado da Kalunga. Entre savanas, vales e outros rios, cruzamos África de Egito à Angola, para, pelo Rio Cunene, novamente desaguar no Atlântico sobre os trilhos marinhos, em direção ao Caribe. Nos entretempos e entre-espacos que estamos, chegar ao Haiti foi até rápido. As estações pelas quais passamos lentamente desde que entramos, até agora, estavam todas em ruínas.)

Estação Rzeszów_Cazale

Poloneses no Haiti...

Haiti e Polônia se interpenetram em suas histórias nos últimos três séculos.

O desenvolvimento do vodou haitiano como religiosidade feita de fusões de outras tradições africanas se dá no contexto da transculturação forçada pelo processo colonial escravista. Na visão de Grotowski (2007, p. 289) acontece nas comunidades em que se processam os contatos entre “rituais africanos e sistemas de crença que entraram em contato com a iconografia euro-cristã”. Um modelo é o caso da relação sincrética entre as representações de Erzulie Dantor e da Virgem Negra de Częstochowa, esta última levada ao Haiti pelos soldados poloneses devotos que vieram combater os insurgentes no início do século 19, já na iminência da vitória dos ex-escravizados.

Deste encontro, entre oposição, empatia e aliança, houve trocas culturais que participaram dos processos de transculturação entre as práticas tradicionais da negritude africano-haitiana, o vodou em processo de elaboração na diáspora e as fundações mítico-religiosas do catolicismo polonês, que influenciaram nesse processo de cruzo de imaginários do sagrado, se incorporando na criação de uma nova epistemologia negro-caribenha.

A *lwa* Erzulie Dantor – protetora das mães solteiras, crianças, homossexuais, da justiça e da independência – cujo culto na localidade de Bois Caïman é tido como parte dos preparativos para o início da revolta dos escravizados de São Domingos, em 1791, foi rapidamente sincretizada com a Nossa Senhora de Częstochowa, importante ícone do catolicismo polonês e padroeira do país eslavo. Esta variação da *Madonna*, foi levada para o Caribe pelos soldados poloneses, profundamente devotos, e suas características se associaram diretamente com as míticas que já envolviam Erzulie Dantor.

Imagem 3 - À esquerda, recorte de uma representação de Erzulie Dantor, do artista haitiano Andre Pierre. À direita o ícone histórico da Madona Negra de Częstochowa, localizado no Mosteiro de Jasna Góra, na Polónia.



Fontes: Haitian Art Society (2021); Wikipédia (2022).

Primeiramente a cor negra da pele, uma porta direta de associação pelos afro-haitianos, mas que não estaria na origem do ícone. Uma versão considera que a negrura da pele é dada pelo processo de envelhecimento do verniz da pintura (ou pinturas), ao longo dos séculos de história da imagem original, servindo de referência para a identificação étnica dos praticantes do vodou com ela, segundo Kolankiewicz (2009). Outra versão conta ainda que a imagem, cuja origem atribui-se a uma pintura de São Lucas Evangelista, ganhou sua coloração escura ao longo das transformações de suas reproduções, sofridas em suas trajetórias históricas (que remontam ao século 1 da Era Comum), através de guerras e incêndios, seguidos de uma série de restaurações na diversidade de locais onde foram instaladas, que foram incorporando a negrura da pele do ícone como algo que já estava dado desde o princípio.

Em segundo lugar, entre os elementos associativos com a *lwa*, estão as cicatrizes na face que, no caso da Virgem Negra de Częstochowa são atribuídas aos danos causados a uma representação original (sem marcas) durante as Guerras Hussitas (século 15 EC), marcas que depois normalizaram-se nas reproduções seguintes do ícone. Simbolicamente, aos eslavos, elas também surgem como signo do desejo da Virgem Mãe de compartilhar os sofrimentos da nação polonesa. Para os haitianos vodounistas, nas míticas em torno de Erzulie Dantor, estas cicatrizes são as marcas da sua luta passional com outra *lwa*, Erzulie Freda, representando que Dantor, mesmo ferida, seguiu avançando (como o Haiti após a independência), ou ainda, marcas adquiridas nas lutas revolucionárias (idem).

Desta forma, em síntese, dois elementos históricos concretos de integração em nível social e cultural de um país afro-caribenho e um país eslavo podem ser vistos ocupando um mesmo espaço dentro de um certo imaginário de intercâmbios.

Entre a luta pela liberdade de existência e a preservação da relação com o sagrado, formas de conhecimento de si e do mundo, posso procurar as conversas em voz baixa dos desejos de ser entre outras humanidades de Grotowski com os aspectos de uma africanidade diaspórica. Mas estas conversas, quando consigo ouvir, destacam muitas vezes as impressões que Grotowski (1982/1983, p. 20) tem, a partir da presença incorporada de *lwás* no ritual do vodou e da situação social, como fenômenos ameaçadores e depressíveis, respectivamente, “é necessário compreender que tudo isto é o mundo da surpresa de certa maneira, o mundo do desconhecido, e ao mesmo tempo o mundo perigoso, circundado pela penúria”. Essa percepção acaba por despotencializar aquilo mesmo que ele notou como respostas ativas de resistência das comunidades haitianas nas quais esteve para conhecer o culto afro-caribenho.

[...] Mas Erzuli não é de maneira alguma apenas uma pessoa benéfica; de uma parte, é verdade, é muito elegante, ama os perfumes, mas de outra tem um aspecto extremamente temível, muito mais como Durga na Índia, como a mãe que devora, a mãe terrível (idem, tradução nossa).

Esse é o mundo de “mistérios negros”, que seduz e ameaça, que extasia as percepções, mas pode consumir a razão, cujas práticas e praticantes estão sempre associados ao máximo uso do pouco que a vida lhes oferece? Esse seria um paralelismo silencioso na impressão de Grotowski sobre o Haiti quando em comparação com os cenários de palácios e templos indianos - cercados também da miséria compulsória que o sistema de castas confere aos párias? Esse seria o “paralelismo negro/miséria” (Souza, 1982, p. 23)?

Não é possível me afastar da sensação deste mesmo discurso já ter sido ouvido, pelas bocas de naturalistas, missionários e outros colonialistas, em relação às interpretações outrificadoras sobre as culturas e populações africano-diaspóricas.

Esta conexão entre Polônia e Haiti, dada pelo evento revolucionário e seu desdobramento, também é significativa para traçar partes desse mapa de africanidades que tem presença controversa no território de imaginários da obra grotowskiana. Assim como o velho diretor teceu ligações entre mistérios egípcios e vodou, imaginou também, a partir de dados históricos e outras “intuições”, suas relações com a terra caribenha e o *sèvi Lwa* (servir aos

espíritos)¹⁴, assentando assim sua percepção da funcionalidade das ferramentas psicofísicas corpóreo-vocais dessa tradição para o sistema de pensamento dos ditos “ocidentais”, ou, aqueles não-negros que não tem ancestrais que estiveram trabalhando forçadamente nas *plantations*. Isso se deu a partir de dois caminhos encruzados no tempo.

O primeiro caminho é feito de um fato histórico: uma brigada polonesa enviada a mando de Napoleão Bonaparte para ajudar na repressão das forças revolucionárias de São Domingos, colônia francesa no Caribe que, após a vitória comandada por Toussaint L’Ouverture e Jean-Jacques Dessalines, tornou-se o que hoje conhecemos como a República do Haiti.

O segundo caminho é forjado em história fabulada a partir do fato histórico: uma relação de parentesco de Grótis com um militar, Feliks Grotowski, nascido no século 18, que fazia parte do oficialato que comandava a pequena tropa polonesa que confrontou os escravizados em luta de libertação, e que depois, em parte, passou a lutar ao lado dos revoltos.

São estes dois fatos, conjuntamente, que podem sinalizar uma imaginada herança *crioula* do diretor polonês, no sentido de que é uma herança que, ainda que imaginada, foi construída efetivamente a partir de encontros e relações étnico-raciais entre poloneses e haitianos, e onde se faz possível ver as componentes de cada parte das culturas que geram o conjunto, e não o amálgama indiferenciável das origens, como pressupõe o discurso miscigenatório da democracia racial brasileira.

(Olho para o lado e vejo que Glissant espia com rabo de olho minha escrita, querendo disfarçar bebericando uma Cuba Libre que pediu ao serviço de bordo. Não hesito e pergunto.)

EU: (buscando páginas num livro) Meu mano mestre Glissant, pode me falar um pouco mais sobre o seu conceito de crioula, como traz nessa obra aqui, de 1996, entre as páginas 16 e 19?

¹⁴ Forma como os negros haitianos se referiam à sua própria religiosidade original entre 1804 e 1862, antes do aumento da presença competitiva de religiões cristãs no país e ainda mais instituída com a influência cultural do imaginário “voodoo” pela indústria cinematográfica de Hollywood no século XX. Segundo Bellegarde-Smith e Michel (2011, p. 27): “Em sistemas sociais razoavelmente fechados, não há a necessidade de nomear uma religião graças ao fato de esta abranger toda a realidade e os indivíduos como parte desta realidade”. Na tradição do vodou haitiano, lwas (loas) são os espíritos intermediários na comunicação entre o mundo humano e o Bondye, o Supremo Criador.



(Ele dá um belo gole na bebida e desata o nó, no seu português à francesa com a graça martinicana, nesse seu jeito circunspecto e firme de olhar no olho da gente.)



Luciano, *mon jeune*, o que é criouliização? Os povos migrantes da Europa como os escoceses, irlandeses, italianos, alemães, franceses etc., chegam [ao continente americano] com as suas canções, as suas tradições familiares, as suas ferramentas, a imagem do seu deus etc., os africanos chegam despojados de tudo, de todas as possibilidades, e até despojados da sua linguagem. Porque o antro do navio negreiro é o lugar e o momento onde as línguas africanas desaparecem, porque pessoas que falavam a mesma língua nunca eram reunidas no navio negreiro, assim como nas plantações. O ser se viu despojado de todos os tipos de elementos de seu cotidiano e, principalmente, de sua linguagem. [...] O africano deportado não teve a possibilidade de manter esse tipo de herança pontual. Mas fez algo imprevisível apenas a partir dos poderes da memória, ou seja, dos únicos pensamentos do rastro que lhe restavam: compôs por um lado línguas crioulas e por outro formas de arte válidas para todos, como por exemplo a música do jazz que é reconstituída a partir de instrumentos adotados, mas a partir de um traço de ritmos africanos fundamentais. Se este Neo-Americano não canta canções africanas de dois ou três séculos atrás, ele se restabelece no Caribe, no Brasil e na América do Norte, pensando no traço das formas de arte que propunha como válidas para todos. [...] O pensamento do traço é aquele que hoje aborda de forma mais válida a falsa universalidade dos pensamentos sistêmicos. Os fenômenos de criouliização são fenômenos importantes, porque permitem praticar uma nova abordagem à dimensão espiritual das humanidades. Uma abordagem que envolve uma recomposição da paisagem mental destas humanidades hoje. Porque a criouliização pressupõe que os elementos culturais reunidos devem necessariamente ser "equivalentes em valor" para que esta criouliização realmente ocorra. Isto é, se nos elementos culturais reunidos alguns são inferiores em relação a outros, a criouliização não ocorre realmente. Isso é feito, mas de forma bastarda e injusta. Em países

de criouliização como o Caribe ou o Brasil, onde os elementos culturais foram postos em contato pelo modo de colonização que foi o comércio africano, os constituintes culturais africanos e negros eram comumente inferiorizados. A criouliização ainda é praticada nessas condições, mas deixando um resíduo amargo e incontrollável. E em quase toda a Neo-América foi necessário restabelecer o equilíbrio entre os elementos reunidos, em primeiro lugar por uma revalorização da herança africana, isto é o que chamamos de indigenismo haitiano, o Renascimento do Harlem e finalmente a Negritude [...]. A criouliização em ação que se dá no ventre da plantaão - o universo mais iníquo, mais sinistro que existe - ainda acontece, mas deixa o "ser" batendo somente uma asa. Porque o "ser" é desestabilizado pela redução que carrega em si e que ele próprio aceita considerar como tal, redução que é, por exemplo, a do seu valor especificamente africano. [...] A criouliização exige que os elementos heterogêneos colocados em relação se "intervalizem", ou seja, que não haja degradação ou redução do ser, seja por dentro, seja por fora, nesse contato e nessa mistura. [...] Da mesma forma, era absolutamente imprevisível que os pensamentos do traço inclinasse as populações das Américas à criação de linguagens ou formas de arte tão inéditas. [...] Cria nas Américas microclimas culturais e linguísticos absolutamente inesperados, lugares onde as repercussões das línguas umas sobre as outras ou das culturas entre si são abruptas. [...] Esses microclimas culturais e linguísticos que a criouliização cria nas Américas são decisivos porque são os próprios sinais do que realmente está acontecendo no mundo, é que ali estão sendo criados micro e macroclimas, interpenetração cultural e linguística. E quando essa interpenetração cultural e linguística é muito forte, então os velhos demônios da pureza e da antimiscigenação resistem e acendem esses pontos infernais que vemos ardendo na superfície da terra.

(Eu apenas balanço a cabeça, em concordância, considerando que compreendi esta belíssima explicação do termo, que penso comigo mesmo, ser uma categoria que somente pode advir a partir do processo de transculturação, observado por Ortiz. Glissant toma mais um bom gole de sua Cuba Libre, e retorna à sua leitura d'O Atlântico Negro.)

Voltando para pensar a postura de Grotowski, a partir das percepções que a criouliização me trouxe...

Afirmar a existência da herança afro-haitiana do diretor polonês é algo arriscado, ainda que não displicente - à beira do *nonsense* talvez -, mas não arbitrário, se observada através de um processo de transculturação dos mais surpreendentes entre culturas africanas hibridizadas e renascidas no Caribe francófono e uma cultura eslava do Leste Europeu.

O fato histórico se confirma por registros de ordem documental, literária e pictográfica até, que indicam a luta da pequena legião polonesa (cerca de 5.280 homens) contra os haitianos, em 1802, cumprindo uma determinação francesa de apoio obrigatório à custa da permanência da ajuda dos exércitos de Napoleão Bonaparte pela recuperação e independência do território da Polônia, invadido e partilhado numa aliança entre Alemanha, Prússia, Áustria e Rússia, em 1792 (Melo Neto; Carrera, 2010, p. 3).

Existem versões distintas do fato, mas ainda como explicam os autores acima, após a derrota quase absoluta pela febre amarela e a malária, e paralelamente pelos haitianos rebelados – ainda sob o comando de Toussaint L’Ouverture, antes de sua captura e assassinato –, os soldados poloneses desenvolveram um processo de identificação e empatia com a luta dos negros, que passaram a perceber como uma luta com princípios semelhantes aos seus em relação à própria busca por soberania nacional.

Imagem 4 - *Bitwa na San Domingo* (Batalha em São Domingos), de January Suchodolski representação da luta da Legião Polonesa contra os revolucionários haitianos.



Fonte: Pinakoteka Zascianek (2023).

Porém, houve oficiais e alguns soldados sobreviventes que optaram por voltar à Polônia, em vista da derrota e por seguirem as normas militares, não querendo incorrer em crimes de traição. Entre estes, como relata Kolankiewicz (2009), estava o capitão Feliks Grotowski. Kolankiewicz ainda menciona que não há qualquer comprovação histórica de que o parentesco familiar com Sr. Grótis seja real, e que mesmo o irmão do diretor, Kazimierz Grotowski, lhe relatou desconhecer tal figura.

Historicamente sabe-se que o capitão polonês, após a derrota em São Domingos, retornou à França, onde lutará em outras frentes de batalha, sempre favorável à causa bonapartista. Mas para Jerzy Grotowski, nascido na cidade polonesa de Rzeszów, esse ancestral idealizado, ainda que os relatos históricos indiquem outros e mais factíveis comportamentos, teria tomado a causa dos escravizados insurgentes e lutado ao lado deles contra as tropas europeias. Kolankiewicz (idem, p. 4) reforça que isto seria uma “formosa lenda inventada por Jerzy, uma daquelas que alguém se sente inclinado a acreditar”, uma vez que, reiterando o valor dos códigos militares para o oficialato polonês – diante do qual preferia-se o suicídio à traição seguida de desonra – não há registros de uma mudança de lado de qualquer um dos oficiais polacos.

Por outro lado, o que torna esta história saborosa e instigante, é justamente o fato de que Grotowski tece suas fabulações a partir de outro evento que emerge da presença da pequena legião polonesa nas lutas revolucionárias no Haiti e que se presentifica na população local nos dias de hoje.

Kolankiewicz (2009) informa que cerca de trinta soldados poloneses tomados prisioneiros durante os conflitos, teriam por decisão própria se aliado aos negros no confronto, e, por simpatia de Jean-Jacques Dessalines à esta atitude, foram tornados parte da guarda de honra após ser empossado como imperador da ex-colônia. Foi esta mesma simpatia que fez com que Dessalines também poupasse outros combatentes poloneses, ainda que tendo lutado pelo lado colonial, do grande massacre dos brancos em 1804. Cerca de quatrocentos permaneceram na ilha. Destes, entre 120 e 150 juntaram-se no campo de batalha em favor dos haitianos (Pachonski; Wilson, 1986 *apud* Kolankiewicz, 2012, p. 132). Mas há a versão, segundo Melo Neto e Carrera (2010), que foram pouco mais de 1.000 homens os que se uniram às tropas que derrotaram o exército francês em 1803, sob a liderança de Dessalines, líder da revolução após a morte de L’Ouverture, e que veio a proclamar a independência em 1º de janeiro de 1804. Os poloneses eram por ele considerados os “negros brancos da Europa” (Chazotte, 1840, p. 56 *apud* Kolankiewicz, 2012, p. 132), pelo seu estado de exploração por outras nações europeias, que comparou ao que os afrodescendentes viviam na ex-colônia de São Domingos.

Segundo Álvarez (2018) considera-se também que, mais do que a simpatia pela causa revolucionária dos insurgentes, o principal motivo para a permanência desses poloneses foi o fato de não considerarem mais que tivessem uma nação para a qual retornar na Europa, uma vez que a Polônia já estava repartida entre Rússia, Prússia e Áustria desde 1795, no evento histórico conhecido como Terceira Partição da Polônia. A primeira e a segunda partições,

envolvendo as mesmas nações, foram em 1772 e 1793, respectivamente - o vilipêndio polonês já vinha de longe.

Em contraste com a constituição instituída em 20 de maio de 1805, que proibia a posse de terras por brancos, com exceção das mulheres e seus filhos e uma pequena colônia de alemães anterior ao século XVIII, também estes poloneses puderam adquirir propriedades (Kolankiewicz, 2009). Assim, através de um ato constitucional, aos poloneses remanescentes deu-se o direito à se naturalizarem e aos que o fizeram, cerca de 240 soldados (idem, 2012), foram doados lotes de terra. Uma vez que permaneceram no Haiti, espalharam-se por diversas localidades, como “Port-Salut, Petite-Riviere de St-Jean du Sud, Fond-des-Blancs, e La Balene no Departamento Sul e em Cazale no Departamento Oeste” (idem).

Logo constituíram famílias inter-raciais ao casarem-se com mulheres haitianas, criando-se uma nova linhagem na ilha caribenha. Pessoas de pele mais clara, com olhos azuis, cabelos loiros e lisos, mas também com traços negros (lábios mais grossos, narizes largos, cabelos crespos), e que revelam suas heranças mistas também em mesclas idiomáticas afro-haitianas e polonesas. A cidade de Cazale¹⁵ é a que mais abriga descendentes de haitianos-polacos, que lá também nomeiam, na língua *créole*, como “*Poloné nwá ‘negros poloneses’*” (ibidem).

Imagem 5 - Um haitiano-polaco, Swiatoslaw Wojtkowiak.



Fonte: Jarosinski do Brasil (2013).

¹⁵ O nome Cazale, ou a casa de Zalewski, como muitos haitianos acreditam, se origina do popular sobrenome polonês Zalewski e da palavra crioula para lar (kay); é o lar dos descendentes de poloneses. (fonte: <http://haitikiskeyabohio.blogspot.com/2012/12/polish-descendants-in-haiti.html>).

A partir deste contato construído através da guerra contra-colonial, e depois pela incorporação social e cultural do ser polonês, o caráter aglutinador do vodou, principal expressão religiosa no Haiti e religião oficial do país, ressignificou constructos culturais da Polônia, como a já mencionada Madona Negra de Częstochowa, que posteriormente se tornou imensamente importante no desenvolvimento do culto dos *lwa*.

Para justificar o fato intuído ou a herança imaginada, é no mínimo excitante – e não estou aqui desprezando o valor de uma aprofundada investigação por uma via genealógica – manter algo de lendário nesta possível filiação grotowskiana com o Haiti, para além somente da consideração da percepção pragmática que ele teve dos fundamentos do sistema orgânico do vodou como um meio criativo vital para o que desenvolveu no campo das artes performativas, especificamente no que desembocou na Arte como Veículo.

Uma lenda se refere ao pitoresco de uma cultura, colabora com seu traço particular. Não é como um mito, pois não tem o peso simbólico e de afeto deste sobre as práticas e pensamentos de um grupo social. A lenda gera apenas conversas interessantes cheias de fabulação. Esta lenda – ou este “causo” – de um possível ancestral de Grotowski, que teria lutado a favor dos negros em seu processo de libertação colonial e na fundação do Haiti, serve como uma porta de entrada alternativa àquelas apresentadas pelo restrito viés do pesquisador que sempre busca uma lógica dedutiva no desenvolvimento da obra do diretor.

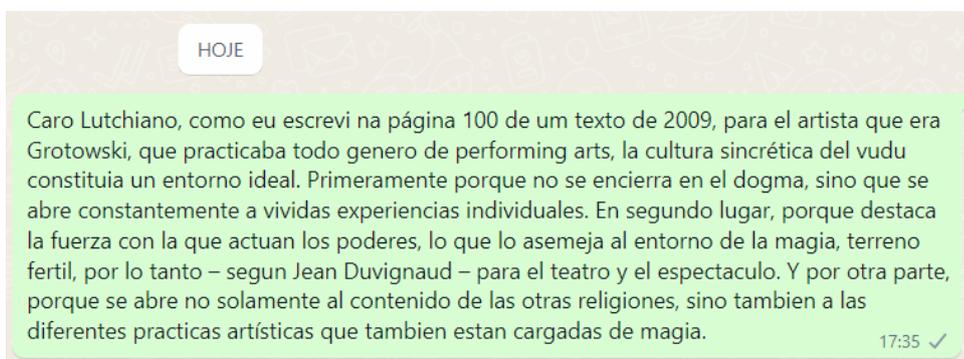
O encanto também opera na lenda e potencializa a capacidade de criação de ações práticas através dela, no pensar e no fazer, enfim, na produção de conhecimento. Porém, encanto não pode ser compreendido equivocadamente como a redução de um saber-fazer à noção tantas vezes racista de “pensamento mágico”, como a colonialidade de um certo e limitado saber ocidental promulgou por séculos sobre as sapiências do ser africano-diaspórico ou dos povos originários em geral. Pelo radicalmente oposto contrário, o encanto deve ser compreendido

[...] como uma capacidade de transitar nas inúmeras voltas do tempo, invocar espiritualidades de batalha e de cura [...] primar por uma política e educação de base comunitária entre todos os seres e ancestrais, inscrever o cotidiano como rito de leitura e escrita em diferentes sistemas poéticos [...]. Ou seja, o encanto é fundamento político que confronta as limitações da chamada consciência das mentalidades ocidentalizadas. De caráter cosmopolita o encantamento não exclui o outro como presença possível de trançar diálogo. Por primar pela coexistência, pela alteridade e por entender que a vida é radical ecológico, a lógica do encanto não exclui experiências ocidentais como contribuições para a potencialização da vivacidade. Porém, pouco mais de cinco séculos indicam como as produções vindas do outro lado do Atlântico têm se assegurado nas contratualidades raciais, hétero-patriarcais, teológico-políticas e antropocenas. Mesmo as tradições discursivas que se reivindicam progressistas são ainda fixas em pressupostos ocidentalizantes e não disponíveis ao transe e não têm respondido de forma responsável à diversidade do mundo. Conhecimentos anteriores há cinco séculos de história são indexados como

não relevantes por versarem em outras gramáticas. Em virtude disso, não levam o carimbo da consciência, do humano e da civilização. É por isso, que o encantamento tem sido alvo do fetichismo e de desqualificação nos debates sobre sociedades e modos de vida (Simas; Rufino, 2020, p. 7-8).

E, lamentavelmente, um laivo destas desqualificações surgem em certos modos de observação da relação de Grotowski com as epistemias do vodou haitiano, ainda que algo de encanto o envolva numa aura de potência e vitalidade que protege as qualidades relacionais interculturais e étnico-raciais.

(De repente, como por encanto, recebo uma mensagem de texto de Leszek Kolankiewicz, vulgo Kolanka, meu informante polonês que já venho citando por aqui, e que também foi antigo colaborador de Grotowski, com o qual tomei uma vodka durante minhas meditações pelas ruas de Wrocław, num sonho em que lá me encontrava. Citando a si próprio, ele me responde em espanhol (talvez eu e ele já estivéssemos um pouco ébrios àquela altura de nossos fusos oníricos e seguimos diasporando as linguagens de sul a leste, de oeste a norte.)))))



É justamente sobre isso que chamo a atenção. A magia deve aqui ser entendida como encantamento, um modo de descobrir, dar e experienciar formas novas de relação com o tecido do tempo-espaço do mundo-vida, ritmar os momentos intensos da existência com qualidades desconhecidas e fora das normatizações cronológicas e delimitações de sentido das lógicas de ser, saber e sentir hegemônicas de impérios cognitivos (Santos, 2018) das nações coloniais do Ocidente. Pois, se for lida somente enquanto “pensamento mágico” e não como um corpo epistêmico autêntico e sólido, sempre um véu de superioridade dos fantasmas iluministas vão rondar as relações interculturais entre orientes e ocidentais, nortes e seus globais, impedindo as verdadeiras relações, apesar da profusão de encontros.

No vodou haitiano é que Grotowski encontra um eixo para suas elaborações sobre aquilo que nomeou como *processo orgânico* e *processo artificial*. Ambos se referem aos modos de comportamento do *bios* performativo. O primeiro consistindo na articulação do comportamento a partir dos impulsos da vitalidade, de uma motilidade da coluna vertebral, de movimentos não-periféricos e que envolvem uma circularidade/espiralidade, do fluxo energético em distintas regiões corporais orientado por associações e intenções, tendo como exemplo os estados seguros de possessão/transe de religiosidades afro-diaspóricas, como observou no vodou haitiano. O segundo compreendendo a estruturação de padrões de movimento em *staccato*, ou seja, fragmentados, angulosos, com uma tendência a direcionalidades mais retas e simetrias, orientados a partir de uma técnica altamente formalizada do uso do corpo visando fins estéticos à priori, como por exemplo, nas codificações corporais do Teatro Nô¹⁶. No entanto, não são processos estanques em si mesmos, não são valorações sobre um modo melhor ou pior de agência da atuação da pessoa-performer, havendo – e isso é sinal de competência performativa – elementos artificiais importantes na estruturação dos comportamentos orgânicos, como a repetição de um movimento/gesto organizado, e elementos orgânicos para a fluência dos comportamentos artificiais, como a associação e a intenção, que dão ao movimento/gesto colorações mais vivas pela possibilidade de transparência da subjetividade das atuantes, para além do rigor técnico.

Sendo o processo orgânico o que sempre buscou enquanto uma operatividade ideal do/a atuante ou performer, dentro dos seus interesses que extrapolavam a concepção normal de criação de obras artísticas a serem vistas, mesmo desde o período de criações teatrais, foi no comportamento dos e das vodounistas do Haiti que observou os caminhos de uma presença plenamente desbloqueada psicofisicamente. Estas pessoas em estado de transe, mas preservando suas cognições sobre atos realizados e fatos ocorridos, simultaneamente poderiam articular os sentidos de sua presença através de signos intencionais impulsionados pelas forças ancestrais coabitando seus corpos, gerando uma margem estrutural física com poética individual na coletividade do ritual, ou seja, criando sentidos passíveis de compreensão comum através de um trabalho solitário sobre si.

Dentro do projeto do Teatro das Fontes essa foi uma das definições do programa de trabalho: “o que fazer com a própria solidão?” (Grotowski, 1997, p. 261). Mas nas religiosidades que operam em relação às ancestralidades, míticas ou históricas, que não perseguem unicamente o ideal metafísico, mas engendram diálogos telúricos, não existe

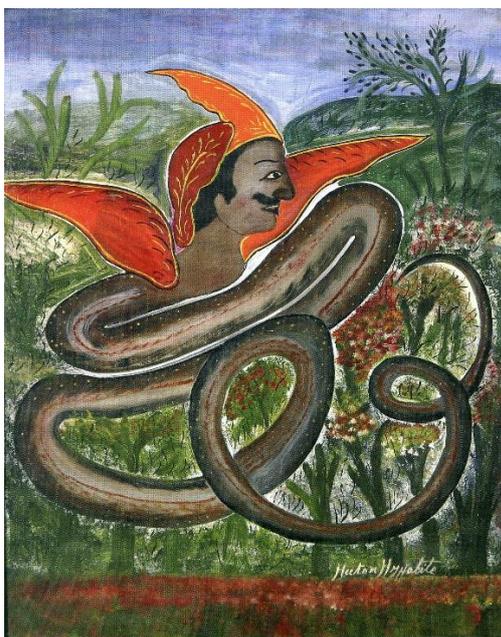
¹⁶ Forma teatral clássica do Japão, que remonta ao século XIV, caracterizada por uma atuação integrada entre máscaras, dança, música vocal e instrumental e poesia.

solidão, uma vez que o ancestral, de qualquer natureza, é o fundamento, o guia e a meta das ações do indivíduo.

O comportamento ditado por uma qualidade de força específica que está em cada loa, cada mistério que “monta sobre seu cavalo”, é o que interessa a Grotowski. Uma força pura em si, com suas intenções e ações precisas na sua expressão no tempo e no lugar. Como confirma meu companheiro de conversas e bares oníricos Kolankiewicz (2009, p. 101, tradução nossa) “para Grotowski nas personagens arquetípicas só importava a energia e sua liberação por parte do executante, que era para ele bailarino, sacerdote e guerreiro em uma mesma pessoa”.

Damballah – ou Damballah Wèdo - é o supremo espírito da serpente sagrada, primeira criação de *Bon Dieu* (o princípio gerador original) e, por sua vez, aquele que cria a vida, ligando céu e terra. Divindade da felicidade e riqueza, da sabedoria e fertilidade, que junto com sua complementaridade feminina Ayida Wèdo, presentificada no arco-íris, representam a criação em si e o nascimento.

Imagem 6 - Damballah, le Flambeau, de Hector Hyppolite.



Fonte: Haitian Art Society (2021).

A chegada de Damballah é para Grotowski um momento exemplar onde sua visão sobre o processo orgânico se apoia. O encantamento que este loa realiza sobre o praticante traz ao corpo uma ondulação que se destaca principalmente no “serpentear” da coluna vertebral. Mas a ondulação intensa que esta qualidade de força ancestral presentificada traz não é exclusiva. É

notada nas presentificações dos demais loas, ou como prefere Grotowski (1982/1983, p. 21, tradução nossa), “no mistério que chega”.

Essa ondulação revelaria um processo contínuo do ciclo vital integrado, onde não existe separação entre psiquismo e fisicidade. Algo distinto do processo artificial, onde a pontuação do movimento - seu comportamento em *staccato* dito acima - demonstra a cisão, que privilegia a construção de signos enquanto linguagem, primordialmente.

Esta ondulação é aquela, com as devidas especificidades, que se manifesta, segundo Grotowski (idem, p. 22), em “cada processo orgânico, por si próprio”. Ou seja, quando o corpo não está cindido entre fluência e regulação ou defunto.

Mas é partir da observação do comportamento que a presença de Damballah traz que se revela um elemento tecnológico central dentre as ferramentas de africanidades extraídas por Grotowski do contato, observação e aprendizagem do vodou: a dança ritual conhecida por *yanvalou*, da qual falei brevemente acima.

O vodou haitiano, mais que uma derivação, é um sistema em si. Um sistema de sistemas, conforme as perspectivas Bantu-Kongo (Santos, 2020), quer dizer, uma reelaboração organizada de diferentes epistemologias negro-africanas, atravessadas por signos da tradição colonial judaico-cristã, que gera uma episteme outra, como resposta reagregadora daquilo que a dispersão do tráfico atlântico provocou. Como coloca Fleurant (2011, p. 101): “O *yanvalou* é uma prece, um convite, uma dança de purificação do corpo que segue o princípio holístico africano segundo o qual corpo e alma são um só”.

O *yanvalou* é uma corporificação que apresenta este sistema holístico de conhecimento em movimento, em sua performatividade. De tal modo que não se pode ler nesta “dança que não se dança” - cuja execução é uma dialética entre rigor e fluidez, entre o complexo e o elementar – que se assenta somente uma ideia de algo primevo da corporeidade humana, a ressonância de seu antiquíssimo “cérebro réptil” (Grotowski, 1995). É um constructo já muito depurado enquanto tecnologia de presença diante do sagrado, em contextos rituais, e que fora do contexto rito-religioso ganhou outros sentidos – poéticos - enquanto elemento performativo através dos trabalhos de Maud Robart, Grotowski e do *Workcenter*. Neste último surgindo inclusive em diversos espetáculos, sendo incorporado entre os diferentes cancionários afro-diaspóricos por lá abordados, além dos próprios cantos haitianos, e como ferramenta pedagógica do trabalho sobre o comportamento orgânico do artista cênico, quer no treinamento interno da equipe ou em workshops abertos ao público.

A “anti-dança” manifesta no *yanvalou* incorpora, dá forma e sintetiza o princípio do “movimento que é repouso”, tão caro a Grotowski e que se manteve em sua pesquisa e depois

dele, mesmo nos trabalhos performativos do *Workcenter* que já haviam retomado a relação com o espectro teatral e público dos processos de trabalho da pessoa sobre si mesma através da performatividade. Estavam presentes tanto em trabalhos iniciais, como *Action*, e nas obras finais, como o espetáculo *I Am America*, do Open Program¹⁷.

Grotowski (ibid, p. 263) preconiza, de acordo com referências de distintas culturas do mundo, a noção de um “movimento que é repouso”, que fratura os comportamentos cotidianos, e que se torna uma forma de percepção do mundo que faz com que o mover-se seja também um ver, ouvir e sentir, realiza, portanto, a extrapolação do visual como via única de cognição da realidade. E assim retornamos à noção de cosmopercepção, que supera a hierarquização da cosmovisão fundada pela europeidade.

Como tecnologias sofisticadas de construção de presença e de atenção sobre o momento presente (o exercitar de uma “mente vigilante”), o *yanvalou* em conjunção com os cantos vibratórios africano-diaspóricos, especialmente os do contexto cultural do vodou, tiveram relevantes agências para o alcance deste “repouso na mobilidade” no trabalho de pesquisa e criação da linha grotowskiana.

Estação Port-au-Prince_Soisson-la-Montaigne

(Paramos nesta estação. O serviço de bordo do trem avisa que a parada será um pouco mais longa. Com tempo suficiente para uma refeição calma, compras e um passeio pelos arredores. Grotowski se espreguiça e desce. Acompanho com os olhos seu trajeto até a plataforma. Ele acena sorridente em direção à outra extremidade e para lá se dirige. Já não posso mais vê-lo, nem sei quem era a pessoa negra que ele avistou e o fez sorrir, pois minha miopia tem avançado e teimo em não fazer óculos. Não descerei agora para espiar Grótiis. Vou cismar um tanto mais por aqui mesmo.)

Mas se as técnicas das fontes deveriam ser “extremamente não-sofisticadas” (Grotowski, 1997, p. 261, tradução nossa), por que trabalhar com tanta atenção sobre a alta

¹⁷ Se quiser, entrando por este [corredor paralelo](#) chegará a dois fragmentos de vídeos: o primeiro da corporeidade tradicional, mas estilizada, do *yanvalou*, segundo performers haitianos, em seguida o modo de incorporação dessa movimentação nas duas produções do *Workcenter* acima citadas.

sofisticação dos cantos afro-haitianos? Por que depois se tornariam estes especialíssimos instrumentos de precisão para a transformação de energias pesadas em sutis (idem, 2012)?

Uma contradição parece emergir do discurso de Grotowski em suas percepções afro-diaspóricas. Se a cultura haitiana não tem a mesma “sofisticação” que a indiana, como se insinuou acima, isso pode se depreender por uma escolha de relação com a fonte afro-caribenha por uma perspectiva materialista, enquanto na fonte oriental existe uma filiação de ordem existencial – dada por toda a sua biografia e discursos. Pois quando vejo a curva que vai do Teatro das Fontes à Arte como Veículo, de Maud Robart a Thomas Richards, de cantos afro-haitianos às *Southern Songs*, o que menos se vê é Índia, mas sim africanidades, ainda que de fato nunca tenha se tratado, nas especificidades dos trabalhos pós-teatrais, de buscar a “reconstrução de um ritual africano ou caribenho” (Grotowski, 1997 *apud* Sodré, 2014, p. 46), mas a exploração de ferramentais, identidades e subjetividades afro-originárias para os interesses de um trabalho sobre o ser humano universal e sua totalidade psicofísica.

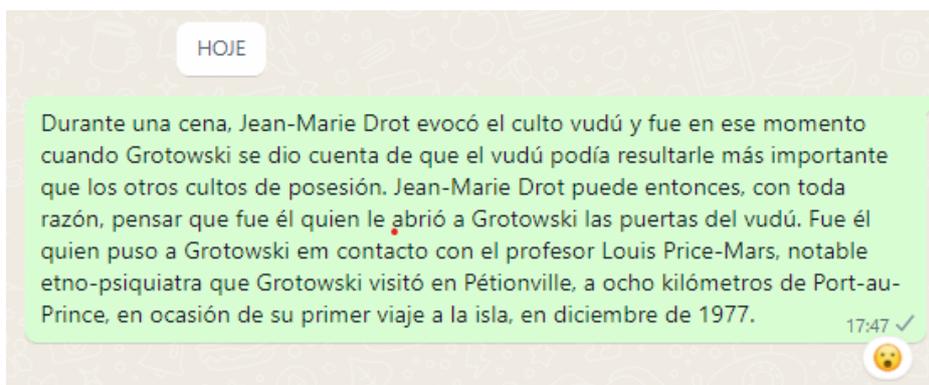
Mas uma certa ilusão cognitiva faz com que o mais evidente, as africanidades em diáspora, sejam o que menos ainda se veja, se leia, apesar das evidências do que se escuta e do que está em movimento em cena, diante dos olhos.

São efeitos de um embranquecimento presente no *Workcenter* e nas interpretações da obra grotowskiana por um longo período, desde a fundação da instituição em 1986 até a chegada e constância de performers negras na equipe dirigida por Mario Biagini, o *Open Program*, a partir de 2007, com Chryst le Saint-Louis Augustin, mas especialmente com a chegada de Ophelie Maxo, Grazielle Sena, Suellen Serrat e a minha? Ou são efeitos da limitada aproximação de Grotowski com formas de pensamento africanas e suas recomposições na diáspora, das quais o vodou   apenas uma das formas?

Há que irmos pensando e considerando, mas posso adiantar que realmente deixou uma lacuna a impossibilidade de realiza o da décima e última aula do velho professor polonês no histórico curso “A linhagem org nica no teatro e dentro do ritual”, na cadeira de Antropologia Teatral, no *Coll ge de France*, entre 1997 e 1998. Aula esta que iria justamente abordar com maior verticalidade suas pesquisas no Haiti, na o que Sodré (2014) nomeia como uma das três pátrias de Grotowski – a terceira, pelo tamanho do envolvimento -, depois de Pol nia e  ndia, respectivamente. Seu estado de saúde se deteriorou muito rapidamente, e Gr tis veio a falecer cerca de um ano depois da nona aula – que não se sabia que viria a ser a última. Certamente muitas outras informa es e riquíssimas outras reflexões poderiam ser apresentadas e desenvolvidas em torno e a partir das experiências haitianas do diretor através desta décima aula.

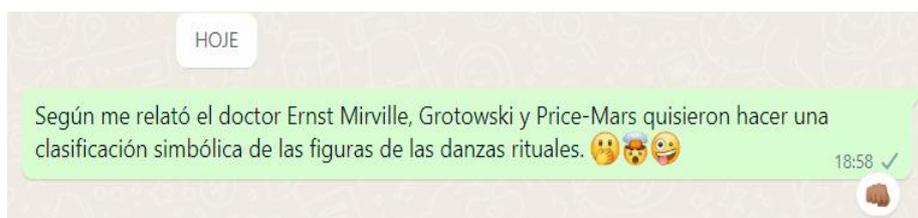
Compreendo que as motivações de Grotowski estavam em torno das técnicas pragmáticas - apesar da afetividade movida pela pulsão de ancestralidade sentida pela sua presumida e fabulada ascendência de um oficial que combateu na Revolução Haitiana -, logo materialmente precisas, que depreendeu da vivência e observação dos ritos vodounistas.

(Como se estivesse de longe lendo minha mente, Kolanka me envia outra mensagem pelo Whatsapp, se autocitando, mas desta vez na página 99 daquele mesmo texto de 2009.)



Jean-Marie Drot foi um cineasta francês, responsável, entre outros trabalhos, pela série de documentários *Journal de voyage avec André Malraux à la recherche des arts du monde entier*. Louis Price-Mars foi um importante médico haitiano, que, investigando os fenômenos de possessão dos ritos do vodou acabou por constituir um campo de estudos inovador sobre a psique humana, a etnopsiquiatria.

(Sobre este último, uma outra mensagem paranormal de Kolanka – comecei a chamá-lo de Kolanka depois do sétimo shot de vodka quando nos conhecemos oniricamente – se autocitando no mesmo ano e página, me informou...)



Como disse a pouco, no Teatro das Fontes existe uma dialogia constante entre o que nomeou como processo orgânico e processo artificial. O orgânico se caracterizando pela

possibilidade de se ver a vida do homem, manifesta em fluxos de impulso, de concentração, de energia e de decisão (Grotowski, 1982/1983). O artificial se caracterizando por sistemas codificados de sinais, de comportamentos corporais estabelecidos enquanto formas repetíveis, ainda que podendo serem articuladas em ordens diversas. Não sendo processos “puros”, intercambiam elementos característicos. O processo artificial também recebe os fluxos de vitalidade psicofísica, da mesma forma que o processo orgânico articula e monta sequencialmente suas ações. A questão está na ênfase que cada processo coloca em seus elementos definidores.

O vodou haitiano ou *Sèvis Gine* (serviço da Guiné/serviço africano) – outra nomeação local dessa religião - ocupava um lugar instável para Grotowski. Ele compreendia que, enquanto processo orgânico, só alcançava este grau na plena realização do ritual, mas na maioria das vezes o que o europeu via eram “imitações para mostrar ao estrangeiro” (idem, p. 3). Na verdade, estas são ações que há muito fazem parte das estratégias de resistência das sociedades religiosas afrodescendentes contra as operações de esvaziamento de sentido de suas epistemologias pela apropriação cultural, historicamente uma das ferramentas mais sutis do colonial-capitalismo. Dessa forma, as comunidades religiosas protegem o que é segredo nos fundamentos, o que é interdito aos não-iniciados.

Ao ver-se na condição de também estrangeiro, Grotowski, um branco num espaço de religiosidade negra a priori, sabe indicar que a ignorância dos signos que compõem o rito é o que constitui a incompreensão da pessoa ocidental sobre aquilo que para o praticante haitiano se configura como ponte para uma relação cosmogônica. Mas no rito “para inglês ver” o praticante do vodou (ou de outra religião de matriz africana) não expõe essa relação que se busca, mas somente seus sinais superficiais e genéricos. E assim, das leituras mal-entendidas típicas de uma atitude de apropriação das formas, que não se aplicam a tocar os sentidos existenciais destas mesmas formas construídas pela personalidade afro-diaspórica, surgiram os clichês. Do “vudu é pra jacu” do Pica-Pau ao Baron Samedi de “007 Viva e Deixe Morrer”, sem falar de toda a “poética” *zombie* estadunidense.

É muito divertido ver como os ocidentais não compreendem isto: se por acaso são testemunhas de um culto de vudu, muitos elementos artificiais que são codificados eles consideram como parte de um processo espontâneo, e isto é um erro dos europeus diante dos ritos primordiais, em toda parte. Para os ocidentais os ritos primordiais, são o “desencadeamento” simplesmente, e se os europeus vão imitá-los em suas improvisações, lançam gritos horríveis, se jogam no chão, saltam, “mostram” a possessão (Grotowski, 1982, p. 4, tradução nossa).

(*Percebo que algumas perguntas ainda estão líquidas e escorrem pelo corredor desse trem.*)

Um problema que surge no vocabulário de Grotowski, como noto nesta citação acima, está na reiteração do termo “rito primordial”. Mas em relação ao que este rito é primordial? Ou ainda, a que primórdio ele se refere?

Uma primordialidade essencial e genérica, da forma como o pensamento eurocêntrico construiu como leitura dos ritos africanos e africano-diaspóricos, contribuiu para o epistemicídio (Santos, 2010) destas culturas na história moderna e contemporânea. Suas complexidades cosmoperceptivas (Oyewùmí 2002) foram apagadas em favor da exotividade, que interessava ao capitalismo e seus processos de fetichização das culturas não-europeias, ou melhor, distintas de uma certa construção de europeidade “franco-anglo-luso-hispano-italo-belgo-germânico-holandesa e além”.

Mas Grotowski cria uma contradição quando nota e destaca a complexidade do sistema de padrões rítmicos do vodou e seu processo de transmissão geracional.

Se diz que os vuduístas tocam de um modo extremamente livre o tambor, mas na verdade existe uma série de sistemas de escolas diversas de tambor, são aplicados diversos ritmos e diversas formas de soar o tambor para os diversos tipos de rito, e de maneira extremamente precisa se domina o tambor. Isto é muito claro se vemos as crianças pequenas de 4 ou 5 anos que começam a tocar o tambor; são tão bem treinadas desde a infância, que são ao mesmo tempo livres e disciplinadas. Mas porque não existe escola de vudu no sentido de universidade, escola de arte e por aí vai, então se diz que são dotados, que são diferentes de nós: na realidade, eles trabalham por décadas para alcançarem isto (Grotowski, 1982, p. 4)¹⁸.

A questão aqui está na ausência da observação de que os elementos que compõem a práxis afro-diaspórica do vodou são fundados em uma epistemologia de perfil próprio, um conjunto de conhecimentos construídos ao longo de uma linha contínua de transmissão geocultural e intergeracional, cujo refinamento se dá no tempo gravado no corpo, nos instrumentos musicais e suas técnicas e nos comportamentos rituais; assim como no diálogo com a realidade dos espaços de constituição do conhecimento e suas interações sociais. Logo, uma teia complexa sintetizada nas cosmopercepções distintas de locais-globais também distintos. Desta forma, uma valoração de culturas (mais “sofisticadas” ou mais “primordiais”), está assentada somente por uma fabulação oriunda de identificação por uma cultura ou outra, e não de fato por uma compreensão maior das suas naturezas singulares.

¹⁸ [Entrando por esta passagem](#) vai chegar na gravação de um álbum de Raymond Ballergeau, mais conhecido como Ti Roro, principal referência da percussão afro-haitiana. Neste álbum ele apresenta diversos padrões rítmicos do vodou, sobrepostos com diferentes cantos a eles relacionados.

Em relação às africanidades, ou seja, segundo o conjunto de aspectos que definem o dado cultural africano e/ou apontam para as suas continuidades na diáspora, é notável a ênfase aos estados de transe, ou estados possessionais (Grotowski, 1982/1983), não apenas pelo diretor polonês, mas por toda uma ampla gama de encenadores e estudiosos das performatividades ocidentais. Muitos resumem nesta característica tudo aquilo que entendem sobre o ser negro-africano em essência. Então esse fator passa à categoria de clichê das ritualidades africanas rapidamente. Numa outra medida, essa atitude de ânsia por alguma nova vitalidade cênica mencionada por Bastide (1983), acabou criando um fetichismo de mercadoria cultural, em acepção ao termo marxiano relido por Adorno e Horkheimer. Isto corresponde à transformação de um sentido cosmológico, ligado a um saber-fazer ou elemento cultural específico, em uma forma-mercadoria reproduzível em larga escala para a comercialização de produtos (os espetáculos essencialmente), criando “valores de troca [que] esconderiam as relações sociais por uma idolatria do objeto exterior da mercadoria. Ora, no fetichismo da mercadoria cultural é a suposta ausência de valor de uso - já que esse se faz mediado - que o transforma em valor de troca [...]” (Silva, 2010, p. 377-8).

Grotowski, no entanto, é claramente crítico à esta atitude, mesmo que seu percurso tenha levado à criação de vários mal-entendidos, enquanto um modelo de trabalho que muitos buscaram copiar e colar diretamente em suas concepções de criação ou pesquisa teatral, e até mesmo, terapêuticas. Como disse Peter Brook (1996, p. 3), “[...] ao redor do nome de Grotowski – como uma pedra rolante – vieram a se agregar, a se incorporar, todos os tipos de confusões, excrescências e equívocos”.

O velho polonês viajor segue por caminhos que consideram o sentido possessional como parte de um trabalho profundo da pessoa *sobre si* própria e com uma formulação *psicofísica* orgânica elaborada em formas bem definidas, num livre uso que faço das terminologias stanislavskianas. Quer dizer que a pessoa pode ser “possuída por um deus, por um “mistério” preciso, mas é possuída segundo certas regras, e um certo mistério faz sempre algo muito preciso” (Grotowski, 1982/1983, p. 4-5).

Na transcrição do áudio da aula inaugural do curso de Grótiis no *Collège de France*, feita pela diretora e pesquisadora de teatro Celina Sodré, encontramos um trecho em que o diretor reforça ainda mais essa percepção do comportamento estruturado de uma possessão como fenômeno organizado:

Agora: ‘Será que neste processo orgânico, como no Vodou haitiano, por exemplo, ou num outro tipo de ritual em diferentes países, onde existe, digamos, a possessão do transe, será que nisto não existe uma forma?’ Não, ela existe. Ela existe, porque se

alguém entra dentro deste tipo de processo durante um ritual, e começa a fazer os movimentos, os comportamentos desordenados, ele é parado pelos outros. Esta desordem é chamada, por exemplo, no Haiti, de possessão boçal [enganosa], isto quer dizer a possessão selvagem, que é improdutiva. Se exige que dentro do processo da possessão apareça uma estrutura que é elaborada, há gerações, e que nunca foi ensaiada na maneira como se faz no teatro, mas que é codificada. Por exemplo, uma deusa como *Erzulie*, como ela se comporta, ela ama todos os homens, então, ela olha os homens entre os participantes, e, ela detesta todas as mulheres, ela usa muito perfume, ela tem uma certa maneira de andar, tudo isto nunca é ensaiado de maneira teatral, mas, esta estrutura deve aparecer e se alguém, no lugar disto, começa a se jogar no chão e a gritar, ele é parado. Isto quer dizer que isto que as pessoas modernas consideram como uma verdadeira espontaneidade, quer dizer, fazer qualquer coisa rolando no chão, é proibido neste tipo de ritual (Grotowski, 1997 *apud* Sodré, 2014, p. 29-31).

(De repente, pelos alto-falantes da estação em que estamos parados, [começamos a ouvir ao próprio Grotowski nos falando](#), em francês, o que este fragmento transcreveu. Tão abrupto quanto foi o começo é o fim, e imagino que ele tenha parado devido ao fato de que o trem apitou, dando sinal que partirá novamente em breve.)

Mas ainda assim, é na redução das africanidades à ideia de rito primordial e possessional que fica indicada a sua leitura dos valores civilizatórios de africano-diaspóricos e suas epistemes como carentes do mesmo ou maior grau de sofisticação que ele supõe encontrar nas formas culturais da Índia.

Grotowski tem consciência, no início dos anos de 1980, quando fala sobre o vodou haitiano, que estava diante de uma experiência construída a partir de uma necessidade de resposta a uma realidade de sofrimento, a qual foi imposta no processo de escravidão no Haiti. Mas erra ao considerar que o que determina o desenvolvimento dessa religião seria somente uma resposta reativa para a amenização psicológica da condição de adversidade vivida fisicamente, e não um processo de reconstrução subjetiva da pessoa e objetiva dos sistemas cosmológicos e de pensamento, num processo ativo de continuidade cultural e transculturação. E mais ainda, como um processo de afirmação da vida, da suprvivência e não da sobrevivência (Simas e Rufino, 2018), ou, para utilizar uma terminologia de Fu-Kiau (2014), um sistema complexo de princípios de vida e vivência.

Por isso a criticidade que coloco aqui não é uma questão de sadismo anacronista sobre um modo de pensar-fazer de Grotowski no período do Teatro das Fontes, mas uma necessária revisão desse pensar-fazer que atualize, sem deslegitimar a potência dessa obra, as camadas mais densas de africanidades e transculturações diaspóricas que não podem ser vistas em suas formulações, nem em muitas outras análises críticas sobre o seu trabalho. Fato este que por consequência faz com que os contributos destas mesmas africanidades e transculturações

diaspóricas se generalizem nos estudos de sua obra, e no próprio pensar-fazer das gerações posteriores filiadas às suas pesquisas e poéticas.

O vodou através de olhos outros

(Depois dessa parada, o trem volta a avançar, cortando manhã, tarde e noite, sem hesitação, como o Príncipe Constante de Ryszard Ciéslak. Após o jantar, o serviço de bordo nos informa que irão exhibir, no vagão-cine-teatro – sim, nesse moderníssimo trem tem um vagão-cine-teatro – o filme, um documentário realizado pela multiartista russo-estadunidense Maya Deren sobre o vodou haitiano, em 1954. Algo não me tira da cabeça que foi Grotowski que sugeriu aos programadores este filme, talvez até lhes entregando uma cópia gravada. Como o Príncipe, Ciéslak e o trem, eu também não hesito, e às 20h me dirijo ao referido vagão para assistir a este filme, pela terceira ou quarta vez. Glissant me honra com sua companhia. Ao passar pelo assento de Grotowski noto que está vazio. Será que não conseguiu retornar a tempo ao trem? No vagão-cinema me acomodo mais ou menos na região central, no assento do lado do corredor. Glissant prefere ficar na última fileira, mais discreto, relativamente próximo a uma senhora de cabelo chamativo. Olho para ver se mais alguém veio assistir ao filme, e mais ainda para ver se o velho polonês está ali também. Mas até aquele momento nem ele, nem ninguém além de nós, se dispôs a ser espectador. O filme começa e junto com ele uma nova sequência de reflexões sobre africanidades grotowskianas. E por que eu quis rever este filme pela terceira ou quarta vez? Porque é a partir dele que Grotowski revela alguns pensamentos bem problematizáveis para os dias atuais sobre sua apreensão da cosmologia que compõe os fundamentos da tradição religiosa afro-caribenha. Acomode-se e assista com a gente, se quiser.)



Grotowski se aproxima dos aspectos sgnicos que compõem o vodou por uma via analítica objetiva e materialista, completamente diversa dos muitos conteúdos de teor subjetivo, espiritualista e quase místicos que demonstrou em muitos momentos de sua obra teórica.

Ainda que Grotowski (1982/1983, p. 18) refute qualquer associação que vincule sua reflexão “simplesmente como uma análise sociológica”, ele concatena muitas atitudes dos praticantes em transe, durante a incorporação de loas, com representações simbólicas de aspectos da realidade social, que, considerando a precariedade vivida pelos afrodescendentes haitianos, tem no ritual estes aspectos sublimados. Por exemplo, ao observar o fato de uma pessoa em estado de transe fumar quatro cigarros ao mesmo tempo, justifica tal coisa apontando para a escassez do produto nas vilas pobres, e, além disso, às limitadas condições econômicas para o indivíduo, em sua vida cotidiana, poder adquirir um maço inteiro.

(De repente, Grotowski me surpreende surgindo dos fundos do corredor do vagão-cine-teatro, em meio à fumaça do seu cachimbo, e começa a tecer uma série de comentários sobre certas passagens do filme. Ele observa...)



- Aí está o problema de comprar um cigarro ou dois para toda a jornada do dia. Se vende o cigarro um por um, não o pacote, em diversos lugares, logo fumar quatro cigarros ao mesmo tempo significa abundância, algo que é extremamente marcante para aqueles que estão em uma situação de penúria¹⁹.

O que aponto aqui é a redução de um elemento simbólico que constitui a epistemologia do *Sévi lwa* – e de outras religiosidades de matriz africana, ameríndia e afroameríndia -, a fumaça do tabaco, somente às contingências materiais e psicológicas de um vício. A fumaça nas ritualidades afroameríndias em geral – e mesmo nas de matriz cristã – representa a

¹⁹ (Grotowski, falando o que foi transcrito das suas aulas na *Università degli Studi di Roma “La Sapienza”* entre 1982/1983, na página 18, *nostra traduzione*).

comunicação que se estabelece com as esferas espirituais e o mundo dos ancestrais, sendo os meios onde são encaminhadas preces do mundo visível ao invisível. Também é um elemento fundamental para a limpeza energética dos ambientes e pessoas presentes nos atos rituais. Além disso, como afirma Oliveira, existe, no contexto simbólico da variedade de expressões religiosas afro-brasileiras,

[...] uma linha bélica que costura tabaco e negritude, isto é, o massacre racial e o fumo. Exu [...] extrapola em seus gestos a liberdade do negro, toma cachaça, dança, se expressa por dialeto, fuma, aterroriza o homem branco. O preto-velho dá conselhos, apreendeu, numa escrita sobre o corpo, astúcia indispensável, que a fumaça ajuda-o a transmitir, nas inúmeras batalhas contra o inimigo alvo (Oliveira, 2008, p. 21).

Logo, é algo, neste contexto, mais significativo que somente reflexo de uma situação capaz de gerar compaixão pela precariedade de vida dos vodounistas. Isso porque, com um possível julgamento desta cultura como pouco sofisticada, somado ao desalento socioeconômico herdado dos boicotes históricos à emancipação do Haiti pela revolução negra, o que se constrói é uma visão despotencializadora do país, destitui-se o encanto. O que é dialético diante da importância dada e afetos presentes de Grotowski em relação ao país, sua cultura religiosa fundante e aos seus parceiros haitianos.

Desta forma, assistindo ao filme, percebo a importância de destacar alguns “princípios civilizatórios negro-africanos” (Leite, 1997) e certos traços filosóficos, sem elaboração no discurso grotowskiano sobre o vodou, contornando suas presenças.

Encruzilhada

Sendo o vodou a única religião afro-diaspórica com a qual Grotowski estabeleceu relações afetivas para suas pesquisas práticas e elaborações teóricas, se considerarmos que nisso houve a criação de laços de colaboração e amizade com pessoas pertencentes à tradição, é muito interessante também observarmos como ele leu um símbolo central das religiosidades de matriz africana: a encruzilhada. Ele comenta durante a exibição:



- O problema da encruzilhada da estrada: se diz ao seu propósito que é um signo unificante. Sim, cada signo é em certa medida unificante, é verdade, mas o cruzamento da estrada é um lugar perigoso, é o lugar onde alguém se enforcou, é um lugar onde não se sabe quem vai chegar, e não se está completamente seguro que será bom²⁰.

A encruzilhada vai além de uma associação metafórica com o não saber para onde ir, signo de dúvida e ameaça, se configurando como uma sinalização da tensão transcriativa dada através dos encontros e relações (pessoa X pessoa, humano X não-humano, visível X invisível). Como signo é dialeticamente complexo, uma vez que não apenas é unificante (sintético), mas também apresenta as afirmações (teses) e oposições (antíteses). As teses são dadas pelos caminhos unos (os percursos individuais/coletivos) e as antíteses, que podem ser tanto percursos individuais, quanto coletivos, se dão pelos demais caminhos em confluência ou afastamento (depende do ponto de partida do observador) em relação à natureza dos primeiros.

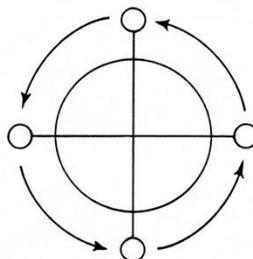
É no cruzo no centro exato da encruzilhada que se dá a síntese, quando acontece o contato mais denso entre os caminhos, na atomização das tensões dos diversos rumos em crise, onde está não o *ser*, mas o *sendo* - para trazer a proposição existencial de Glissant (2021) sobre o sujeito. Este *sendo* seguirá afetado por todas estas confluências, não há a possibilidade de sair ileso ou intocado, ainda que possa ser passivo em relação à recepção das diversas linhas de força que chegam dos vários vetores, e que podem ser bem mais do que apenas quatro caminhos se encontrando. E atravessando a crise do cruzo – que pode ser muito sutil, mas será sempre efetiva – o *sendo* segue os novos movimentos por caminhos diversos, para experiências individuais ou coletivas, que continuarão se dando, indefinidamente, espiralarmente, entre fins e recomeços de ciclos de morte e renascimento.

Em África, a cosmologia do povo Bakongo (do tronco etnolinguístico Bantu) está sinteticamente refletida em seu cosmograma (*dikenga*), presentificado como um círculo em cujo interior há uma cruz (*yowa*). O Cosmograma Bakongo (*Dikenga dia Kongo*) representa as transformações da existência do ser quando este chega ao limite de uma dada direção de

²⁰ (Grotowski, falando o que escreveu entre 1982/1983, na página 19, *anche nostra traduzione*).

desenvolvimento e se encontra entre um fim e um recomeço, entre a vida e a morte, entre níveis humanos e supra-humanos.

Imagem 7 - Representação do Cosmograma Bakongo (*Dikenga dia Kongo*).



Fonte: ResearchGate (2003).

Mapa das mudanças contínuas, o cosmograma irradia de uma encruzilhada sempre mutável. O etnólogo congolês Bunseki Fu-Kiau observa desta forma a pedagogia dessa episteme: “Eis o que a Cosmologia Kôngo me ensinou: eu estou indo-e-voltando-sendo em torno do centro das forças vitais. Eu sou porque fui e re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente” (Fu-Kiau *apud* Santos, 2019, p. 14).

(Neste momento, imagino Glissant e Fu-Kiau se dando um abraço onde fabulo ser Aruanda - sim, o Glissant que me acompanha nesta fantástica viagem fantasmática se bem ancestralizou em 2011 e Fu-Kiau em 2013.)

Noto o termo encruzilhada em consonância com sua importância como marco epistemológico para a compreensão das concepções africanas e afrodescendentes de uma ecossistêmica da existência. Está focado na sua possibilidade de refletir os aspectos dinâmicos das interações culturais, tanto por uma via transcultural, quanto por uma via intracultural, mas em ambas considerando as negociações étnico-raciais que os contextos observados apresentam. A encruzilhada, enquanto, conceito organizativo, é um constructo filosófico basal. O lugar físico da encruzilhada é uma corporificação desse constructo cosmoperceptivo que se substancializa em simbólicas rituais, logo também performativas. É um lugar de potência,

[...] um lugar radial de centramento e descentramento, intersecções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. [...] Nessa via de elaboração, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articuladas pela crítica pós-colonial, podem ser pensadas como indicativas dos efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais (Martins, 1997, p. 28).

Dessa forma, afins com a leitura proposta por Leda Maria Martins, a encruzilhada deve ser compreendida como uma conotação das tensões de encontros interculturais/interétnicos guiados por tecnologias criativas das afroamericanias. Um status muito mais adequado à sua importância para as culturas negras da diáspora, como o vodou haitiano, incabível na condição simplista de tabu, de fetiche místico, como Grótiis deixa escapar, ao nosso ver_ouvir, por suas palavras acima ditas.

Força vital

Sigamos acumulando outras impressões de Grotowski sobre aspectos rituais da religião dos *lwias* e das africanidades de forma mais ampla, por conseguinte, para adiante sintetizarmos toda essa leitura que estamos realizando de suas visões sobre os fenômenos que descreve.

O fundamento do sacrifício animal surge como um outro tabu, e ainda que nosso curioso professor relativize com uma noção existencialista genérica, percebo um laivo da europeidade de moral cristã, mesmo sabendo de seu gnosticismo de inclinação hinduísta – cultura onde vacas são sagradas e não sacrificadas nos ritos religiosos.

(Andando de uma ponta a outra do corredor ele comenta outra cena anterior do filme.)



- É muito fácil dizer que os sacrifícios de animais não são cruéis, como foi explicado para nós aqui; mas são cruéis, de maneira indescritível! Mesmo ainda vivas galinhas têm suas pernas quebradas, asas, arrancadas suas penas; a forma como a cabra é morta, o problema da castração, há muitas coisas que são de maneira evidente cruéis, mas a vida é cruel. A vida é cruel e não se sabe quais forças chegarão. As forças que chegarão, são as forças que nos ajudarão? Digo nós. Mas possivelmente ajudarão ele, não eu; e há sim o problema de que receberá muitas bênçãos desta força, no sentido simplesmente material, mas ainda mais no sentido de que esta força agirá sobre meu destino. São essas todas as questões que se colocam²¹.

²¹ (Grotowski, continuando a falar como na transcrição das aulas em “La Sapienza”, entre 1982/1983, na página 19, *ancora la traduzione nostra*).

Quando Grotowski fala da força se refere a uma percepção de uma “força pura” enquanto intensidade intencional aplicada sobre outra vida, humana ou animal, para afetá-la. Uma força que pode ferir. Para ele, voltando ao tema da morte das galinhas e cabras, a ação sacrificial faz reconhecer esta força, poderíamos dizer, materializá-la.

(“E isto é, evidentemente, cruel” (idem, p. 20), mestre Grótiš repete enfático diante da tela, dedo em riste, atrapalhando a visão da senhora branca de chamativo cabelo azul na última fileira, atrás de mim, do lado oposto de Glissant, que ficou horrorizada com a imagem do sacrifício. Talvez ela ficasse mais horrorizada se soubesse que à época da escravidão no Haiti os negros e negras só conhecessem “a violação, a tortura e, à menor provocação, a morte” (James, 2010, p. 94), enquanto em Versailles o Rei Sol bailava a “raba” elegantemente no Salão dos Espelhos que não refletiam a negrura dos que sustentavam a monarquia francesa com seu sangue. Ela pede com uma estranha excitação que ele saia da frente da tela, ao que Grótiš atende prontamente.)

Neste ponto é que noto a necessidade de compreensão do princípio de energia vital que está implicado nos ritos sacrificiais de matrizes africanas, que fogem da simples leitura de crueldade, em parâmetros psicológicos ou filosóficos orientados por uma interpretação eurocêntrica de mundo. Ou seja, lembrando o que o mestre polonês disse em outro momento, da necessidade de não redução da visão de mundo do outro à sua própria (Grotowski, 1982/1983, p. 20). Leite afirma (1997, p. 104):

A origem divina da força vital e a consciência da possibilidade de sua participação nas práticas históricas explicam a notável importância que lhe é atribuída e, não raro, a sacralização de várias esferas em que se manifesta. Outra característica desse elemento estruturador é a de que sua qualidade de atributo vital dos seres, abrangendo os reinos mineral, vegetal e animal, estabelecem individualizações que se hierarquizam segundo as espécies e faz a natureza povoar-se de forças ligadas aos seus mais variados domínios.

Existe uma circulação de energias vitais, que estabelecem processos de trocas, conforme a hierarquização acima mencionada, que envolve a instância dos ancestrais de essência mítica e histórica²² (idem, 2008) na relação com o ser humano. Essa circulação energética dá-se pela

²² O sociólogo Fábio Leite (2008) propõe uma tipologia dos ancestrais nessas duas categorias: 1) a de essência mítica compreende o preexistente (de onde parte a força criativa universal) e as divindades desse processo

própria noção de consumir e dar de alimentar ao outro ser nessa linha hierárquica, porém interdependente. Ou seja, a força vital que atravessa o mundo visível e invisível é assim movida pela ritualização do alimentar-se após dar-se o alimento aos deuses ou ancestrais, e que no caso de muitas religiosidades – os judeus sacrificavam carneiros para Jeová, por exemplo – é consumida pelas comunidades, e a pessoa é revitalizada com a força tanto do outro ser de presença biológica (a planta, o animal), quanto da dos seres imanentes-transcendentes (Iwa, orixá, nkisi, voduns, as diversas tipologias ancestrais em geral) cuja força foi invocada e habita o sacrifício a eles consagrados. A pessoa passa a ser então o próprio suporte/plataforma da manifestação da força vital que está nos ancestrais e vem para ela desde o mundo espiritual, mantendo a presença da força vital dessa mesma ancestralidade no plano físico-histórico individual e coletivo, num verdadeiro processo retroalimentar. Logo, “a noção de força vital não se limita às instâncias das formulações abstratas, situando-se materialmente no interior das práticas históricas e da explicação da realidade” (ibidem, 1997, p. 105). Tempels (2017, p. 9), analisando a noção de força vital entre povos Bantu – mesmo com toda a problemática da sua visão sobre a filosofia desse tronco étnico-linguístico, mas que aqui não vem ao caso – conseguiu construir uma imagem que sintetiza bem esse processo integrado de trocas de forças vitais. Ele observa que

Todas as criaturas se encontram relacionadas segundo as leis de uma hierarquia. Nada se move neste universo de forças sem que seu movimento influa em outras forças. Se considera que o mundo de forças é como a teia de uma aranha, na qual não se pode fazer vibrar nenhum fio sem sacudir todos os seus outros pontos.

Um elemento da cosmopercepção presente no vodou haitiano, a da existência das forças não-humanas que agem sobre o humano, são “legitimadas” por Grotowski (1982/1983, p. 101). As próprias forças são pelo diretor consideradas legítimas por sua natureza não-humana. São legitimações dadas por um estrangeiro sobre o que para o outro da cultura vodounista é um fato, algo que somente *é*, existe por si só e se basta dentro da sua própria cosmologia, desde a própria concepção do princípio do tempo e do *ser_sendo*, desde sua própria *Arkhé* africana, a qual se manifesta, segundo Muniz Sodré (2017, p. 83, 89) em parâmetros nagôs, na própria “irradiação de uma corporeidade ativa, da qual provém a potência (*axé*) com seus modos de comunhão e diferenciação”, que tanto corresponde à “origem” quanto ao “sentido (aristotélico) de “princípio material” das coisas” . Logo, a realidade das forças vitais (humanas, não-humanas) não carecem

decorrentes, que dominam determinados *locus* da natureza; 2) a de essência histórica compreende os seres humanos naturais (ou pré-ancestrais) que após a vida física e dos ritos fúnebres adequados se ligam a um determinado grupo social permanentemente.

de selos de validação que não os que a própria complexidade das epistemes que as abarcam já lhes concedem.

Mas aquilo é Grotowski teorizando sobre princípios de uma sacralidade como conhecimento de mundo que não poderia nunca abarcar suficientemente enquanto estrangeiro àquele sistema. Nas “palavras praticadas” (Lima, 2012) nos projetos pós-teatrais, dentro das experiências propostas e vividas, estas ditas forças são as legitimadoras de si próprias, uma vez que são agentes rítmicas e vibratórias (no dançar-cantar) de transformação energética atuando sobre a totalidade psicofísica do “performer-fazedor de ações”, mesmo que fora de um contexto de ritualidade religiosa, mas inseridas numa ritualidade da performance como veículo de conhecimento do humano sobre si. Forças, pessoas, forças-pessoas, pessoas-forças agindo sobre as pessoas da pessoa (Bâ, 1981) em situação performativa.

À guisa de ilustração, nosso polonês viajor nota que a técnica pessoal do *hougan*²³ do vodou haitiano (Grotowski, 1982/1983, p. 78) é uma tecnologia de presença que estabelece relações; seja entre o sagrado – ou o que também nomeia como “mistério” – seja com outras pessoas. Compreendo, portanto, que é uma técnica da integração através da permanência do agente no *entrelugar* que liga a objetividade da ação para um contato com forças externas – uma outra pessoa no mesmo espaço também possui e é uma força com alguma qualidade de agência – com a subjetividade dos sentidos pessoais que movem a ação. E ao mesmo tempo também é a técnica da separação dos mundos físicos e metafísicos que resguarda a intimidade do praticante que imerge na prática ritual, com seus fundamentos e segredos, ainda que suas ações estejam sempre à vista de um virtual observador. É nesse sentido que é uma técnica de lida com a força vital, através de ações rituais no contexto religioso, e de ritualização de ações (ou ações ritualizadas), no contexto da práxis das pesquisas pós-teatrais de Grotowski, e posteriormente em boa parte dos empreendimentos de pesquisa e criação do *Workcenter*.

Ancestralidade

O que Grotowski (1982/1983) muitas vezes nomeia como o mistério que chega, que acontece, que toma conta da pessoa no rito, observando o transe no vodou, é o que nas expressões religiosas de matriz africana se compreende como o ancestral. Um ancestral que,

²³ Na acepção genérica, os termos *hougan* e *mambo*, se referem às funções sacerdotais do homem e da mulher, respectivamente, nas práticas do vodou, porém, segundo Bellegarde-Smith e Michel (2011, p. 35) não se resumem a cargos pontuais, “suas vocações envolvem muitos mais fatores e a preparação para as funções sacerdotais pode levar toda uma vida... e muito mais”.

com todas as complexidades cosmológicas e trans-históricas que o formam, impõe limites para a leitura sociocultural do diretor polonês, ao mesmo tempo que o provocam a ir além desses limites, para cada vez mais ao interior da própria experiência negra na diáspora afro-caribenha, em relação aos diálogos com o próprio rizoma do Haiti na Polônia e, “fabulosamente”, em sua família, e do rizoma da Polônia e sua “fabulosa” ancestralidade familiar no Haiti, como vimos anteriormente nesta viagem. Reforço as derivações do substantivo “fábula” pela impossibilidade atual de provas da genealogia direta de Grotowski com o povo haitiano - infelizmente o Projeto Genoma ainda não estava tão desenvolvido no período em que o velho Grótiis era vivo, logo, não havia a fácil disponibilidade dos testes de ancestralidade que hoje em dia fazem as mais diversas promoções todos os dias na internet.

As ancestralidades e os ancestrais, no contexto das matrizes africano-diaspóricas, são ligados à reverência quando benéficas, e controladas/apaziguadas, quando prejudiciais. São relações cultivadas e cultuadas. Não se reduzem à mera questão de concordância ou negação, pois estão imbricadas na vida da pessoa para além de uma ordem meramente conceitual. É uma determinação espiritual, na acepção mística e religiosa do termo, ao mesmo tempo em que ordena toda uma estrutura social e histórica de um determinado grupo humano, quer seja um clã familiar na Nigéria, quer seja uma comunidade vodounista no Caribe.

Para Oliveira (2001, p. 3) a ancestralidade é um “signo da resistência afrodescendente”, o que vale para todos os países que se constituíram com a influência da diáspora africana, sobretudo nas Américas. Porém, ainda segundo o autor, atravessando as fronteiras da experiência diaspórica negra, apoiada pelas tradições a que se liga, a ancestralidade pode agir

[...] esparramando sua dinâmica para qualquer grupo racial que queira assumir os valores africanos. Passa, assim, a configurar-se como uma epistemologia que permite engendrar estruturas sociais capazes de confrontar o modo único de organizar a vida e a produção no mundo contemporâneo (idem, p. 4).

A ação de uma práxis da ancestralidade, pelas perspectivas afro-diaspóricas, que inclui os não-negros, conforme apontado acima, se confirma também pela aceitação dos representantes das tradições, e pelas comunidades negras de forma mais ampla, do trabalho realizado por Grotowski (como veremos brevemente também nas opiniões do sacerdote Amon Frémon). Desta forma, a noção de ancestralidade, que corre o risco de um esvaziamento de sentido pelo uso indiscriminado apenas para se referir a uma origem idealizada ou por uma hiper-romantização de pertencimento que desconsidera a opacidade das identidades nos regimes culturais afro-atlânticos, se mostra muito mais complexa. Não é somente uma palavra-

fetichismo conceitual para uma genérica experiência do passado. Carrega ondas de afeto e radiâncias de potência que regulam com precisão formas de organização ritual-performativa e poéticas “devirativas”, em níveis pragmático-objetivos e cosmoperceptivos subjetivos, ou seja, na estrutura sociopolítica e cultural e na elaboração de uma apreensão da experiência-vida.

A relação de Grotowski com a questão ancestral é transversal, encruzada, com o que acontece nas tradições africano-diaspóricas. A noção de ancestral, presente naquilo que forma sua cultura europeia e com o qual se debateu a partir da literatura para suas criações teatrais, mudou radicalmente no instante em que passa a lidar mais profundamente com suas presenças em outras textualidades não-europeias, com oralidades que estão imbricadas em corporeidades, em artes de comunicação que operam a partir de diferentes lógicas epistemológicas. A ancestralidade, um valor civilizatório negro-africano que transborda como princípio poético de trabalho na obra pós-teatral grotowskiana, se desenvolveu como uma chave-mestra da pesquisa criativa. Segundo o diretor polonês:

Um dos acessos à via criativa consiste em descobrir em si mesmo uma antiga corporalidade à qual se está ligado por uma forte relação ancestral. Então não se está nem no personagem nem no não-personagem. A partir dos detalhes, é possível descobrir em si mesmo uma outra pessoa – seu avô, sua mãe. Uma foto, a lembrança das rugas, o eco distante de uma cor da voz permitem reconstruir uma corporalidade. Primeiro, a corporalidade de alguém conhecido, depois, cada vez mais distante, a corporalidade do desconhecido, do antepassado. Será literalmente a mesma? Talvez não literalmente, mas como poderia ter sido. É possível chegar lá atrás, como se a sua memória despertasse. É um fenômeno de reminiscência, como se nos lembrássemos do Performer do ritual primário. Toda vez que descubro algo, tenho a sensação de que é algo de que eu me lembro. As descobertas estão atrás de nós, e, para alcançá-las, temos que fazer uma viagem para atrás. Com o irromper – como no retorno de um exilado – será que se pode tocar algo que não está mais ligado às origens, mas – se ousar dizer – à origem? Acredito que sim. Será que a essência é o fundo oculto da memória? Eu realmente não sei. Quando trabalho próximo à essência, tenho a impressão de que a memória se atualiza. Quando a essência é ativada, é como se fortes potencialidades se ativassem. Talvez a reminiscência seja uma dessas potencialidades (Grotowski, 2015, p. 5).

Grotowski nos fala de uma ancestralidade individual, que se encontra através de experiências coletivas que foram geradas por uma pessoa anônima, perdida nas brumas do tempo de um local originário qualquer. Mas o que limita sua percepção da ação transcendente da ancestralidade é a obstinada crença em uma essência humana imutável, que sempre volta – ou vai – para um *mesmo em si* e não um *mesmo na diferença*. Ou seja, sempre uma noção de universalização da experiência humana, que não considera a possibilidade de uma unicidade irreduzível dessa experiência conforme os atravessamentos socioculturais e geopolíticos dos

indivíduos, que não se desfazem numa igualdade forçada, mas se potencializam no encontro transcultural e intersubjetivo.

O teatro, distanciado de suas fontes sacro-rituais, passa a ser uma reação à realidade social até os dias de hoje, diferente da ideia de fenômeno complementar dessa realidade, como o era no passado, algo que Grotowski (1996, p. 69) duvida, uma vez que recusa determinar o que deve ser o teatro, que este seja “algo que se pode meter em uma caixa”. É da opinião que não se deve perder tempo fomentando a busca de “segredos do passado”, mas do contrário, que se deve fortalecer o próprio segredo, “de nós mesmos que estamos vivos agora”. Isso não nega, nem exclui, a necessidade de relações a serem desenvolvidas com representantes diretos de tradições, pois são aqueles que portam os conhecimentos fundamentais para que as próprias formas destas mesmas tradições sejam recriadas, reinventadas, e assim, revelem os nossos próprios pertencimentos a partir da relação direta com o princípio da ancestralidade como fenômeno dinâmico.

Daí eu poder afirmar que a ancestralidade é uma categoria de *relação, ligação, inclusão, diversidade, unidade e encantamento*. De relação porque se privilegia a relação com o Outro (alteridade). Aqui vigora o **princípio da coletividade** – cujo critério ético é o bem-estar de todos e de cada um. De ligação, pois é a ancestralidade que rege os vínculos entre os parceiros de uma relação. Ela, assim, é o território sobre o qual se dão as trocas simbólicas, materiais, linguísticas, afetivas e energéticas: é o **princípio da reciprocidade**. Ela é uma categoria de inclusão, pois inclui tudo o que passou e acontece. A ancestralidade é o lugar onde habita a diversidade e a existência. Tudo o que existe é signo diverso e advém de outro signo: é o princípio da inclusão do terceiro excluído - dos que não tiveram direito à voz, vez, cidadania, história, cultura. Incluir não é inverter os polos de dominação, mas eliminar as figuras do dominador-dominado. A diversidade é a expressão da existência. A ancestralidade é a expressão máxima da diversidade, muito embora, enquanto categoria, ela pretenda compreender o mundo. Ou seja, ela empresta unidade à diversidade, sem reduzir a última à primeira. Pelo contrário, a identidade, doravante, será fluídica, e terá como referência não o Mesmo, mas o Outro. É o princípio da alteridade. Por fim, o encantamento é a função da ancestralidade. Encantar é construir mundos. [...] Reconstruí-los. Destruir mundos (exercício da crítica) será, então, imprescindível para construir outros (Oliveira, 2020, p. 245-6, grifo do autor).

Nesse sentido é que os cantos afro-haitianos, ferramentas centrais do trabalho pós-teatral de Grotowski trabalham também para a presentificação do elemento ancestral através do atuante-cantante. A presentificação é uma atualização das informações no corpo_memória, que informam a agência ancestral na percepção coletiva e na natureza da atuação, no instante da performance. Os cantos são, atravessam e trazem a força vital que transborda no corpo em estado de performance, desde as fontes diversas de acionamento da ancestralidade, míticas ou históricas, sendo assim parte da linguagem oralitural que forma muitas das africanidades que agem na diáspora até os dias de hoje. Segundo Flaszen (2015, p. 364), que desta vez não vacila,

“o corpo de nossos antepassados, que podemos erguer dos mortos graças aos poderes vibracionais dos cantos deles herdados” é o que Grótiis chamaria de “o corpo dos ancestrais”.

Posso então considerar que a prática grotowskiana pós-teatral foi uma prática da ancestralidade como via de existência superior, no sentido de não-ordinária, uma percepção ampliada sobre a vida, um filosofar existencial, através dos corpos em atos performativos, ainda que não para a visada de um eventual público, à princípio.

Mas é muito importante não perdermos a cisma de que estes cantos também operam elementos políticos a partir do momento em que se dão em um contexto interétnico, onde estão vibrando *em* e sendo vibrados *por* corpos não-negros, num movimento que virá de uma *pós-teatralidade* em Grotowski, para uma *re-teatralidade* através de Thomas Richards e todo o contexto de trabalho no *Workcenter* após a jornada final do polonês viajor, em direção ao Grande Mistério, o incognoscível mundo dos ancestrais.

Centro

Grotowski (1982/1983, p. 243) diz que, considerando a noção que a palavra *centro* pode ter em diferentes culturas, as concepções e conceitos se transformam na medida em que existem diferentes estruturas mentais conforme os condicionamentos socioculturais, porém, mantendo-se a constante semelhança entre experiência e sintomas decorrentes da pragmática do *centro* agindo sobre o ser humano e o espaço.

Partindo daí, posso encontrar uma via possível do seu modo de trabalho multi/inter/transcultural que poderia pensar as relações enquanto poéticas fora da categoria colonial “raça”, para uma operação idealizadamente fora de qualquer afeto político. Isso também justificaria a atitude de muitas pessoas europeias buscando o seu trabalho pós-teatral, já no contexto das pluralidades das origens humanas em seus grupos de pesquisa, como forma de acordar as memórias e viver profundamente a realidade de sua própria cultura, num movimento extremamente paradoxal de negação da raiz para a afirmação da matriz – com cuidado para não absolutizar europeu como sinônimo de branco, algo equivocadamente nos dias atuais em que pessoas negras nascidas na Europa também reivindicam sua europeidade.

Desta forma, é que se pode abrir uma nova via de compreensão da fundação das pesquisas de Grotowski, desde o Teatro das Fontes à Arte como Veículo, sobre tecnologias africano-diaspóricas e de outras culturas subalternizadas pelo saber-fazer eurocêntrico, onde certamente quem mais acessou este trabalho, direta ou indiretamente, foram os euro-

estadunidenses brancos, com ansiedade por uma ontologia pessoal ou um *religare* ancestral, para que pudessem ter simplesmente alguma identidade na vastidão do espaço-tempo do mundo. O que diz Grotowski revela essa atitude:

Todo o esforço aqui reside nisto, que nos referimos às realidades, às pessoas de outras culturas, para redescobrir verdadeiramente a própria cultura e mover-nos dentro do próprio condicionamento; mas, como temos preconceitos em relação à nossa própria cultura, por isso partimos das outras (idem, tradução minha com a IA).

A “*coscienza-cuore*” (consciência-coração, literalmente) da qual fala Grotowski (ibidem, p. 89), que aceita e ao mesmo tempo refuta como um centro de consciência, é *okan*, coração, para os iorubanos, sede da inteligência. Algo ainda mais anterior no pensar africano, com a mesma noção aparecendo nos textos filosóficos e cosmogonias do Kemet_Egito. Segundo Obenga (2004, p. 7):

O coração *ib*, também *haty*, na língua egípcia foi concebido como a sede de pensamentos e emoções. A palavra para coração também significa “mente”, “compreensão” e “inteligência”. Razão, emoção, espírito, mente e corpo não foram concebidos como entidades antitéticas separadas. Matéria e espírito não eram opostos em conflito.

Sodré (2017, p. 34), por outro lado, chama a atenção também para outra noção de coração presente no conceito nagô *emi*, que amplifica o caráter individual e transitório de um centro individual para

uma característica *eterna* ou imperecível da personalidade humana, porque transcende a realidade do corpo físico (*ara-aye*), estendendo-se até à realidade do corpo “espiritual” (*ara-orun*). [...] o corpo configura-se como um microcosmo, com um virtual “coração” coletivo.

Grotowski (1982/1983, p. 182, tradução minha mesmo) concorda com a opinião daquele que nomeia somente como Frankie, um indígena Pueblo, quando este afirma que: “*Os brancos pensam com a cabeça*”. Sua concordância se dá porque traduz esta reflexão compreendendo que a percepção de mundo do branco (nesse caso, igual europeu) está fixada em um único ponto. É a cabeça que racionaliza, mas também onde estão os olhos que classificam, julgam e condenam.

Para Frankie e seu povo, pensar é um ato do coração, e este pensar é um sentir do mundo, das coisas existentes porque são, antes de tudo, existentes. Esse pensar cardíaco está presente desde a filosofia kemética_egípcia com suas conexões com a mítica de Maat (a deusa que

pesava os corações no além-morte) até o *okan*, local da inteligência cardíaca, ou seja, uma cosmo percepção outra para produzir conhecimentos de mundo. E novamente Sodré (2017, p. 34) nos ajuda, reforçando que

No Ocidente, no Oriente e na África, imagina-se um núcleo de sentido irrepresentável, o *Ser*, metaforizado como um coração coletivo, a partir do qual falamos quando dizemos ou fazemos algo de essencial no grupo humano em que vivemos e agimos como, por exemplo, pensar”.

Assim, é na escuta dos pensamentos de corações pouco privilegiados na historiografia da obra grotowskiana, que quero seguir aprofundando a observação sobre as africanidades na obra do diretor, buscando, por mais que seja raro, trazer as percepções de pessoas negras sobre o trabalho do velho polaco.

(O trem chia, apita.)

Grotowski sob os olhos negros: Amon Frémon

É notável a reflexão de Grotowski (1983, p. 264-5) sobre o significado da palavra “*Guinée*”, presente no *vodou* haitiano. Segundo ele, *Guinée* seria traduzida pelos haitianos, enquanto povo afro-originário, inicialmente como “África”, mas que passou a ter um sentido ontológico profundo, significando, “a origem” ou “princípio”.

Guinée, neste sentido, pode ser entendida como um sinônimo para *Arkhé* africana (Sodré, 2019), mas é também o pertencimento e a continuidade, em outras palavras, a ancestralidade. *Sévi di Guinée* (“serviço africano”), outra forma de se referir ao *vodou* e seus ritos, é então o trabalho para a memória seguir viva no corpo, mas desde o espírito – ou desde os espíritos. No sentido de uma pragmática sacra da ação é a conversa ritualizada em si, onde se alcança a fonte, o início do povo negro haitiano desde África e antes do Haiti.

Grotowski (1983, p. 264) relata que no período do Teatro das Fontes foram os haitianos que melhor definiram e compreenderam a proposta do seu projeto naquele momento: “*se refere a Guinée, é buscar Guinée*”. Aqui já posso dizer que houve uma legitimação do saber-fazer do branco Grotowski por aqueles que sempre dependiam de legitimação das cosmovisões europeias sobre suas epistemologias – o que, diga-se de passagem, pouco o foram, e muito epistemicídio foi cometido.

Por isso as percepções do *hougan* Amon Frémon sobre o trabalho do velho Grótis são muito relevantes para o aprofundamento das nossas percepções sobre a poética e política de relações que estavam se dando naquela circunstância inicial de colaborações interculturais entre um polonês e haitianos, unidos por fatos históricos, fenômenos culturais e míticas simbólicas que ligavam as tradições da Polônia eslava e do Haiti de plúriafricanidades.

Kolankiewicz (2012) apresenta uma relação pitoresca de Frémon com a Polônia e, por conseguinte, com Grotowski. Em relação à Polônia, Frémon, através da própria genealogia, constrói uma noção identitária peculiarmente volátil. Por habitar em Cazale, também alegava a sua herança polonesa, vinda através de seu pai e avô, descendentes que foram dos soldados poloneses naturalizados após a revolução. Logo, o *hougan* também se considerava polonês, além de haitiano. Esta “dupla cidadania” autodeclarada, juntamente com uma ideia de pertencimento cosmopolita, advinda da viagem com Grotowski para a Polônia em 1982, permitiu que pudesse transversalizar as racializações:

[...] no Haiti um camponês sempre se torna negro. [...] Se eu passasse um ano na Polônia eu também poderia me tornar branco. Agora que estou doente, sou negro. Veja você, quando eu viajo ao exterior, normalmente me sinto polonês, mas aqui eu sou haitiano. E agora, na minha idade, com todo o sol ao qual fui exposto, isso é o que eu me tornei. Sou haitiano mesmo embaixo da cor da minha pele (Orizio, 2001, p. 145–46 *apud* Kolankiewicz, 2012, p. 131, tradução nossa).

É fundamental compreendermos que no Haiti existe uma dinâmica complexa entre racialidade e classe. Conforme Kolankiewicz (*idem*), os habitantes de Cazale, são nomeados, em créole, *moun wouj* (peles vermelhas). Seriam o que entendemos no Brasil genericamente como pardos. Sendo equivalente a *milat* (nosso já decadente e persistentemente romântico mulato).

É o local onde se vive, em conjunto com a classe social, que determinam a cor, ou seja, que manipulam o colorismo. Quanto mais poder aquisitivo e acesso à níveis superiores de estudo, mais a pessoa se transforma de *nég* (negro) para *klè* (pele clara), “tal classificação é de caráter transitivo” (*ibidem*).

Mas Kolanka também nota que para além de uma identidade racial, o termo *nég* se refere simplesmente à “pessoa”, ou “cara”, mais coloquialmente, sem as acepções ofensivas de termos como *nègre* e *negro*, em francês e inglês, respectivamente. Por sua vez, *blan*, para além de branco, significa “estrangeiro”.

CORTE MEMORIAL PARA UMA AVENIDA MOVIMENTADA DE ABIDJAN, COSTA DO MARFIM, NOVEMBRO DE 2021. PARTICIPANDO DO IV COLÓQUIO INTERNACIONAL “ÁFRICAS, EUROPAS, AMÉRICAS, CARAÍBAS, ÁSIAS: REESCRITA DA ÁFRICA NO TOUT-MONDE (SÉCULOS XX-XXI)”. NO TÁXI PRECÁRIO, VOLTANDO DA AULA PARA ESTUDANTES DA UNIVERSIDADE FÉLIX HOUPHOUËT-BOIGNY, NUM CALOR INCLEMENTE E NUM TRÂNSITO CAÓTICO, EU E O PROFESSOR HAITIANO CLAUDE DAUPHIN, UM SEXAGENÁRIO NEGRO DE PELE BEM CLARA, MAS NEGRO. QUANDO PASSAM POR NÓS AS VENDEDORAS COM SUAS GRANDES CESTAS E CAIXAS SOBRE A CABEÇA COM ÁGUA, AMENDOIM ETC. UMA DELAS LANÇA UM OLHAR PARA DENTRO DO CARRO, DO LADO ONDE ESTOU, E DIZ: - LE BLANCHE! LE BLANCHE! OLHA NA DIREÇÃO DO PROFESSOR DAUPHIN. ME ENCOLHO NO BANCO, INDO PARA TRÁS, TIRO O CORPO FORA. PENSO: “SOU O MAIS NEGRO ENTRE NÓS, CERTAMENTE O BRANCO ALI SÓ PODE SER ELE”. SE NEGRO ELE ERA NO HAITI, EM ABIDJAN É COMO SE NUNCA TIVESSE SIDO, É UMA IDENTIDADE IMPOSSÍVEL. MAS UMA DÚVIDA ME VEM POUCO DEPOIS. E SE ELA DISSE: LES BLANCHES! LES BLANCHES! (EM FRANCÊS O “S” NÃO É PRONUNCIADO EM PALAVRAS NO PLURAL, LOGO, NA FALA, O PLURAL SE DEPREENDE DA RELAÇÃO COM O VERBO, OUTROS VOCÁBULOS E O CONTEXTO). MINHA NEGRURA CRIOLA BRASILEIRA FICOU EM CRISE, ALI, NO OESTE AFRICANO. CORTE NARRATIVO DE VOLTA PARA ESTE TREM EM MOVIMENTO PELO HAITI.

Então, para fechar uma visada sobre o caleidoscópio de cores e identidades que Amon Frémon e a cultura haitiana nos abre, em contato com as partes do rizoma que vem da Polônia, vejamos a síntese de Kolankiewicz (ibidem, p. 133):

Então, quando Amon Frémon [...] voltou para sua aldeia depois de alguns meses passados na Polônia, ele era considerado como alguém parecido com um blan, tanto “um branco” quanto “um estrangeiro” — e é por isso que ele acreditava que, se voltasse a morar na Polônia por um ano, ele se tornaria “branco” mais uma vez, assim como seus predecessores, os soldados brancos de Napoleão. No entanto, como ele estava atado ao Haiti naquele ponto há mais de 10 anos - e na zona rural - ele forçosamente se tornou nèg, preto, assim como ele disse. Ele era um “cara” comum de Cazale novamente — Poloné Nwa — e para outros haitianos apenas outro moun wouj. Enquanto na Polónia, um país que nunca teve uma colónia, um membro da comunidade polonesa de pele negra foi recebido com espanto, no Haiti é absolutamente normal e de forma alguma surpreendente que uma pessoa de pele negra possa ser formalmente considerada pele-vermelha ou até tornar-se branca.

Essas tramas identitárias de certo modo muito líquidas, farão parte da constituição das relações entre o *hougan* e o diretor, influenciando o olhar do primeiro sobre o segundo, e vice-versa.

A ponte que os ligou foi, como já dito, história e fabulação em torno do encontro entre poloneses e haitianos a partir das lutas de libertação dos escravizados. Para Grotowski, conhecer um galho de sua genealogia tão inusitado como aquele que poderia ligá-lo, por uma ascendência indireta, ao Haiti, era uma ação completamente lógica dentro dos seus desejos de elaborar caminhos de conhecimento das potências humanas pela via da performatividade na sua pós-teatralidade. Segundo Kolankiewicz (2012), foi esse interesse por uma virtual ancestralidade polaco-haitiana, além da própria atração pelas qualidades próprias dos ritos vodounistas, que o conduziram a estreitar relações com sacerdotes, artistas e pesquisadores do país caribenho. Como informa o autor, foi o escritor e cineasta francês Jean-Marie Drot quem

[...] lhe contou sobre [o vodou] e deu a ele detalhes para contatar pessoas no Haiti. Grotowski imediatamente ficou verdadeiramente fascinado, e se inspirou para seguir em direção a mais uma reorientação artística, logo após anunciar um novo projeto: o Teatro das Fontes (idem, p. 134, tradução nossa).

Imbuído do conhecimento sobre a história do seu ancestral militar que lutou em São Domingos no início do século 19, nosso “professor de performers” buscou estabelecer contato com aqueles que julgou serem ligados a ele por um grau de parentesco, ainda que difuso.

Frémon descreve seus encontros com Grotowski de diversas formas, porém, nos relatos que encontramos, o *hougan* sempre enuncia o sobrenome do diretor de forma distinta a que conhecemos, o que não deixa de ser algo cômico, em vista do ar de austeridade que a mitologia teatral colocou sobre seu nome. Os “erros” funcionam como uma esculhambação do mito, ainda que de maneira primária, apenas para enervar alguma “viúva” de *Blokowski*, quer dizer, *Detopski*, quer dizer Grotowski.

Kolankiewicz (ibidem) compartilha três relatos interessantes.

No primeiro, Frémon narra o encontro e o convite para ir à Polônia:

Um polonês veio aqui [para Cazale] em busca de seus parentes. Ele compartilhava o sobrenome de meu avô - **Blokowski**. Então ele disse: “Deixe-me levá-lo para a terra de seus antepassados”. Aquilo foi em 1980 e eu nunca tinha estado em um avião antes (Thompson, 1992, p. 55 *apud* Kolankiewicz, 2012, p. 133, tradução e grifo nosso).

No segundo, Frémon estabelece uma relação de parentesco entre ambos, ao relembrar da sua ida à Polônia, em 1980, onde viria a permanecer por cerca de oito meses:

Parti na companhia de um branco chamado **Blokowski**, que veio aqui me procurar. Eu o conheci quando chegou aqui, procurando vestígios de seus descendentes

poloneses no Haiti. Ele pensou [que eu era] um de seus ancestrais. E ele decidiu me levar [para a Polônia], para que eu pudesse conhecer outros membros de sua família (Saint Juste e Clérismé, 1983, p. 47 *apud* idem, tradução e grifo nosso).

No terceiro, o *hougan* apresenta o acolhimento que recebeu, justamente por sua ascendência polonesa:

Meu avô era polonês; o nome dele era Faon Frémon Beké. Meu pai era polonês. Eu sou polonês. E eu fui para a Polônia porque fui convidado a ir por **Jerzy Detopski**. Quem era ele? Um branco que tinha vindo a Casales [Cazale] para procurar por quaisquer parentes sobreviventes e levá-los de volta à Polônia para conhecer sua família. Jerzy era um homem importante, um grande branco. [...] Ainda gosto de Jerzy, porque ele fez muitas coisas boas para mim e sempre foi assim. Eu ainda o amo. [...] Quando eu estava na Polônia eu não tive que gastar nenhum dinheiro de forma alguma. O branco pagou tudo. (Orizio, 2001, p. 143 *apud* ibidem, p. 134, tradução e grifo nosso).

Estas percepções do *hougan* negro Amon Frémon sobre o “grande branco” Grotowski enriquecem as leituras sobre a qualidade de relação – ou amizade – que foi estabelecida entre ambos. Posso arriscar dizer que foi uma relação diretamente tecida a partir de um respeito fundamental ao princípio da ancestralidade, quer pelo sacerdote, quer pelo diretor.

Se buscarmos olhar pelos olhos de Frémon podemos nos espantar com o poder de agência de tal princípio ao ponto de mover as ações de um homem a um grau onde se confundirão o ato mágico e o ato político, o feiticeiro e o ativista.

O *hougan* fez parte de um grupo de outros doze haitianos, a maioria ligada ao vodou – que fora o próprio Amon, Tiga Garoute, Maud Robart e Pelazie Jeannot não obteve o nome dos demais, somente uma foto publicada em artigo de Kolanka - que em 1980 foi à Polônia, para junto com artistas, pesquisadores e representantes de diferentes tradições, realizarem encontros no âmbito das propostas do Teatro das Fontes.

Mas ele também considerava que foi chamado por Grotowski para realizar uma missão. Qual seja: libertar a Polônia da opressão ditatorial em que estava sendo submetida pelo governo do General Wojciech Witold Jaruzelski. A própria ideia que tinha do projeto do Teatro das Fontes era a de um “grande festival de magia” (ibidem, p. 136).

Na perspectiva do seu modo de ver o encanto do mundo, na qual os eventos do Teatro das Fontes eram grandes encontros místicos, Frémon tinha por opinião que havia sido escolhido por Grotowski para compor aquele “grande rito” porque ele apreciava sua maneira de viver: “Eu sou um feiticeiro, eu tenho poderes especiais, todos aqui [em Cazale] me amam. E o *gran blan* gostou da ideia de um **polonês** que sabia de magia” (ibidem, grifo nosso).

Imagem 8 - O grupo de vodounistas haitianos quase não-nomeados que participaram do grupo intercultural do Teatro das Fontes. Sentados na mureta a partir da direita da mulher branca, Pelazie Jeannot e Amon Frémon. Wrocław, Polônia, 1980. Foto de Jan K. Fiolek.



Fonte: Arquivo do Grotowski Institute.

O choque entre o místico e o político, numa medida já um tanto hiperbólica, se dá quando diz:

Jerzy sabia que eu era o único homem que poderia trazer a paz para a Polônia. O país estava em pé de guerra e precisava de alguém com poderes mágicos. Jerzy me levou a todos os lugares, para uma cidade após a outra, e organizou grandes festivais de magia. Em cada cidade que visitamos, nós levamos pelo menos vinte e cinco homens brancos conosco para a floresta e realizamos os ritos juntos (Orizio, 2001, p. 144 *apud* Kolankiewicz, 2012, p. 136, tradução daquele jeito).

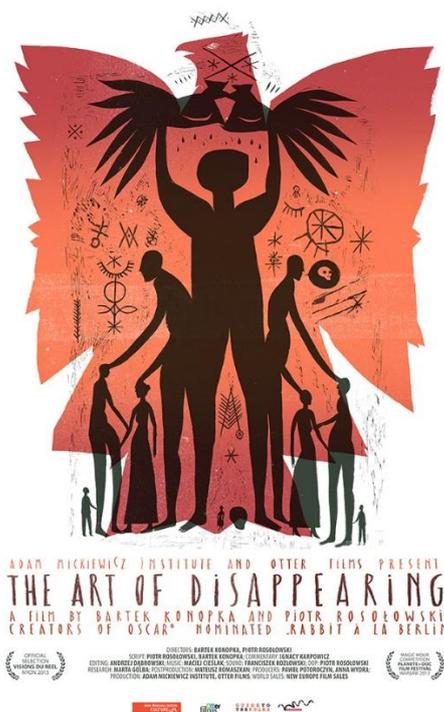
Kolanka (2016, p. 103) completa: “Segundo ele, o projeto [Teatro das Fontes], graças ao poder mágico haitiano, conseguiu fazer com que os exércitos do Pacto de Varsóvia não invadissem a Polônia em 1980”. O autor até supõe uma revivescência do ato dos soldados eslavos que se uniram à revolta dos escravizados em São Domingos, em 1803, mas agora feito por um polonês-haitiano, polaco negro nas terras dos seus ancestrais brancos, lutando contra forças contrárias à liberdade do povo.

Essa foi uma narrativa criada por Amon Frémon, leitura pessoal do que viveu, e que em muito se diferencia da narrativa de Grotowski e dos registros oficiais dos eventos realizados no contexto do Teatro das Fontes na Polônia, na localidade rural de Brzezinka e arredores. Estes eventos estavam agrupados sobre o nome de *Mysteria Originis* (Słowiak; Cuesta, 2013).

Pela perspectiva “místico-política-existencial” de Frémon, em 2013 foi realizado o filme de ficção documental “*Sztuka znikania*” “(*The Art of Disappearing*), dirigido por Piotr Rosolowski e Bartosz Konopka. Neste filme busca-se dialetizar a presença e o ato religioso do *hougan* haitiano durante sua estada na Polônia em relação às imagens da situação política do país até então comunista, com as grandes greves organizadas pelo Partido Solidariedade sob liderança do sindicalista e futuro presidente Lech Wałęsa, já no início da última fase da Guerra Fria e principiando o fim da influência da União Soviética no leste europeu, nos países da então chamada Cortina de Ferro.

Deixei uma cópia do filme com os programadores do vagão-cine-teatro. [Podem assistir enquanto durar nossa viagem juntas.](#)

Imagem 9 - Cartaz do filme.



Fonte: IMDb.

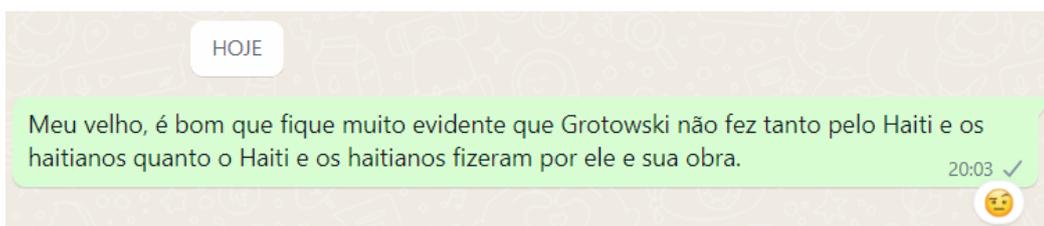
Kolankiewicz invade e romantiza a subjetividade do *hougan*, numa tentativa de síntese da relação de Frémon e Grotowski, a partir das fabulações que ambos criaram sobre as conexões entre Haiti e Polônia.

Nem o primeiro nem o segundo concordam com a história. Mas é assim que o pensamento mítico opera. Como saber se os poderes mágicos de Amon Frémon não salvaram a Polônia naquela época? Jerzy Grotowski ficou gravado na memória deste sacerdote vodou como um verdadeiro polaco da Polônia, que atravessou a montanha tal como o Messias esperado, para tirar de sua solidão os poloneses negros e contar ao mundo seus sofrimentos silenciosos (Kolankiewicz, 2016, p. 103, tradução constrangida nossa).

Ainda que considere o encanto vodounista agindo sobre a política polonesa, não deixa de ser lamentável essa arrogância do ser-pensar-sentir branco europeu que retorna sempre para ajudar a repactuar o narcisismo (Bento, 2022) de pretensos salvadores dos povos subalternizados por eles mesmos, mesmo pelas palavras de alguém de um país não-colonizador, mas certamente vitimado pela cognição de mundo colonial eurocêntrica.

Acreditamos que Frémon falou por ele mesmo e através de um reconhecimento atávico da questão ancestral que fundamenta o modo de ser da pessoa haitiana, que, antes de tudo, é afro-originário. Grotowski não foi um ativista dos direitos humanos, ainda que buscasse multiplicar ilhas de liberdade por onde passasse com suas ações (Grótiš, 1985). Não trabalhou para falar ao mundo das mazelas a que o Haiti estava submetido após toda a destruturação que o ocidente branco promoveu contra a primeira nação constituída pela luta de libertação do povo negro escravizado e que influenciou muitas outras revoltas que ocorreram em todos os países colonizados das Américas.

(Envio uma mensagem para Kolanka, “p” da vida.)



Grotowski sob outros olhos negros: James Ndukaku Amankulor

As circunstâncias culturais, políticas e sociais dadas em torno de um determinado canto de tradições negras, bem como o seu caráter – a experiência subjetiva individual ou coletiva que guarda e é a síntese – remetem à própria identidade da pessoa negra. Pessoa que pode até não ser aquela que está cantando o canto. Quando leio Grotowski (1988 *apud* Amankulor, 2007,

p. 359) sugerindo que “nós podemos utilizar um aspecto de um canto para reconstruir a personalidade e circunstâncias ao redor deste mesmo canto” o que me transparece é que é impossível então separar fonte e noção de pertencimento, de tal forma que desde o princípio a atitude do cantante não-negro sobre um canto africano-diaspórico deve pressupor a ética da equidade epistemológica e do humanismo radical. Aquela ética que está fundada no exercício de pedir licença para a entrada no coração da experiência daqueles/as que, lembrando Cuti, não são você, nem nunca serão, somente para poder ver-escutar-sentir tais pessoas desde a vibração de suas memórias, mensagens, maldições e profecias no mundo, para além e destruindo quaisquer formas de valoração moral das diferenças na tabela absurda dos super-heróis, mitos, messias e eleitos.

Sendo muito rara, a opinião de um estudioso de teatro africano sobre o trabalho de Grotowski no campo das artes performativas é algo muito importante. Portanto esta longa citação do professor nigeriano James Ndukaku Amankulor, que apresenta uma leitura sobre o trabalho do diretor polonês que se sustenta nos seus próprios valores civilizatórios – especificamente da etnia Igbo a qual pertencia -, com destaque para a noção de comunidade.

Aproveito aqui também para justificar a quase ausente menção às experiências de Grotowski na Nigéria. Isso se dá pela documentação inexistente nas fontes que encontrei, se restringindo a duas informações sobre esta expedição: os locais visitados, como já informado, “Ifé e Oshogbo no território ioruba” (Grotowski, 1997, p. 267), em 1978 e 1979; e a companhia exclusiva do famoso *hougan* Eliezer Cadet na segunda viagem, na busca das raízes iorubanas que também compõe o “berço da tradição vodou” (Slowiak; Cuesta, 2007, p.73) do Haiti. Além disso, o próprio Grotowski não tece nenhum comentário específico sobre esta jornada, e ainda não foi possível encontrar relatos desta experiência por parte de Cadet - ou de seus estudiosos – que à época suponho que já contava com 82 anos de idade. Isto se revela mais um ponto a que se dar atenção na construção da crítica ao limitado debate sobre as africanidades imbricadas na trajetória desse encenador e pesquisador emblemático da história das artes performativas. Portanto, as considerações de Amankulor, profundo conhecedor das rito-performatividades e teatralidades populares nigerianas valem ouro, ainda que apontem para uma visão positivada das propostas do velho mestre viajante.

Através de sua cosmopercepção, Amankulor problematiza inclusive a própria ideia de teatro pós-moderno - uma vez que a proposta de Grotowski sempre a ele foi referenciada, mesmo que estando fora do teatro desde 1972 - e realiza uma visada para as tradições enquanto observa as potências para se estar no presente e construir um devir de vitalidade. O que é o

verdadeiro sentido do voo de *Sankofa*²⁴, olhando o passado e indo adiante com o futuro. Muito diferente do estacamento e depressão com o que já ocorreu, despotencializando o presente como o paralisado *Angelus Novus*²⁵, absurdado diante da história humana explodindo em estilhaços.

Amankulor (1997, p. 357) tece seu comentário a partir da análise de um seminário de Grotowski na Universidade de Irvine, em maio de 1988, no contexto das pesquisas do projeto Drama Objetivo. Seminário que divertidamente ele compara a “um evento performativo”, o qual “seguiu a estrutura ritual de uma consulta divinatória africana”, com a presença de um intermediário, do oráculo e dos consulentes. Analisando o conjunto da obra grotowskiana desde a fase dos espetáculos até a fase pós-teatral do período, ele diz:

(Desculpem. Antes busco uma imagem do professor Amankulor na internet e encontro essa, tão simpática e cheia de dignidade, que fala muito sem precisar dizer nada.)



Seu laboratório ou abordagem monástica do teatro é claramente um conceito pós-moderno, especialmente em seu confronto com a tradição moderna da prática teatral por meio de técnicas e tradições consideradas primitivas e antitéticas a ela. No entanto, a preocupação de Grotowski não é com as sociedades africanas ou asiáticas das quais ele extrai a maior parte de seu material de pesquisa, mas com a civilização ocidental contemporânea que ele acredita ter excluído o sagrado das artes performativas e, portanto, empobreceu-as tanto em termos de técnica quanto de conhecimento essencial da humanidade. Ele transcende a superficialidade dos temas contemporâneos confrontando a sociedade contemporânea, preferindo usar temas clássicos para focar atenção na essência da humanidade, incluindo realidades sociais, materiais e espirituais, e “criando um secular *sacrum* no teatro” (Grotowski, 1968, p. 49), através do qual poderia recuperar sua função como uma arte comunitária, coletiva. A ideia de teatro como uma comunidade e seu propósito de compartilhar e não vender trouxe o teatro africano tradicional para um foco mais nítido para mim no contexto do seminário de Grotowski. Sua visão enfatizou a necessidade de pesquisa sobre as performances de outras culturas para que o mundo industrializado possa apreciar seu valor estético e até espiritual. A pesquisa sobre a tradição performática indígena da África me convenceu de que o teatro é uma forma de arte originada em África, mas não pude deixar de perguntar a Grotowski, antes de terminar sua

²⁴ *Sankofa* é um ideograma do conjunto de símbolos conhecido como *adinkras*, elaborados pelo povo Ashanti, da região oeste de África. É representado por um pássaro que voando no presente, mantém um olhar para trás em direção ao passado, enquanto carrega um ovo no bico para um futuro nascimento.

²⁵ *Angelus Novus* é uma famosa pintura de Paul Klee, que Walter Benjamin em seu texto “Sobre o conceito de história” denomina de “Anjo da História”, numa forma alegórica de representar a incapacidade de organização da memória e da experiência diante da imposição da realidade de um progresso destrutivo.

apresentação, até que ponto ele foi influenciado pelos rituais do teatro africano. Eu poderia ter dado a resposta às minhas próprias perguntas, mas queria me ouvir através de Grotowski. Ele foi influenciado por rituais de performance africanos entre outros, ele respondeu. Além disso, ele tem afrodescendentes em seu grupo de trabalho como líderes que ajudam a moldar o processo de sua pesquisa. Minha pergunta também foi feita porque observei na abordagem de Grotowski sobre a performance os mesmos evidentes preparativos antes da realização pública de associações ou cultos de iniciação. Numa época em que, segundo Richard Schechner e Mady Schuman, as práticas dessas associações eram vistas pelos antropólogos coloniais como “selvageria ou uma estranheza” (1976: 165) da prática religiosa primitiva, as próprias associações também eram tachadas de sociedades secretas. Mas eram associações titulares ou comunitárias, na verdade apenas “secretas” na medida em que aspectos de seus ritos de iniciação eram conduzidos longe do olhar dos não-iniciados. Ritos de iniciação masculina em África tais como o *mmonwu* dos Igbo, o *ekpo* dos Ibíbio, o *poro* dos Mende, o *egungun* dos Yoruba ou o *nyau* dos Chewa são automaticamente abertos para todos os homens destes grupos étnicos depois deles submeterem-se aos ritos necessários. É durante o período de reclusão ou isolamento do resto da sociedade que grande parte da preparação artística é feita e as lições culturais ensinadas aos neófitos. Os homens, mulheres e crianças que constituem a audiência são mais que espectadores; eles são *performers* em um certo sentido. Para eles a performance tem implicações estéticas, sagradas e culturais. Eles compartilham o espírito ou a essência da performance de uma maneira que poderia ser considerada religiosa, mas que é a demonstração de um certo fervor pela totalidade do culto de iniciação em todas as suas ramificações culturais. Assim, Grotowski canaliza sua pesquisa sobre a performatividade em linhas semelhantes, o que permite aos participantes entenderem e ampliarem suas capacidades sem serem superficiais e a audiência apreciar a performance como genuínos participantes para os quais isso significa algo além do prazer estético superficial. É improvável que Grotowski criará performances para audiências convencionais novamente. Como os ritos de culto ou associações iniciáticas, suas performances podem, doravante, tornar-se aberturas ou apresentações do iniciado num ambiente de cerimônia ritual. Aberturas ou performances públicas de dramas e danças não são um aspecto obrigatório do processo de iniciação tradicional africano, mas eles são usados para manter visibilidade comunal e respeito, assim como para proporcionar entretenimento cultural e recreação. O performer é treinado desde cedo na vida para coordenar as atividades do corpo e do espírito e transcender o primeiro em total obediência ao segundo. Assim, nas performances do *Owu* da tribo Kalabari, parte do grupo étnico Ijo, na Nigéria, diz-se que o *teme* ou espírito desloca o *oju* ou corpo do performer e o domina. Tais espetáculos de possessão são apreciados pelos espectadores. *Owu*, o Povo da Água, é uma categoria do segundo sistema de deuses entre os Kalabari (o primeiro sendo o homem e a mulher, princípios responsáveis pela criação e existência, respectivamente chamados *So* e *Tamunot*). Estes deuses são considerados responsáveis pela capacidade de invenção e habilidades humanas. Eles são patronos dos performers de hoje, que devem apaziguá-los através dos ancestrais para alcançar feitos fantásticos em suas performances. (Amankulor, 1997 *apud* Schechner *et al*, 1997, p. 362-363).

Desta forma, com as conexões que Amankulor realiza da noção de ritos de iniciação com os estudos performativos de Grotowski, é que me salta a compreensão do termo francês “*débutant*”, tão caro para o diretor.

Débutant (em inglês *beginner* ou *iniciante* em português) é um estado constante do performer segundo a proposta grotowskiana. A arte de ser um iniciante, ou estar no princípio, e neste princípio estar em pé, “é uma experiência” (Grótiis, 1978).

O valor da iniciação como rito fundamental da vida e o ato do ser que sabe ficar em pé são princípios civilizatórios africanos organizados através de práticas rito-performativas e construções de pensamento. São epistemes que assentaram o saber-fazer de Grotowski e que prosseguiram legitimando este trabalho, ainda que diluindo-se sobre as camadas de teatralidade que foram se densificando ao longo da história do *Workcenter*.

(O ponto riscado no teatro por Grada Kilomba abriu outros bons portais pelos espaço-tempos. É por um desses que chegou mestre Bunseki Fu-Kiau, vindo de Mpemba, região dos ancestrais abaixo da linha de Kalunga, que o tempo todo estava nessa viagem, desde o começo, no mesmo vagão, discreto, e que agora se manifesta. Ele repete, em seu português “congelado”, o que escreveu em 2001, na página 149 de “African cosmology of the bantu-kongo: principles of life and living”.)



- Para os bakongos, aquele que fica em pé é o ser humano, o mûntu. O [mûntu] é fundamentalmente um “ser vertical”. Ele pensa e é espiritual. [...] A fera, ao contrário, é um “ser horizontal”, um ser prostrado que atua instintivamente. Mûntu, pelo seu comportamento, pode descer ao nível dos animais; mas os animais não podem se erguer ao nível do ser que pensa verticalmente, o mûntu.

(E tão discreto quanto estava - ou feiticeiramente não se fazendo ver -, o mais que honorável Fu-Kiau some da minha vista, entre um fechar e abrir dos olhos. Nesse mudo espanto, sigo.)

A visão de Amankulor sobre o trabalho de Grotowski se alinha com a perspectiva relacional que está presente no pensamento de Glissant e que estou utilizando como guia de decifração dos fragmentos desse mapa de espelhos e contra-espelhos. Na sua posição como acadêmico negro-africano suas palavras soam como um forte testemunho de defesa contra qualquer leitura da obra do velho professor polonês como um ato puro de apropriação cultural. E esta defesa está simplesmente fundada numa posição humanista de Amankulor diante dos sentidos do teatro como forma de ação comunal que defendia em fins da década de 1980, no

contexto de fim da Guerra Fria e explosão da globalização, mas fundamental ainda nos tempos atuais.

(...) A visão contemporânea elitista de teatro baseada sobre fatores industriais e econômicos irá dar lugar para uma visão essencial de teatro como instituição humana coletiva. Se minhas perspectivas são otimistas é porque existe um maior entusiasmo para cooperações interculturais e interdisciplinares do que antes. [...] Ideias potentes quebram barreiras culturais, econômicas e políticas. As teorias e técnicas de Grotowski para o teatro pós-moderno estão entre elas (Amankulor, 1997 *apud* Schechner *et al*, 1997, p. 364).

(Absorto em pensamentos, sou trazido ao contato com a realidade do trem em movimento pela brisa que deixa a suave passagem de uma senhora muito bonita e elegante, vestida de discretas roupas brancas, uma saia longa e uma camisa com delicados bordados, de impecáveis tranças grisalhas envolvendo como uma coroa sua cabeça. Acompanho seu caminhar até o final do corredor. Ela para diante da porta que divide o vagão onde estou e o próximo, no lado oposto ao do vagão-cinema. Abre a porta e virando-se em minha direção o suficiente para que eu veja seu rosto, tão sério, quanto sereno, me diz...)



- Lutchiano, comment ça va ton corp? Ready to work?

(E sorri. É Maud Robart. Vou em sua direção. Ela atravessa para o outro lado. O filme “Divine Horseman” já acabou faz tempo, restando somente a tela preta. Paro. Olho para Grotowski. Está concentrado em suas reflexões, olhando pela janela o horizonte além do Atlântico Negro, no qual novamente adentramos, mas agora em direção à Europa, nessa deriva delirante mundo afora. Olho para Glissant. Com um gesto de mão ele me estimula a sair dali. A velhinha de cabelo azul dorme que baba na última fileira do vagão-cine-teatro. Retiro meus sapatos e descalço entro em um outro vagão inusitado. Um vagão-sala de trabalho. Pelas janelas começamos a passar por imensas plantações de girassóis e vinhedos a se perder de vista, campos repletos de cilindros de feno que lembram em seu conjunto uma exposição de arte

contemporânea sobre o espaço e seus vazios. Sinto que agora vou trabalhar com Maud sobre as ondulações da vida em outros ritmos. Só de me olhar e me convidar para simplesmente ver o novo espaço dessa viagem, enquanto canta uma linda canção vodou em créole, ela me conduz para um silêncio, também novo. [Ouçam o caminho que a voz dela desvela.](#)

POST-IT 4 - Na porta do vagão-sala de trabalho

Consulta ao banco de teses e dissertações da Biblioteca Digital da USP

Dia 13/05/2020, às 19h (um ano exato depois da última verificação; dois meses exatos após o início da pandemia de Covid-19)

Unidade: ECA

Termos de pesquisa: Teatro Negro, Teatro Experimental do Negro, Abdias do Nascimento, Dramaturgia Negra, Ruth de Souza

Produções encontradas: 1

Ass.: Prof. Dr. Celso Oliveira
(FZEA)

INTERLÚDIO: *MON PETIT CHEMIN*

Todo ano, entre julho e agosto, Maud Robart, com seus assistentes, o francês Thibaut Garçon e o italiano Juri Barone, organizam “ateliês” em torno dos cantos do vodou Rada e de estruturas precisas de movimentações coletivas. Ao longo de trinta anos, desde o término da colaboração com Jerzy Grotowski em 1993, Maud vem desenvolvendo uma metodologia de trabalho com os cantos sacros afro-haitianos. O ateliê, nomeado “*L’Esprit du Chant*”, acontece em “*Las Téoulères*”, um centro artístico voltado para cursos e residências, criado pela artista Katharina Seyferth em 1999, na comuna de Castelnaud d’Auzan-Labarrère, zona rural de Gers, sudoeste da França.

Normalmente os ateliês têm a duração de 5 a 7 dias, mas em 2022 as atividades estavam sendo retomadas após os dois anos de suspensão pela pandemia de Covid-19. Por isso, propuseram dois, com duração de 5 dias cada. Quem quisesse poderia participar dos dois grupos, com 10 dias de atividades. Foi o que escolhi fazer, pois há muitos anos queria experienciar o trabalho de Maud. Estava selecionado para o curso desde 2020, mas com a suspensão das viagens internacionais por praticamente dois anos, fui adiando minha passagem até que a circulação internacional voltasse a ser liberada plenamente.

Em 2022, saindo de Paris, viajei de trem para a cidade de Agen, e de lá, peguei um ônibus para o burgo de Sos, onde encontrei Juri, que me levou até “*Las Téoulères*”. Lá chegando tive a grata surpresa de encontrar a professora e pesquisadora Marianna Monteiro, docente no curso de Artes Cênicas da UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Fariamos os primeiros cinco dias de ateliê juntas.

Passei os dois primeiros dias ali mal de saúde, creio que devido a alguma intoxicação por algo que comi na estação ferroviária. Com os cuidados do afetuoso coletivo que se formou para aquele momento do encontro (Thibaut, Juri, Marianna, Elodie e Francesca, além de Maud), pude melhorar rapidamente. No primeiro encontro com a mestra haitiana, ela me cantou uma canção que falava sobre “buscar a força do corpo”.

Viajei intencionando uma entrevista com Maud Robart, para ajudar na construção de uma visão afrodescendente sobre a prática transcultural e pluriétnica da obra do percurso Grotowski-Workcenter, uma vez que ela foi uma parceira fulcral desse binômio por cerca de dezesseis anos (de 1977 a 1993). Esta seria a minha principal tarefa de campo. Porém, não me organizei para realizar uma entrevista dentro dos parâmetros institucionais que a academia pede, com os documentos de autorização do entrevistado e

afins. Tampouco entrei em contato antes, demonstrando esse interesse. De fato, hesitei por alguns dias para fazer esse pedido, sendo somente na segunda metade do curso que tomei a atitude de falar com Maud sobre isso. Mas não a abordei trazendo a ideia de uma entrevista, mas sim de ter o desejo de conversar com ela, a partir da apresentação da minha condição de pós-graduando e dessa pesquisa em si. Ela me respondeu positivamente e assim, ao final do dia da última sessão de trabalho, conversamos.

A abordei inicialmente perguntando se poderia gravar a nossa conversa, dentro de uma ideia mais formal de entrevista, considerando que poderia enviar as documentações posteriormente, de forma virtual, para legitimar a coleta de informações. Mas ela me disse que eu não poderia gravar a nossa conversa naquele momento, uma vez que ainda não nos conhecíamos bem o suficiente para estabelecer uma relação de maior confiança para a partilha desse diálogo em outras esferas. Não coloquei qualquer objeção quanto a isso e seguimos em frente com a conversa, a partir de duas questões que havia elaborado, mas que foram apenas pontos de partida para digressões que foram muito além dos limites reflexivos que as perguntas circunscreviam. Em suas respostas tinham histórias pitorescas, de um Grotowski resiliente esperando embaixo de chuva até que ela estivesse disponível para atendê-lo, quando se conheceram nos idos dos anos de 1970 no Haiti. Outras respostas traziam pensamentos desconcertantes sobre a pretensa legitimidade entre a pessoa negra e a competência apriorística para o trato com os cantos de tradição afro-diaspóricos. Como não tenho autorização, nem mesmo qualquer forma de registro que não a minha memória turbulenta, não posso transcrevê-las com precisão.

Estas são notas pessoais de duas semanas de uma profunda experiência com os caminhos cantados por Maud Robart, palavras pintadas como um quadro impressionista de estilo haitiano, outras vezes expressionista com cores afro-psicodélicas. Se não entender algumas palavras dessa grafia, feita na fricção de suor diurno e frescor noturno, não veja nisso um problema. Confie e desconfie de suas fiações – as minhas e as suas.

Estas notas estão reproduzidas em uma série de fac-símiles do caderno de campo que me acompanhou na viagem. Mas não era essa a ideia a princípio. Pensei que a transcrição direta em fonte Times New Roman, tamanho 12, espaço 1,5 dariam a letra certa. Mas foi o texto, preso nas grades da transcrição, que se libertou com as manhas exúlicas - de pedras entretempos e erros acertados com acertos errados - me jogando na cara que letra escrita à mão cicatriza o papel com nossos tropeços, não é letra digital aos dedos, cirurgia plástica do écran. Cortes na pele têm valor de experiência. Assim, o texto marcado de ontem encontrou, se transcreveu e se criou com o texto delineado de hoje.

As primeiras linhas da próxima página são impressões da ida ao Palácio de Versailles, cujo brilho dourado ofusca a visão do mar de sangue dos povos originários e africanos escravizados nas Américas. Depois começam as letras do primeiro dia da primeira parte do trabalho com Maud Robart. Ibins são os caramujos, os bois de Oxalá, o mais velho dos Orixás, ao qual se atribui a perenidade, a paciência e a calma.

A estranha sensação de ser estrangeiro e negro nos terrenos de invasores velhos e brancos.

Um "bonjour" funciona como uma birra. E em, farinha posta sobre a folha branca de um caderno de histórias de outros mundos, caminho. Isso picar, antes de ser esmagado.

Prunedo, raiva e desconfiadas, tendo me chamado entre os rivais Reis-Sol, Ruínas Antigas e mil.

Costelmann - Labarrere: primeira ^{2/107} jornada

O silêncio aqui é devido, os espaços entre os sons podem ser longos, mesmo entre as vozes dos animais. E as palavras, animais humanos.

Aqui é espaço de tempo e silêncio. É um dos itinerários de ilhas, que

nos fda Eduardo Oliveira.
Aqui os girassóis reinam em
cord, são cord de peças mudas.
As mudas de Zebba também
podem ser encontradas aqui.
Não posso mais perturbar tan-
tos silêncios com os sons
de minha boca, cu e bouço,
que boalharam essa paz.
Outra coisa é a bravidade,
personagem antagônica dos
luzes que avançam até as
22 horas e pouco. Caminhar
nela, vê-la e tocá-la sem
medo será parte desta obra
de silêncios entre nós, os que
não cantam e dançam. Cantos
dentro do silêncio. Danças dentro
do silêncio.

São dias de descanso com
sono e fadiga, e de preparação
para um salto em novo destino.

Zebba Dal Farra, multiartista e professor, elabora o princípio poético de uma “Palavra Muda”. A “muda” é polissêmica e se refere: à ausência de voz, à mudança de registro vocal na adolescência, ao broto de uma planta, à transferência de lugares ou posições, à troca de peles de alguns animais, às peças de vestuário.

Talvez sejam o acúmulo, resí-
duos ou síntese de três dias:
Ondas e radiações se manifes-
tam em formas precavos
aquie, através dos cantos, tão
complexos quanto belos e poder-
rosos, que mandam nos traços,
ensina a ouvir e entrar. Mas
cont' ondas do mar que
tudo traça, certos sem importan-
cia, lírios incômodos, pregos
de revolta também vem a
unir a paisa interior. Atraves-
so, atouros, mas perdo em
desvotar de permanecer tantos
dias. Suposto a mim mesmo
diante do Deus Silêncio? Ou
prefiro me irradar de novo nos
brunhos barulhetos das águas
das rapidas de Cairós e São Pau-
lo - cacofonias feitas brunhos.
Mas se de e os cantos estas

O intelectual congolês Bunseki Fu-Kiau (2001) nos fala do princípio das ondas e radiações (*minika ye minienie*), forças de comunicação ininterruptas que constituem a totalidade da experiência-vida, que podem ser negativas ou positivas. Sendo sensíveis ou imunes a elas, reagimos negativa, positiva ou neutramente.

para nos acordar para o gran
de pulso da vida então não
possa me revoltar por tatos bran-
cos e verde escuro. Eles precisam
tato quanto em mesmo, que
cada um dos regimentos afro-
descendentes são essenciais.
E então ~~uma~~ um mar
de ondas e radiações para
o todo mundo.

- O canto acorde a gente em
região profunda, de energias
vivas, como o velho polonês
já disse. Mas antes, somos nós
que devemos estar acordados,
como os iniciantes de um infinito
recomeço. Evitar ligões perdi-
dos é uma ação entre erros que
fazem iniciantes (iniciados?).
Ficar acordado, ou seja, estar vigi-
lante a todo tempo, para ver o que
o pássaro que canta a mesma

“Caçar as negruras não essenciais” significa buscar os traços de africanidade transformados na diáspora na língua crioulista dos cantos *vodou*, e não uma unidade indefectível de identidade. Num certo dia, Maud nos fez atentar para o canto de um pássaro do lado de fora do espaço de trabalho, que entoava notas coincidentes com algumas que cantávamos em um dado cântico do *vodou*. O modo de trabalho de Maud sempre nos conduzia para uma escuta ampliada do ambiente e do silêncio entre os sons.

nota do canto. Vigilate para
ver a necessária paciência que
~~o~~ ibim de Okala, caramujo de
Lembarenganga, traça quando
nos visita. Ele me visitou na
luta para estar em paz dentro
do canto. Eu não me lembrei de
quando visita quando matou
o mosquito, quando planeja
o golpe fatal no inseto bizarro
que nos rondou o dia inteiro.

Dizem alguns: cantar para
sentir. Após os esforços do come-
ço do tarde para cantar com
vitalidade e qualidade vibra-
tória, foi quando cantar não
foi dramático, que a adição
não foi trágica, ouvindo um
canto feito de ouro, diamante e
mel e por-do-sol, que senti
algo que ascendia em mim,
de baixo para cima, uma força

Lembarenganga é um *nkisi*, o mais antigo ancestral na tradição do Candomblé Angola. A energia ascensional de que falo encontra eco na imagem do Iwa Damballah Weddo, a serpente emplumada, que liga céu e terra. O *yanvalou* movimenta sutilmente a coluna, gerando uma energia intensa nessa região.

sem forma, ainda que tivesse
talvez alguma margem...
Antes, também surgir, entre os
espaços siderais que suspam os
silêncios dos cantos, tanto em
seus corpos de sons, quanto
em seus movimentos, mais palpá-
veis interiores. Sim, o silêncio
são palpáveis e palpáveis,
esses salientes de fortes delicias
depois. Que ficam aqui e caem
dentro do grito, mas deixando
completamente de novas memórias.
O que estão aprendendo, esquecendo
de? Estes cantos. Não deve ler
pra de nenhum por inteiro a ~~final~~
~~de~~ final deve percorrer com
Wand Robert e seus companhe-
ros. Não importa, porque estão
aprendendo quietudes entre vozes.
Aprendendo a reaprendizagem con-
tração de ~~os~~ delicias e calças

Maud (2001) diz sobre os cantos: *“Mas é verdade que movem. Movem as coisas, movem as formas do pensamento, movem as emoções, movem algo no corpo, mesmo à noite, depois do trabalho, o corpo continua a dançar na cama, porque a dança desperta algo que se dirige ao instintual. A pessoa, na sua totalidade, é tocada, é movida”*. Ouçã ela um pouco mais e novamente.

quar a vida, nos breves-
le. Aprendo a ser inteligente,
atento, magro, com o coração,
que é tambor ^{primordial}, e no
corde deves ^{contar}, e tam-
bo suficiente.

Mas preciso fôla bo
maior de lagartos que ^{possam}
em mim, velha avô,
antiga pedra, lagartos rápidos,
delizantes, com suor dan-
dos cãidos. E suavis ^{suavis}
1202.

O lagarto estava me percorren-
do. Gulindo e devorando em
mim. No primeiro dia era um
toto. Depois sumiu. Foi troado
ou nunca esteve lá. Seus filhos
lírios e bantos apaream ali e
acela, em vários lugares da
casa. Espero que caçando

O trabalho dentro da qualidade vibratória e encantatória dos cantos, além da reverberação psicofísica que me acompanhava até quando ia dormir, adentrava em meus sonhos e acessavam um universo simbólico completamente novo do meu inconsciente. Mas o trabalho com as associações dentro da prática corporal que Thibaut conduzia no início do dia também foi riquíssimo de imaginários.

oráculos-morunos e outros pes-
quos reais e imaginários que
fabrics em meu interior de
medos pánicos.

O lagarto me percorreu por-
que eu estava vivo. E assim
ele confiou de entrar e sair
de meus orificios, os largos e
os estreitos, e de os desmanchar-
dos e invisíveis, os minuculos
da pele. O lagarto me voltou,
de cima e baixo, me respira-
va, e eu a ele. Era de uma
azul quase como a do tito
dessa caneta com que
escrevo. E tambem tinha ama-
relos, verdes, em formas diver-
sas sobre seu corpo, que
esqueci ou mal vi os detalhes,
mas que me recordo de
seu rastos rapidos de seu
correr através de mim. E quan-
do desapareceu, foi porque
achou um lugar fundo por

A continuidade da vibração dos cantos ao longo de todo o dia, até no sono, era algo que já havia vivenciado no contexto experiencial junto ao *Workcenter*, mas retomado com Maud com cores e imaginários inéditos. Me arrisco a dizer que adentrei numa iconografia onírica haitiana, e de alguma maneira pude tocar muito sutilmente no mundo simbólico que os pintores populares haitianos plasmaram em seus quadros, aqueles que os críticos ingênuos (ou só arrogantes mesmo) da Europa chamaram de arte *naïf*.

se transformou em mim,
um lugar de calma espera
entre muitos queijos, que
quando dos três silenciosos,
é avião de muitos ~~contos~~
vibratórios antigos, lhe me
revelam ~~seus~~ vôo por den-
tro e ao redor da minha
coluna vertebral. Sou e tenho
uma árvore velha morada
em mim desde sempre. E
nela habitam animais fantor-
ticos e outros fantomáticos.
Aos seus brotos girassóis
filizes ou desaperçoados como
os de Van Gogh, mas não
novos, não de Van Gogh.

Depois do ciclo preciso
de indumentos solitários, há
o tempo onde podemos trazer a
solidade com o mundo de impud.

Antes de cada sessão de canto, sob a liderança de Thibaut, fazíamos duas sequências de trabalhos físicos precisamente estruturadas. A primeira envolvendo diferentes exercícios de articulações e dinamização energética; a segunda a partir de um desenho de deslocamento no espaço envolvendo atenção ao tempo-ritmo coletivo e aos contatos interpessoais. Todos os dias sempre as mesmas sequências, mas sempre diferentes, pois cada repetição guardava um maior detalhar das formas e aprofundar de sentidos pessoais.

nos acordados.

Nesse dia, no meu vale de
solidade entre vales de solidade
de, bristaram essas tantas ~~gras~~
~~gras~~ porque, talvez, meu
olhos estivessem de ver o
campo deles que nos acom-
panha diariamente aqui.

E bristavam por todos os
lados, poros. Nas vértices,
outros ~~orros~~, dos orifícios como
sidos de logarts, minuciosos
e grandes flores amarelas,
explodindo. Lentos ou rápidos
se abriam ou morriam ou
só se revelavam, lançados
em um como tintas sobre
tela. Flores que porro um
dia pintar, em homenagem
ao Gogh gogue mais terrível
que o Gogh de Magogh. Porque
humano, real e potente.

Em frente ao quarto coletivo tinha um campo de girassóis. Essa é uma das regiões de inspiração das pinturas de Van Gogh. Havia momentos de uma iluminação natural, combinando Sol, sons, nuvens, vento e tempo que eram aulas de história da arte. Europeia. Apre(e)ndia, escutando por dentro as ressonâncias africanas diaspóricas que não paravam. Gog de Magogh é uma dessas polissemias bíblicas sanguinolentas do Velho Testamento, que sempre tem a ver com guerra e destruição dos Outros e vitória do povo “(auto)escolhido” de Israel.

Sou, sou, sou e sou
o sol com todos
próximos de 302.

Fico alegre com o bombar-
deio de cyressões que me
arrastam e deixam um
rasto de cores flutuando por
dentro, encorajado em rios
de sangue vivo que a
cada canto tenta iniciar a
suave e contínua marcha.

Vou e para quando ou qualquer
outra pessoa que faço isso,
quiseira um mundo, e ~~para~~
apenas o que faço diante
dos beijos, para esperar pelo
novo, em face do olho
insensível que porventura
me deserve em minha aventura
re através do que se passa em mim.

Nessa roça francesa também se pratica uma agricultura rotativa, para a preservação da saúde do solo. Logo, os girassóis, do qual extraem óleo, produzem biodiesel e ração, talvez não estejam lá, numa próxima vez em que eu puder voltar a cantar com Maud. Talvez a paisagem seja habitada pela poesia de trigo e uvas. Talvez eu tome um porre de Armagnac de 1968.

por mim. Coisas da tal expe-
riência de travessias.

É difícil conter o impulso
de meter mosquitos.

Um ou duas horas e um
dia e meio passados. De
último dia de trabalho so-
mente um pouco. Um pouco
escolhambado. Povo pouco
vivo, mas tanto quanto os
gracietos explodidos.

Mas os cactos ficaram
pulverado. Com rivas coven-
do na grade arvore. São
cactos - plantas que de modo
ousosem. Mas que também
podem definir. Mas esquece-
los não é seu definimento.

Se pulber bosta. Quando
definiram e porque deixamos
de encontrar neles qualquer

Lembrando agora precisamente, essa particular experiência de reverberação dos cantos muito tempo depois das sessões de trabalho, em toda a memória psicofísica, foi algo que também pude sentir quando da primeira vez em que trabalhei com o cancionero do vodou haitiano com Mario Biagini, em 2011, antes que eu participasse da seleção de performers para o *Workcenter*. O trabalho corporal, por princípio grotowskiano, deve ser algo sempre movido por uma associação pessoal, para que não se torne ginástico, atlético, superficial, somente ao nível muscular e aeróbico. As associações geram sentidos, sentidos geram poética cinética, poesia em movimento é o ato performativo, o ato performativo gera a experiência de ser-ver um polvo ou qualquer outra coisa que nesse mundo exista ou que se invente nele ou para além dos limites dele.

sentido.

Por hora quero senti-las
como coisas das quaterpretar
para o mundo em sua to-
talidade. Mesmo quando
o negro delas esteja tão
pouco evidente, que a voz
negra não esteja tão do
corpo presente e buscando
vida delicada, atenta,
sutil, sensível, além de
nunca todas essas coisas
que se necessitam desde
antes, mas que talvez te-
nha propositalmente esque-
cido para ser de fato
"iniciante" nestes dias.
Há algum problema em
ser um sabido iniciante?
Mas não são essas coisas?

As ausências das pessoas negras no encontro com Maud Robart não eram problematizadas. A questão dessa ausência será tema de discussões que em breve trarei no contexto do *Workcenter*. Não seria possível, com o percurso da minha própria vivência e reflexões atuais, mergulhar somente num mundo de encantamentos e subjetividades psicossensoriais sem uma percepção crítica dos fatos. Nasrudin é uma personagem da tradição Sufi da cultura islâmica. Ele é ao mesmo tempo um sábio e um tolo, criando paradoxos cômicos.

1º Dia de 2º parte do trabalho
com Manuel Roberto:

Hoje escrevo antes da experiência.
Hoje planejo a breca. Preparo
e atreço, sem forçar-me a
isso. Hoje aceito fazer pouco,
quase nada, somente o neces-
sário. Mas todo o mínimo em
prezados. Sutilidade lacônica.
Um tática para domar feras
bravas. Por isso a imagem de
Sófriso mata os dragões.
Vamos somente a fora fortificada
sob a lança e as patas do ca-
valos. Um homem, guerreiro, em
seu céu e força, impõe seu
céu e força. Algumas vezes, há
no fundo da estrada que levam
à toca do bicho, ou onde o bicho
marchava ao castelo, uma mu-
lher. jovem, virgem, princesa ou

Para mim, Elodie e Francesca essa seria a segunda parte do curso, iniciada depois de um dia de folga. Marianna partiu no dia anterior. Para este novo grupo chegaram pessoas que já trabalhavam com Maud há alguns anos, como Cristina Baruffi. Havia também pessoas que faziam o ateliê pela segunda vez, e também pela primeira vez, como Simon. A maioria das pessoas desse grupo eram mulheres. Em comum eram brancas e europeias. Elodie variava. Era, como Maud, haitiana.

esta. Mas não vemis uma
coisa. ~~Falou~~ dentro de criação
de fogo e dozele a calma
^{sete} dragão, ou o mesmo que
parece urral de fogo, red seu
culo, rotado de cetim, com
suas mãos sedozos e olhar
sereno. O mesmo olhar que
vaga pelos olhos de fogo nos
rodas do domingo 23.

Quem sabe a quem, já que
você, mas a bela mulher
grávida em um sonho
deve noite, seja quem sal-
vou o guerreiro de morrer
pelos gorros, dentes e chamas
do besta feroz que sempre
foi sua e o habitou, com
um afeto inimigo, um ma-
cudo amigo.

“Domingo 23” é aquela música de Jorge Ben, de 1972, que fala de São Jorge, com um lindo verso: “Pois com sua sabedoria e coragem/Mostrou que com uma rosa/E o cantar de um passarinho/Nunca nesse mundo se está sozinho.”

Depois dos cantos.

Vão-se as vozes, ficam os ritua-
cos. As ondas. Mand' festa
de imag' das ondas.

As ondas trouxeram um canto
de Damballah que em conluio
pelos vozes do Workcenter. Esse
eu já sabia, de certo modo,
mas com ela tem outros ruti-
lejos.

Pensando em cantos e dragões
pensei no canto que amansa,
mas que a lança. O primeiro
canto me faz chorar, mas me
preocupa em abandonar, mas
acho que ninguém vê.

Ondas sobre ondas, sobre ondas.
Arrociados que se recebem. Como
os planetas gigantes que me
observaram quando me faço bebê.

O canto cria espaços vozes, largos,
calmos, como a boca de

Planetas gigantes e eu-bebê: associações...Um participante do novo grupo, que não recordo o nome, era astrônomo. Fazia o curso pela segunda vez e trazia um monte de racionalismos sobre a experiência com os cantos. Disse que dia e hora tais, naquela semana, seria possível ver Júpiter e Saturno à olho nu, num alinhamento muito raro com a Terra. Acordei cedo nos tais dia e hora e estava tudo nublado. Diferente do modo de trabalho do *Workcenter* com os cantos, Maud buscava nos fazer perceber o silêncio dentro dos cantos, articular as pausas no fluxo melódico vocal.

uma ballia que vai fundo
no mar silencioso, escuro
e frio.

O silêncio no mar de frequên-
cias do canto está dentro, fora,
através, ao redor, acima, abai-
xo, à frente, às costas. É encre-
vilhada ^{purpúrea} de encrevilhada
sombra que canta o corpo,
o canto todo, dos pés à
cabeça, dos pés à cabeça.

Eu cantei o sol. Eu toquei
uma luz acima de mim
dentro de mim. E ele me iluminou
non quando eu saí da som-
bra. Ele continuou fora, calmo,
acertado, quando retornei à sombra.
Era o canto Sol de raios lon-
gos e amarelos. Agora, se ele ilu-
minava o canto ou o canto
iluminava ele, ainda não sei.
Se o canto levava a ele ou se
ele se plicava em o canto,

Nos modos de pensar Bantu-Kongo, segundo Fu-Kiau (2001, *apud* Santos, 2019) o ser humano pode caminhar no plano horizontal (direita/esquerda, frente/trás), direções para o aprendizado, para coletar informações da vida e as reter na mente. No plano vertical pode caminhar para cima, o transcendente, para baixo, o imanente, e o mais importante, caminhar para *dentro*, direção para o autoconhecimento e a cura de si. Nosso sofrimento residiria na ignorância sobre como caminhar nesta sétima direção. Conhecer esse caminho nos torna *seres-pensantes-que-agem*, mestres (*nganga*) de nós mesmos, atores que sabem o fazem na cena-mundo, eu diria. “Não importa, você pode andar para a esquerda, para a direita, para frente, para trás, para cima ou para baixo, você deve voltar para o núcleo/centro” (Fu-Kiau, 2001, *apud* Santos, 2019, p. 100).

mas sei. Mas sendo o
Santo Sol e que me bastou
~~para~~ foi lembrar que era a
mais generosa parte da orça-
ção que conhecemos. Não pede
nada, requer um canto
de reis - ou rainhas -,
e nada de tudo.

O canto sopra. Sem abalo
e leve, não como o do ven-
to, sol. Quando canto perdido,
buro me a chor pensando
que minha voz balance
e sobia no mamão, e parou
na laranja. leve, leve.

Só leve. Tenaz por dentro com
diva e velho pedrão Sebastião,
procurando os lugares onde
tos onde existem os mais diferen-
tes ^{sons} para docemente tocar e sen-
tir como vibram nestas câmaras
escuras, onde quando bate o
Sol as dividas não dividam, dizem

O Santo Sol, *Saint Soleil* da tradição vodou, a comunidade artística rural. Sebastião Mota de Melo, mais conhecido como Padrinho Sebastião, foi uma importante liderança dentro da doutrina do Santo Daime, religião sincrética amazônica fundada em 1930 por Raimundo Irineu Serra, o Mestre Irineu. Nela se faz o uso sacramental da bebida enteógena milenar “ayahuasca”. Padrinho Sebastião teve importante papel na expansão do culto do Santo Daime na região sudeste brasileira, especialmente nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Fui daimista entre os anos de 1997 e 2011.

Esse é o relato de um sonho numa noite desses dias vibráteis. Sonhar nas noites desses dias era algo muito intenso, vívido. Às 22h em média eu já estava indo dormir, como a maioria do grupo. Estávamos imersos numa escuridão intensa, sob a massa escura estrelada do céu, na silenciosa roça francesa. Os mosquitos traziam lembranças do Brasil.

pararam o livro. Abrir o li-
vro deveria ser como entrar
nela e descobrir tudo o que
houve, se o homem que a
possuiu a amava pela primeira
e única vez, pela intimidade e
derradeira, ou se só a odiava
de uma vez por todas.

Os dragões também se en-
vem entre os ventidos ressurais.
São, certos dragões, o estado
descentrado de serpente cobri-
do e alado que cria mundos,
em Big Bangs, ôsmicos ou
na intimidade orgânica. Estes
dragões quando, em forma,
queimam tudo e todos ao redor
redor. Haverá mais castos para
acalmá-los?

Por fim...

Tempos de tempo
nad ondas de onda

Desde muito jovem, lá pelos anos da década de 1990, gosto de *haikais*; estudei-os um pouco na sua japonesa tradição e suas releituras mundo afora. Quis criar uma forma rigorosa para dialogar com a deles lá da Terra do Mesmo Diferente Sol Nascente. Pensei numa estrutura onde apenas poderiam caber sete palavras, considerando que uma palavra composta (p. e. mal-me-quer) ou uma colocação pronominal (p. e. escreveram-me) são consideradas como um único vocábulo. Batizei à época de *haikais caboclos*. Hoje chamo de *haikaisetes*. “Tempos de tempo/são ondas de onda”, é um haikaisete. O de baixo também.

Tempo de tempos
~~sem~~ onda de ondas.

Boas palavras.

Quemir como uma vela.

Manter a delicada chama
da vela contra os ventos
de uma tempestade que se
aproxima.

A pele que derrete como cera
que cria formas difusas.

Tem horas que uma vela se
cansa e apaga antes do fim
da sua potência de luz.

Até isso devo aceitar. Uma noite
escura é necessária.

Uma voz que canta na memó-
ria é todo o sol possível.

Uma estrela conhecida no dia
é uma imagem do passado na
parede dos outros cantos na
memória. Os cantos negros,
os roupas brancos contrastam
lembrando o que se foi.

No Santo Daime, em dias festivos especiais, vestia o que se chama “farda branca”: calça, camisa e paletó brancos (a gravata era azul). Desde Grotowski, nas “*Actions*” se vestia branco. No espetáculo do *Open Program*, “*The Hidden Sayings*”, nosso figurino eram roupas brancas: calças, camisas, saias, vestidos. Para o trabalho com os cantos, Maud Robart exigia que vestíssemos branco. As vestimentas básicas do vodou em geral são brancas, modestas e cotidianas, sem as paramentações dos candomblés brasileiros, muito influenciadas pela estética criada por Joãozinho da Goméia. A atriz Grazielle Sena um dia comentou comigo que até a roupa branca de “*The Hidden Sayings*” chamaram de apropriação cultural. Tenho certeza de que Maud xingaria severa e elegantemente quem disse isso: “- *Va te faire foutre!*”

O que pode vir a ser são
semeaduras de desejos, pequenas
nos sonhos para a noite
quarenta de estrelas no céu,
de relâmpagos, que são luzes
ainda que espantem.

Sol, estrelas, velas e raios.
Quatro luzes para me
sustentar contra o cansaço
destes dias.

É um suave ~~transmissão~~ tam-
bém brilhoso olhar de toda
parte. É um cigarro que ~~se~~ ~~se~~ ~~se~~
~~se~~ para acender memórias e
um pouco palavras trocadas
entre homens.

O trabalho com os cantos com Maud, e o trabalho psicofísico conduzido por Thibaut, mas sempre observado e comentado por ela, exigiam muito, corporal, mental e emocionalmente de todas as participantes. Os desafios que me eram colocados, as admoestações, as exigências de atenção, precisão, escuta e transparência na relação com o canto e na realização do *yanvalou*. No sétimo dia de ateliê fui dormir decidido a abandonar o curso no dia seguinte. Continuei, no entanto. E continuar fez toda a diferença. Tiramisù é uma sobremesa italiana, à base de queijo mascarpone e café. Do italiano *tira mi su*: “levanta-me”, “puxa-me para cima” (Wikipedia, 2023). Meu desejo foi como um tiramisù: energético.

29/07 : Na metade da segunda
parte da jornada:

- Bazarin
e - bon durador de si mesme!
- Oui, oui!

Sempre a figura de Judas
brechete me acompanha.
Uma sombra, vulto arreata-
do. Uma identificação ane-
gada. Vi tantos Judas depois,
ao longo da vida, como uma
figura provocadora de dramas,
em contraponto político. Radi-
cal, mas anátide existencial,
em muitos filmes, figuras,
lignagens. Judas, o drama de
Thomas Hardy, o primeiro livro
que me fez chorar. O Judas
de Leonid Andreev, na minha
fase de ^{de}pancêis russos. O Judas de
Harvey Keitel, no filme de ~~Scorcese~~

Um passarinho estava cantando e seu canto parecia que dizia “sim”, em francês.
Lógico, na França um pássaro diz isso na sua língua materna: “oui, oui”.

ore. E outros que não recordo
agora. ~~Eu não sei se a~~
~~cheguei a conhecer do mesmo~~
~~que os outros, mas acho~~
~~que não sei se a cada~~
~~de não sei se a cada~~
tal.

Hoje a figura de Judas me
revisitou a mesa do almoço.
É, uma mesa, de "doze disci-
pulos". Não era a mesa de
Da Vinci. Nesta a mesa
descapava a cabeça. Era
uma mesa matricial.

E em, na ponta oposta, no
último posto, coramunkholan-
do minhas dissidências sobre
uma relação incipiente, mas
não insípida.

Se alguma tração vir, não
será por dinheiro, como também
não foi a de Judas, mas por
outros valores.

E será no fundo, que existe algo
e selo traidor?

Na inscrição o ateliê “*L’Esprit du Chant*” é enfatizado que ninguém está autorizado a reproduzir os conteúdos e procedimentos em outros contextos. Mas para mim o mais interessante não são os *comos*, mas os *porquês*, os *princípios* do trabalho. São universais e tem muitas formas, muitos “comos”. É onde recriamos novos procedimentos, partindo da referência original. Quanto aos cantos, não pertencem exclusivamente à Maud, pertencem primeiro aos afro-haitianos e depois aos afrodescendentes em geral. Só em seguida, podem estar na esfera de um patrimônio imaterial planetário.

Se em queros outras traduções, não quer dizer que praticos traicões, pois mantendo que de essencia ficon da experiencias.

Mas fui em que disse que traduzir é tirar a fonte. Mas fui em, mas sou fiel a este ato.

Pensei em minha musica interior, nesse concerto a sempre ser ouvido para que o homem que trai, oua outras teorias (para o que?) e outras maldades não dominar. Mas seja como o negro ~~usou~~ eband. ~~isso assim como disse que~~ Respeite, mas pense se ele ~~deixa de ouvir~~ ~~em concerto~~ ~~interior quando~~ ~~em~~ ~~plantations no Caribe~~ ~~regados~~ ~~no tempo das costas de negro~~ ~~eband de homens e mulheres~~

Walter Benjamin (1923 *apud* Camacho, 2009) problematiza a noção de fidelidade no processo tradutório: “A fidelidade da tradução das palavras isoladas quase nunca consegue restituir completamente o significado que estas têm no original”.

~~Entre judeus e Shakespear~~
estou mais interessado nas
dívidas ^{famintor} de número, do que
nas certezas cômodas do bri-
tânico.

Agora ponho as perguntas certas
para ver se vão ganhando
forma. Agora quero deixar
esse regard zumbido de
minha cabeça afundar-se
dentro, afundar-se dentro, afun-
dado, cindido, calado e
no mais suave silêncio
sobre o balanço dessa bri-
ta que quero com todos,
deixar balançar leve os pingos
passados do meu arcação
latino, americano. Pensar em
português é reconfortante.

Lélia Gonzalez (1988) ao cunhar a categoria político-cultural “amefricanidade” nos diz que ela abarca todas as identidades negras da totalidade das Américas, fugindo do esquematismo imperialista “América = EUA” e abarcando as negritudes do Norte como um todo, junto com as do Sul, Central e Caribe, e ultrapassando os limites territoriais, linguísticos e ideológicos, considerando a intensidade das trocas culturais vividas entre todas essas regiões. Ainda que afrocentrada, a categoria considera desde o princípio a presença dos povos originários anteriores não só ao invasor Colombo, mas ao pré-invasor Américo Vespúcio.

"Livraris" "Le Coup Papier"

Adress: 19 Rue de l'Odéon
Métro Odéon

- Website: Livraris (Indépendantes)
(para encontrar libros)
en livraris

- Livrarie Gilbert Jume
Boulevard St Michel
(metro)

- Livrarie Portugaise

O que é men e o que não
é men?

Quando cato o cato preto
e não men porque sou o negro
entre brancos. Mas não é não
men que de uma brancana,
que, aparentemente, é branca.

On que no mundo para a ver
dele de rua de ~~Est~~ Abidjan
seu.

Elodie me indicou livrarias em Paris onde poderia encontrar livros sobre estudos africanos e diaspóricos. Eu já sabia da “*Présence Africaine*”, histórica revista, livraria e editora, fundada pelo escritor e editor senegalês Alioune Diop, em 1947, figura central do movimento cultural e político *Négritude*. Mas tanto esta quanto outras que indicou estavam fechadas: férias de verão entre agosto e setembro. Mas a centenária “Gibert Jeune”, imensa e muito tradicional, permaneceu aberta e foi possível encontrar alguns interessantes volumes por lá, como uma entrevista com o historiador Ki-Zerbo – que ajudou a escrever a coleção “História Geral da África”, da UNESCO; assim como a igualmente tradicional livraria L’Harmattan”, especializada em obras de autores da África Subsaariana, onde comprei, por exemplo, “*Habiter le monde: essai de politique relationnelle*”, de Felwine Saar. Já contei a história de negros brancos em Abidjan?

É um trabalho duro e cansativo
o esse, de cacar silêncios em
um canto, como quem entra
no mangue para colher ~~caracóis~~
queijos. Uma vida e o canto, se
quebra como cope de vidro
sobre os pés de um elefante.

Nem tudo que é men é novo,
nem tudo que é novo é para
todos. Tampouco universal.

Ainda cago, entre civitas,
as perguntas certas e feias.
Antes, ou entre isso, caminhar
Yanodon. Rodar o mundo, entre
em sonhos que se somam
na rede de trabalho. Deixar
paisagens ir e vir. Trans-
lar ao lado da Terra. Travar
o Sol. Rotar na Terra como
um gigante — Atlas liberto do
peso do mundo — jurado de oceanos

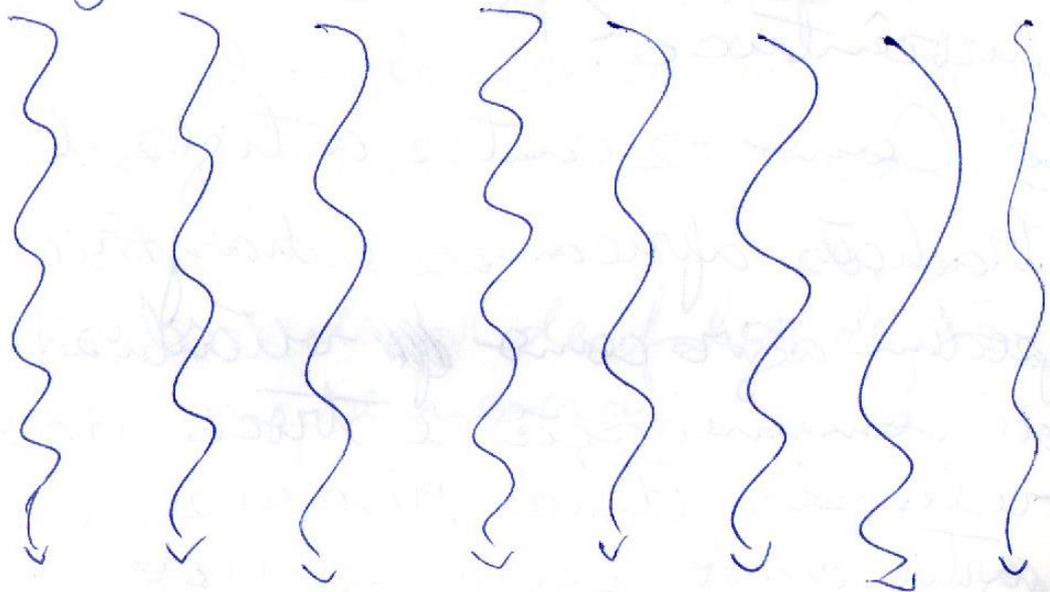
Num certo momento nesse dia de trabalho, enquanto praticávamos o passo do *yanvalou*, Maud disse algo como: “Busquem se mover em harmonia com a rotação da Terra.” Uma tão grande sensação de pequenez me iluminou a vista.

como quem atravessa po-
ças d'água. Reduzir-se ao
mero caminho de fogueiras.
Caminhar através do fogo
dos infernos e sem medo
olhar os olhos feios de demô-
nios, mas sem arrogância.
Apenas destemor, paciência,
humildade e ritual. Valores
africanos. Caminhar sobre
o céu e o deserto. Sobre a gra-
ma do primeiro porque de
verme. O Grande Caminho é
uma caminhada grande. Digam
uns que começa no ocidente,
outros no primeis, outros ^{ainda} que
no primeiro passo. Le Grand
Chemin. Honore la Maison.
Essouli Dantor e Damballah
e Papa Legba. É no meu corpo
casa e a estrada dos antepassados
e de minha alma. Quem mora

Gran Chemin (Grande Caminho) é um lwa, a própria estrada em que se caminha, invocado no início de uma cerimônia vodou. "*L'honneur la maison*" é o verso de um canto vodou. Honrar, homenagear a casa. A casa-corpo. A casa-sala de trabalho. A casa-terreiro. A casa-território. Papa Legba é também senhor das encruzilhadas, face outra de Exu, Pambu Njila, Eleguá.

e caminha nela e tão vul-
nerável, mas pode ser bonito,
como o jirilampo francês,
que escondido sonha em
frente aos nossos quartos,
entre os matinhos e flores
que também ^{vivam} a beleza que
um fio raso de sed que se
muda para um pémba pode
trazer para trótes e sedetos
girassóis no fim do dia.

— " —
Perguntas para Mand: ... ???



Segundo Macgaffey (1986 *apud* Santos, 2020) *Ku-Mpemba* ou somente *Mpemba* é o mundo invisível, região dos ancestrais, dos mortos. No Cosmograma Bakongo (*Dikenga dia Kongo*) está abaixo da linha de *Kalunga*, na metade oposta à *Ku-Nseke* ou somente *Nseke*, o mundo visível, físico, a realidade em que estamos, acima de *Kalunga*. Projetava, como antes informei, encontrar Maud desde 2020. Havia o interesse de realizar uma entrevista com ela, como parte das ações de campo dessa pesquisa de doutoramento. O sentido dessa entrevista perdi e reencontrei muitas vezes ao longo daquelas duas semanas com ela.

① Qual é sua percepção pessoal sobre os cantos do Vodou, como instrumentos especiais de uma cultura afro-diaspórica, influenciando o trabalho de Grotowski, mas também agindo sobre a percepção de pessoas europeias, no sentido de serem os cantos transmissores de valores socioculturais, civilizatórios e existenciais de povos historicamente subalternizados pela colonialidade ~~de~~ ~~com~~ ~~ovirã~~ eurocêntrica?

② Como os cantos antigos de tradições africanas e diaspóricas podem agir como ~~de~~ veículos de comunicação e troca nas relações étnico-raciais, e a partir disso colaborar nos

Ensaiei essas perguntas. Quando escrevi fizeram sentido. Me pareciam abrangentes, provocativas, inteligentes. Passaram-se alguns dias até que as descobrisse redutoras, tendenciosas, limitadas. Para aquela experiência, naquele encontro. Porque o que Maud fazia era cultura e cura, cumprir a lei e a vocação da sua tradição. Como já dito pelo griot, uma tradição se move para encontrar o outro, não a repetição de si mesma.

supunções das categorias
coloniais, como negro e
branco, entre outros, e como
práticas anti-racistas? 30/07

Foi bonito quando uma andorinha
entra na sala. ~~Voa~~, ~~voa~~,
em linhas circulares. Girou entre
aqueles que giravam. ~~Trubant~~
girava, ~~Wand~~ e outros giravam,
a sala girava, meus ~~prossamen~~
tos giravam. E a andorinha girava
mais que todos nós. E de repente
sumiu. Era um círculo um
buraco arredido, preto? Ou se
sumiu a nada como a nada
apareceu? Teria sido a visita
de um ~~Deo~~?

Não posso deixar de falar de pas-
sares que se moveram por dentro
vem das fontes em que me ba-
nhei mais que Anís Σ IV.

Maud Robart, juntamente com Thibaut Garçon e as outras colaboradoras mais antigas, desenvolvem a “*Salutation*”, que nomeiam como um *instrumento*, a partir do *yanvalou*, dos cantos e de uma sequência precisa de movimentos espiralares realizada por uma pessoa no centro da sala. Nas palavras de Maud (2024, tradução da IA), um instrumento se define por algo que “*dá efetividade às intenções, aos sentimentos, aos valores. É o órgão adaptado para atos de conexão. A nível técnico e expressivo obriga à excelência na ação. Potenciador da vida sensorial, emocional e cognitiva, o instrumento reúne as condições que permitem a abertura de um campo de experiências de natureza particular. Qualquer culto saudável, qualquer prática ou pesquisa em busca de realidades humanas profundas precisa de instrumentos para comunicar com precisão o que elas são... para realizar o que transcende gerações, culturas...*”.

Mais que um Rei - Sol e um
Saint Soleil:

E pelos 3 Marios que me olhavam
chorei. Elas foram o ápice da
minha própria história. A que
segi através da estrutura. Por
dele minha própria vida e
sentido à estrutura, mesmo no
meio nenhum movimento de cabe-
ça.

Pessoas iniciam uma jornada.
Subindo e descendo entre colinas,
florestas, cavernas. Chegam à
uma antiga árvore, a beira de
um rio. O atravessam para aden-
tar um outro mundo. A viagem
toda foi longa. Descansam na
outra margem. E seguem a
marcha. Murcha que leva ao
interior de mesma - outra árvo-
re que também existe do ou-

Desde o processo de montagem de “O Príncipe Constante”, com a experiência de criação e composição que desenvolveu com o ator Ryszard Cieslak, Grotowski (1970) fala daquilo que o espectador vê e vive numa ação performativa, e aquilo que o performer realiza e vive. Essas duas visões e vivências não precisam coincidir, o espectador pode acompanhar a progressão de uma determinada história, enquanto o atuante vive outra, a sua própria, a mais íntima, a partir das suas associações organizadas dentro do seu trabalho psicofísico. É uma elaboração difícil e sofisticada. A experiência no *Workcenter* me deu condições para explorar com mais ferramentas técnicas e perceptivas essas possibilidades de dupla vivência e escrita cênica da presença. Numa estrutura rigorosa como a que trabalhamos com Thibaut havia um campo muito fértil para explorar esses caminhos.

tro lado. Tomam-se rios
que percorre os rios da anti-
ga planta. Escorrem e voltam
a caminhada entre fogos,
cavalos. Também subiram
antes em um vulcão e dele
descerem com lava.

E depois de tanto calor me
banho em fontes, muitas fon-
tes. De formas, forças, fatos
diferentes. É o que sinto e me
estracho alegria por nada.

Caído ao chão, olhando o
céu, os 3 Morios que me
olhavam, como já disse, me
fixaram. Só porque são os
entulhos mais velhas da mi-
nhu vida. A delicadeza do
homem forte, Orion.

As femininas Três Marias das nossas infâncias sempre foram o cinturão do másculo caçador mitológico. Pelos quadris é que se une o que estava separado.

O último dia

31/7

De jejum. A travessia de estômago
vazio. Apenas ir. Um começo difí-
cil. Perconexões na cadeia, des-
conexões em cadeia. Tudo fora
do lugar em tempo de estômago
vazio. A cadeia - continuava
cheia. Estômago vazio, cabeça
cheia. Estômago cheio, cabeça
vazia. Traços de um novo ou
velho ditado.

Caminhar e caminhar atento
aos mais pequenos detalhes. Fazer-se,
dizer-se, apresentar-se, realizar os
mais pequenos detalhes. Precisão
é fundamental, mas não su-
ficiente. É necessário a qualidade
de interior que move cada ação.
O que quando desaparece transi-
lência. O silêncio quando surge

No décimo e último dia do ateliê Maud sugeriu, para quem quisesse e pudesse, experimentar não comer nada antes, para explorar outra natureza possível no trabalho psicofísico estruturado que estávamos desenvolvendo há tantos dias. A maioria embarcou na proposta. Mario Biagini, com quem muito aprendi, tinha esse pensamento paradoxal: a precisão da ação é fundamental, mas não serve para nada, se não estiver sendo movida radicalmente por uma intencionalidade ainda mais precisa e evidente, fome de sentido.

revela o ritmo. O ritmo revela
o espírito. O espírito é a vida.
Processos de processo. Ding-ding
é que diz Fu-Kian, Tigana.
O que move em mim, o que
levo? Responde; eu mesmo, e todas
as minhas outras pessoas com
deus deus, e mais ainda as
outras, com os limites daquilo
que sei sobre cada uma.
O que mais carregaria?
Eu mesmo, que sou a vida
que se move em mim.
Carreguei os sinos do Cabado
de Lamea, mais que a lã.
Carreguei seus balanços e badalos
na quentura seca da Zona
da Mata que ainda não conhe-
ci. Carreguei os sinos de Minas,
os de São José del Rey, Oros

Na filosofia Bantu-Kongo, segundo Santos (2000, p. 130-131)) o *dingo-dingo* se refere ao “processo, sempre em movimento, de cada ‘coisa’, para tornar-se, necessariamente, outra ‘coisa’, de rumar a outro estado ôntico; há uma necessidade, por princípio, de se dar a devida relevância filosófica ao desfazimento”. E prossegue: “*Dingo-dingo* diz *dingo* duas vezes, sugerindo que os processos repetem-se, não findam, circundam”. Amadou Hâmpaté Bâ (1981, p. 1) relata que nas culturas Bambara e Fula existe a noção de que em cada pessoa coabitam outras pessoas, como manifestações de aspectos distintos e íntegros em si mesmos, contidos na identidade nuclear do indivíduo. Ele conta essa anedota sobre sua mãe: “[...] “Eu desejo falar com meu filho Amadou, mas eu gostaria, antes, saber qual dos Amadou que o habita está presente neste momento”. Um mineiro em mim revelou-me sons negros de diamante, caminho e morte.

Bret, Diamantina, o Ilho Verde
Correção os sinos de Botuzal
também, Lisboa e Évora. Há
os sinos da Santa Cecilia. E
os sinos de cavalos, bois,
vacos e das crianças as india-
nos. Em era todos kinds
nessa ultima maneira de
jornada do corpo são entre
muitos corpos são em comuni-
dade. Zedeli alto e forte, leve
e suave. Estender o maior
sino do mundo e tintar de
uma sineta de bebês.

Agosto ao dia 9 que me
achava em um largo, junto,
perado e velho, do interior
mineiro, que em silencio vibra-
te me disse: — A qui se
faz tudo o que precisa para
segur em frente.

Antes de ir para o interior da França participar do ateliê com Maud estive nestas cidades portuguesas. Busquei conhecer os campanários de igrejas, ouvir o ecoar dos sinos nestas urbes medievais. E fabular as recriações rítmicas dos africanos tornados sineiros no Brasil, cantando aqueles cantos que o mineiro em mim me mostrou, que chamam *vissungos*, de origem Bantu, dos cancioneiros de povos congo-angolanos.

Aqui é lá. ———

Mand:

— Inciensos, e ervas, suas lo-
quias, são continuação de
litania que cantamos. Mas
as julgas brutas ou gratas,
são parte de nossa oração.

Incensos:

— Uhum... (segue durante
até achar um lugar afastado
de dos ritos e suvidas de
todas).

E assim, em copioso pranto, terminei a última sessão de trabalho do ateliê com Maud Robart, "*L'Esprit du Chant*", "O Espírito do Canto". Cantando lágrimas, chorando ressonâncias. Quem diria que dali a três dias eu poderia ter feito a separação derradeira entre espírito e matéria, quase chegando ao quadro de infecção generalizada causada por uma apendicite aguda, que me levou a uma cirurgia de emergência em Paris, onde deixei, literalmente, as vísceras. Depois do susto posso brincar que o choque foi chique.

O Sol vai nascendo.
Acorda com tentações. Após
cantos das cristalinas ainda
atraio minhas próprias miragens.
O Sol vai nascendo.
Estou aqui esperando.
Com medos infantis ainda,
pensando que a gota preta
vai aparecer na forma de bruxa.
O Sol vai nascendo.

Levantei-me para vê-lo voltar
e Abre-me e abri. Olhando
já com lembrei que me foi
dito que nessa hora poderiamos
ver Vênus, Marte, ~~Saturno~~ Júpiter e Saturno em sua
órbita elíptica comum, em
torno dele, o Sol que
vai nascendo.

Nestes dias nunca quis vê-lo
degar, como hoje quero. Nos
últimos dias de coisas na vida

O astrônomo italiano que participava do curso, com suas racionalidades, talvez buscando entender a translação, a rotação e a música das esferas por uma perspectiva não mais eurocêntrica, falou da rara conjunção cósmica que permitia ver, a olho nu, Vênus, Marte, Júpiter e Saturno, possível de se contemplar no limiar do raiar do dia. Acordei às 4h30 da manhã, mas havia muitas nuvens, como em minha cabeça.

nos dão desejo imperados ou
coragem para redignos de que
já temos guardados, escondi-
dos. Estava só me acostumam-
do a vê-lo se por, bôim fô-
vem, às 22h.

Agora, vejo o mais antigo bôim
degado da sua rotada Indis-
creda no outro lado do mun-
do.

O Sol sempre vai nascendo
sempre iluminando justos e
injustos, sabios e ignorantes,
mestres e iniciantes. Sol que
é ele próprio sempre iniciante,
sempre mestre, sempre criança,
sempre velho. Se olhar para
ele bastare para aprendermos
tudo sobre viver. Mas ele nos
cega quando muito e não ilu-
mina quando pouco.

Mas em levantar só para ver
o Sol nascendo.

No verão o pôr-do-sol acontece muito tarde nessa parte da Europa, às 22h em média. Isso às vezes dá a estranha sensação de suspensão do tempo, o congelamento em um instante que tanto poderia ser o fim quanto o começo de um dia, devido à impressão da jornada longa do Sol em nosso corpo.

Trago comigo cantos e umas
quz fantásticos. Balavros pu-
ros de ancestralidade. Mas sei
pronunciá-los ou cantá-los
diante dele. Sou tão atropel-
hado e perdido, mas espero
gost, como o pequeno galo
que me persegue. Chato e
insistente também, como os
moscos e os mosquitos que
me rondam.

Espero um dia ter algo melhor
a dizer, como todo dia é
essa hora os galos tem a can-
tar dentro dessa Via Láctea.

O imenso caminho dentro do
infinito caminho onde existem
grandes caminhos feitos de pe-
quenos caminhos que nós, ~~os~~
~~os~~ ajuntamentos de larvas e pó de
estruturas, percorremos.

O Gato Sol vai rondando e
acordei para assisti-lo.

O que você diria ao Sol que nasce cansado de "bom dia"?

É o dia amanhece nublado...

— or —

01/08

É estranho sair de Los Teñeleros. Parece que voltar a uma cidade grande como Paris é uma violência. A violência da rapidez, da ansiedade de das coisas, das desconfianças, de uma arte louca bem-educada que nos conforma. A vivacidade de Mand é tão mais precoce que a de certos juvenis.

Toquei um piano na estação. Um Yamaha. Muito bom. Se tivesse tempo de encontrar uma tecla ruim. Toquei tentando daquele que quer ser observado. Buscando encontrar silêncios correspondentes iguais dos cantos do Vodon Rada que canto nos por 14 dias com Mand. Tentei encontrar intervalos de algum canto entre as teclas pretas, onde um

* [...] tentado por aquele que quer ser observado. [...]

A Vaidosa é uma pessoa que coabita a gente, parente próxima ou distante, que aparece em horas que menos esperamos ou que não sai da sala de estar, esparramada no sofá, tomando um drink, e vendo a vida pela televisão de nossos olhos. Quando colocamos ela pra fora, a vemos mendigando pelos arredores, e fingimos que não a conhecemos. Ou lhe damos uns tostões de pouco valor. Ou a saudamos com prudente compaixão.

disse um "jivert" ou um dos ~~Maffio~~
lis disse residir todos a essência
da música negra antiga dos
EUA. Encontrei um intervalo,
lembrei de uma canção para
Bey-Damballah, desarranjei
tudo na minha ignorância
de decompositor, sempre iniciante
e talvez tenha o cuidado de ser
breve ou romântico demais nos
minhos sandões de lutar pelos
cantos do outelimo Sol como
o mar, ruem dos guerreiros.

Aprentor aqui, na grande ve-
locidade do TGV - trem - bole-
me lágrimas no canto dos olhos,
uma canção do mundo, um sentido
que parece um velho w/p. Beau-
é minha frente ~~com~~ leve rabe-
que. Borrando por torres de igreja

O “*priest*” ou um dos Marsalis (Ellis, Wynton, Branford, Delfeayo, Jason) falou a partir da observação da natureza pentatônica da música africana, que funda as musicalidades negras estadunidenses, tocando os cinco semitons da escala cromática do piano. Decompositor é uma definição criada pelo músico Livio Tragtemberg para falar do trabalho da criação de música cênica a partir de composições de outros autores. TGV = *Train à Grande Vitesse* = Comboio de Alta Velocidade. Lágrima = líquido de baixa velocidade e quantidade variável que parte dos olhos para qualquer lugar, por razões tristes, felizes, mistas ou paradoxais.

ópticos, não mais por grandes cilindros de feno dispostos como pedras em jardins japoneses, revelando silêncios entre espaços, espaços dos silêncios. Apertando um novo poema.

Agora entendo que os cilindros de feno da vinda eram jutos dos silêncios que haveria de encontrar e encontrei no pequeno no istmo de La barrière.

O coração me parece apertado pela enorme pequenez da metro-pole que se apertava. Dentro dele o que pulsa tem seiva de cantos arcaicos, de voltaicos.

Terei de me refazer caber em prédios, trevos, metros, como também em um mesmo, no que agora sinto. Algo mudar muito em mim. Algo que mudar mais. Algo

Ma é um conceito central para as diversas formas artísticas do Japão, da literatura à arquitetura, do teatro às técnicas marciais. *Ma* se refere ao espaço entre as coisas, os objetos e seres, o espaço físico e temporal, o intervalo entre as ocorrências dos eventos, fenômenos, presenças e ausências. *Ma* fala dos espaços de vazio preenchidos de sentido e potência para algo, outro evento, outra movência, *do* e *no* espaço-tempo. “Entres” de vitalidade: fluidez, suavidade, quietude, imaginação, relatividade.

vão quer mudança e quer
fazer um golpe, daqueles dos
extremos conservadores.

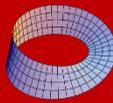
As poucas me distancio da pessoa
Mand Bobart, Mas a força Mand
Bobart permanece. A força que
de canaliza, uma força exerce
for entre o ~~caracol~~ e o ciclone.

Quando os grandes cataventos
energéticos me lembre do misticismo
entalhe de madeira e toda das
~~as~~ reflexões, representando D. Inês
te e Santo Inês. Acreditando
agora que meus sofrimentos
sejam jornada, e de outras partes do
vivo que vivo dentro e fora - ol-
ham do mesmo ilusões do
velho cavaleiro da figura solitária
A de achar que realidades são
ilusões e ilusões alguma coisa pela
qual vale a pena lutar.

O movimento espiralar do tempo é a própria dança do infinito contínuo



, tal a fita de Möbius



, eterno retorno, *dingo-dingo*.

Na sala de refeições em Castelnau d’Auzan-Labarrère havia essa xilogravura, numa madeira escura. Todo Quixote tem um Sancho: Maud e Thibaut, Grotowski e Thomas. Eu, sem pai, meu dispus a escudeirar muita gente. Meus escudeiros são fiéis bons traidores. Meu cavalo só tem duas pernas, anda em pé, escreve.

Quado na verdade a açã
naiz justa está na modéstia
orajors de ser Sando fanga,
acordado e caminha do devagar.
Mas o trem segue rápido, as
pavragus de roça frandosa trat
fo menõidos, um homem veloz
ainda tem de recolher lios de
branco, tento de ser prudente
na cidade de Paris ~~com~~ seus
luzs tentadores — não dormir
com a luz acesa — e guardar
com chaves de se gredo no fundo
de alma aberta as ~~vibrações~~ de
cristal dos cantos pretos do Haiti.
Guardor de Maucl, nesse lugar
também — onde os ^{cantos} ~~seus~~ enca
teram plavros, ~~de~~ tornaram te
seus e decantaram ^{os} segredos
~~seus~~ conselhos cortantes e doces
como navalha banhada em

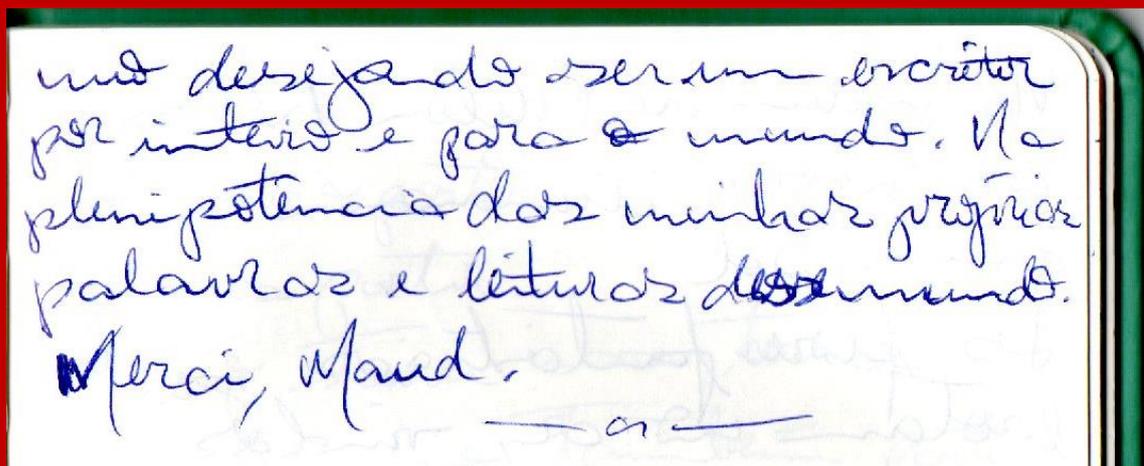
Lembram do aforisma iorubano? “É o canto que encanta a palavra. A decantação a torna tesouro”. Decantar, palavra polissêmica: celebrar em cantos, enaltecer, separar um líquido de impurezas, separar misturas homogêneas (sólido-líquido, sólido-gás, líquido-líquido, líquido-gás, p. e. água e areia, negros e brancos). Negros e brancos?

mel, e sua face viajando até o dia em que chorou, alguém cantou um canto novo e começou a chover.

Volto querendo uma peça de arte em W. Filho Verde, fazer uma criança e compor um piano. Depois de comer feijão com arroz, e quem sabe lembrar uns cantos da Arkhe africana do Bodon, fragmentados ali e acolá na minha memória melancólica e feliz, como um dia que nasce nublado e depois resplandece.

Por duas vezes me perguntaram se eu era escritor. Minha resposta - verdade, na outra que eram só pensamentos sobre a experiência com os cantos.

Para dizer que ao voltar contei também

A photograph of a handwritten note on a white page from a notebook. The text is written in blue ink in a cursive script. The note reads: "meu desejo de ser um escritor por inteiro e para o mundo. Na plenipotência das minhas próprias palavras e leituras do mundo. Merci, Maud." Below the text, there is a simple horizontal line with a small flourish in the center.

meu desejo de ser um escritor
por inteiro e para o mundo. Na
plenipotência das minhas próprias
palavras e leituras do mundo.
Merci, Maud.

Maud, numa noite de especial conversa, de ótima comida e excelente bebida, nos contou, à mesa, de um dia em sua experiência na comunidade rural e artística de *Saint-Soleil*. Estava preocupada e triste, pois uma seca prolongada estava afetando o plantio e a previsão de uma boa colheita. Chorou pensando nisso. Um *hougan* com o qual tinha uma estreita relação a viu nesse estado, a acolheu e a questionou o porquê das lágrimas. Depois de ouvir suas queixas ele cantou. Palavras e música recebidas da ancestralidade naquele momento exato. E ela nos disse, com um olhar marejado de águas passadas e vivas: “- Naquele instante, olhei pela janela. As nuvens estavam muito carregadas e começou a chover.” Verdade? Mentira? Delírio? Sonho? O que importa foi a gravidade amorosa que exalou de Maud, como de uma flor muito antiga, revelando seu compromisso vital com aqueles instrumentos (en)cantados da tradição negra haitiana.

(Estive em um trem dentro de outro trem. Quando dou por mim, estou eu aqui novamente, no mesmo comboio que saiu de Santo André, atravessou Atlânticos, Mediterrâneos, Áfricas e Caribes, mares, rios e terras só para me trazer para dentro de mim mesmo, para visitar minhas pessoas, vendo e ouvindo pessoas fora de mim, que me dizem algo, apontam dez caminhos e descaminhos. Diante deles e de tudo isso eu cismo, cismo, cismo e cismo mais uma vez, como bem nos incentiva Allan da Rosa (2021) a cismar. Olho pelo vidro da porta que divide o vagão em que estou, o vagão-cine-teatro, do vagão contíguo. Não há mais um vagão-sala de trabalho do outro lado. Há o limite do trem. Além da janela somente trilhos que se afastam. À esquerda e a direita largos campos verdejantes e vazios, nesse amanhecer de dia de boas promessas (ou começo da noite de maus presságios?), onde aqui e ali se veem os grandes rolos de feno, que parecem entes minimalistas em marcha ou oração.)



FRAGMENTÁRIO DA CIRCULAÇÃO: RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS E IDENTIDADE AFRODESCENDENTE DENTRO E ATRAVÉS DO WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI AND THOMAS RICHARDS

Uma das formas de exercer a autonomia é possuir um discurso sobre si mesmo. Discurso que se faz muito mais significativo quanto mais fundamentado no conhecimento concreto da realidade.
(Neusa Santos Souza, 1983, p. 17)

[...] os projetos artísticos e intelectuais são constituídos pelos processos sociais, mas também constituem esses processos na medida em que lhes dão forma.
(Maria Elisa Cevalco, 2003, p. 64)

*Enquanto você sossegado foge da questão
Eles circulam na rua com uma descrição
Que é parecida com a sua
Cabelo, cor, feição
Será que eles veem em nós
o marginal padrão?*
(Racionais MC's, 1990)

*Percebam que a alma não tem cor
Ela é colorida
Ela é multicolor*
(André Abujamra, 1995)

(O trem apita e para. Da janela vejo. O trem trans-afro-atlântico entretempos-espacos está na Itália, mais precisamente em Milão – Milano para os italianos. Aqui devo descer, para continuar a viagem em outro veículo. Junto minhas coisas. Busco Glissant, meu companheiro de viagem, mas ele não está mais no vagão. Só um resto de rum em um copo sobre a poltrona. Mbembe desce - ficou tão quietinho em outro vagão que nem atentei que viajamos juntos -, Maud também, e todas as outras pessoas, que pude ver, que viajaram comigo desde África. As invisíveis, se desceram, se mantiveram invisíveis. Vou até o vagão onde estava Grotowski, mas ele não está mais lá. Caminho por todo o trem procurando-o, e nada. Desapareceu. No vagão-cine-teatro somente a velhinha de cabelo azul, recostada ainda na poltrona, dorme. Passo pelo vagão muito silenciosamente para não a acordar. Retornando ao vagão 1976, saio do trem. Ele apita alto e parte, pra depois, como o Expresso 2222 (Gil, 1972). E a lendária velhinha, alvo estimulante de projeções vocais, vai com ele. Estou de novo no caos das plataformas milanesas, gastando o meu italiano macarrônico, para encontrar o novo rumo deste percurso, onde são discursos, cantos, silêncios, memórias duvidosas e dúvidas inesquecíveis as bússolas e mapas que me guiam. De repente localizo a plataforma do meu destino: Pontedera-Casciana Terme. O novo trem chega. Busco o vagão 2013, encontro e subo. Me acomodo, me sentindo sozinho. E sem internet no celular. No notebook posso apenas continuar a escrever. O trem apita e parte. Com ele irei fazer o retorno que vai ao futuro nos trilhos espiralados do tempo.)

Estação Regresso e Futuração

(O fiscal me aborda pedindo a passagem. Apresento o mesmo ticket que utilizei no dia 7 de outubro de 2013, quando aqui cheguei. Vejo que o fiscal é Salvatore, o mesmo jovem italiano que me ajudou da primeira vez, quando desci na estação errada. Sorrimos com cumplicidade.)

| | | | | | |
|--|--|--|--|---------------|--|
| BD 4927618 | | BIGLIETTO TRENO ORDINARIO DA CONVALIDARE | | N. 1 ADULTI | |
| AG UTILIZZABILE DAL 07/10/13 AL 06/12/13 | | | | | |
| Partenza MILANO | | ... > Arrivo PONTEDERA-CASCIAN | | Classe 2 | |
| VIA C. PUST. *FIDENZA*FORNOVO*VEZZANO*VIAREGG*PI S.R.* | | | | | |
| KM 309 | | | | | |
| TARIFFA INTERA TAR. 39/AS/01 VALE 6H DA CONVALIDA | | | | EUR ****24,15 | |
| P. IVA 05403151003 | | | | | |
| TOT. BIGL. N. 1 | | | | | |
| 0749BD4927618 | | | | | |
| 00077 7322 GRANDI BIGL. 071013 16:55 04267- 19 | | | | | |

Aqui estou, novamente dentro desse trem, que saiu de Milão, indo para Pontedera, como quando fui pela primeira vez, há 10 anos atrás, em 6 outubro de 2013, um estrangeiro em minha vida - nunca fora do Brasil -, analfabetizado e sem o dom da articulação das ideias, tal qual todo aquele viajante, imigrante ou refugiado, quando chega em um país em que não sabe o idioma, os códigos linguísticos e comportamentais.

O que vejo agora é essa paisagem onde já antes estive. Mas não é só a paisagem que revejo. Sinto novamente – ou será que só ressinto mesmo? – todo o ambiente europeu em que caminhei, através de todos os sentidos e da memória implacável cravada neles. Estou como antes, da primeira vez aqui, feliz, porém apreensivo, excitado - como quando jovem “rebelde sem alça” saí de casa pela primeira vez - pela solidão temporária que seria vivida tão longe da quebrada do Jardim Independência, dos amores da família, da namorada e das amigas conhecidas e firmadas no tempo e na terra de nascença. Nessa época minha trama da vida contava com recém-completos 38 anos-fios.

5 de outubro de 2013 foi o dia da partida original, em um voo da *Ethiopian Airlines*, que saiu do Aeroporto Internacional de Guarulhos. A partir de então descobri o que eram as confusões dos fusos. No dia seguinte, o avião abasteceu em Lomé, capital do Togo, e fez escala em Adis Abeba, capital da Etiópia. Pisei na África, pela primeira vez, por seus aeroportos. Somente anos depois, em novembro de 2021, descobri o que existia além das portas automáticas de um aeroporto africano, numa viagem de estudos para Abidjan, capital financeira da Costa do Marfim.

Mas voltando à Itália agora, por hora. O trem segue pela costa italiana na região da Toscana, revelando novamente para mim, mas como se fosse pela primeira vez, esse Mar Mediterrâneo, de um velho mundo de pedregosas praias. Águas do caldeirão das civilizações que determinaram o pensamento ocidental, na visão de Jerzy Grotowski. Caldo das culturas de onde emergiu um pensar e fazer mundo que, entre tantos violentos desarranjos, acabou por branquear o preto Kemet inventando o bronzeado Egito.

Oxalá, no meio dessa sensação infantil de espanto diante de tantas conhecidas novidades, revividas como uma brisa marítima que chega vinda de um tão longe desconhecido norte africano, eu possa não passar do ponto ou me confundir na estação correta pra pular fora de um trajeto histórico manjado para turista ver.

Com a companhia de outras pessoas que estão neste novo trem comigo, mirando as visagens afro-mediterrâneas, e lembrando sempre das afro-atlânticas, vamos passar por minas escuras e fundas, trens da minha vida (Teixeira, 1977). Não mais escuras ou fundas que quaisquer outras vividas por artistas e outros trabalhadores afrodescendentes em mobilidade

fora de seus países, apenas também escuras e fundas. Por onde passa o trem colonial tão iluminado, mas só por fora, com a luz do farol tão clara e violenta que cegou as nossas vistas por alguns maus séculos.

(Estranho que só agora eu veja essa mulher sentada no banco logo atrás de mim, quando me viro para localizar a fonte do doce perfume de jasmim que me chega pelas costas. Ela com que sonhei antes de chegar a esse ponto da jornada e que já me veio à memória algumas vezes até aqui. Uma das melhores companhias que eu poderia ter nessa viagem, minha nganga ancestralizada Neusa Santos Souza. Pedindo licença me sento ao seu lado e pergunto.)

EU: Me diga, por favor, querida Doutora Neusa, o que faço com tudo isso vivido? O que você faria em meu lugar?

(E ela me responde.)



- Como eu já disse em meu livro de 1982, na página 18:

- Aqui esta experiência é a matéria prima. É ela quem transforma o que poderia ser um mero exercício acadêmico, exigido como mais um requisito de ascensão social, num anseio apaixonado de produção de conhecimento. É ela que, articulada com experiências vividas por outros negros e negras, transmutar-se-á num saber que - racional e emocionalmente - reivindico como indispensável para negros e brancos, num processo real de libertação.

(Olho para o Mediterrâneo porque ainda tenho vergonha de lhe mostrar minhas lágrimas. Volto ao meu lugar silencioso e pensativo. No caderno grosso que trago comigo desde o começo deste percurso abro minhas notas de “experiências vividas”. A esta altura, Grotowski é um quadro na parede da memória que cuido bem, mas que não serve, nem uso, para escamotear lembranças que são quadros de dores, belchiornamente falando (Alucinação, 1976). Eis o que escrevi, neste caderno, num certo dia frio de novembro de 2013 da era comum.)

Estação Inimizade

Um homem, negro, de aparência árabe, mas brasileiro – afro-indígena-arábico do Brasil - foi para a Itália trabalhar e estudar. Certo dia, como já esporadicamente faziam, as pessoas com quem trabalhava viajariam para passar dois meses em atividades em Nova York, e, como membro do grupo, ele deveria estar junto. Seus amigos de trabalho já haviam dito que tirar o visto para os EUA costumava ser muito chato, porém, apenas chato. Desde o processo de aplicação do visto se via o quanto era absurdo, para além de chato, preencher uma ficha onde deveria se declarar ser ou não terrorista ou ex-terrorista, traficante de armas ou de drogas, coisas desse nível de absurdidade. O homem foi para o consulado dos EUA em Firenze, acompanhado de um amigo estadunidense, apenas branco, que com ele trabalhava. Um primeiro detalhe entre outros que virão: duas amigas, apenas negras, também brasileiras, já haviam tirado o mesmo visto, com durações de validade que variavam de 3 a 10 anos. O homem queria ir só para os EUA com seus amigos de trabalho trabalhar, e voltar tão logo findas as obrigações a serem feitas. Entrou no forte – sim, porque um consulado estadunidense parece um forte contra apaches (ou mexicanos, iraquianos, entre tantos outros “anos”, “inos”, “enses” etc.) – e esperou sua vez. O amigo (do Alabama de Rosa Parks, Angela Davis, Sun Ra e das *Quiltmakers of Gee’s Bend*) ficou esperando fora. O homem deixou de pen-drive até guarda-chuva no guarda-volumes e foi esperar na antessala, a *Full of Drama Hall*. Chegou sua vez de ser atendido. A consulesa falava português, trabalhou em São Paulo. Alívio, já que seu inglês, na Itália, ainda estava tão cru quanto um *carpaccio*. No seu trabalho tinham de falar inglês, a “língua intergaláctica”, pois tinha gente de muitos países diferentes, e o pouco italiano que sabia só dava pra gastar no caixa do supermercado, no bar ou na tabacaria: *buona sera, per favore, grazie mille, prego*. O homem mostrou seus documentos: cartas institucionais do trabalho que realizava - uma com assinatura falsificada do diretor porque ele esqueceu de assinar antes de viajar para outro trabalho fora do país - convites dos locais onde com seu grupo iria trabalhar em New York, New York. Comprovantes de renda. Deu-se alguns minutos de ansiosa espera. E a consulesa disse: “- NÃO!”, ao seu visto. Sua aplicação foi enquadrada sob o artigo 214 (b) da lei de imigração dos EUA: *POTENTIAL ILLEGAL IMMIGRANT*. Isso ela não disse, ele leu no documento protocolar que lhe foi entregue. O que também ela disse foi para ele voltar depois de alguns tantos meses, tipo assim... três. Mas a viagem de seu grupo era dali a menos de dois meses. Ela indagou sobre seus rendimentos: “- Como em um dia você tinha em sua conta isso e dois dias depois o triplo disso?” A verdade era que, como todo viajante de família pobre, que tem a oportunidade de ter uma experiência de aprimoramento no exterior, ele teve de juntar dinheiro trabalhando ferozmente, além de vender bens pessoais e pedir ajuda a amigos no famoso “por favor, me transfere uma grana, eu tiro um extrato pro visto e no mesmo dia te devolvo”. Mas, de grana, a parte esquizóide do continente americano (a que se acha “A” América, *the only way of life*, caminho, verdade e vida do

In God We Trust) entende bem e vive sempre a suspeitar do outro que não ele mesmo e, tendencialmente, de pele *from brown to black*. Por quase fim, ela disse ao homem: “- Você não comprova vínculos fortes com a Itália que demonstrem que pretende voltar para cá.” E por fim: “- Sou a autoridade, por favor, não me conteste. E dê licença para o próximo da fila.” O homem lembrou dos amigos advertindo: “- Eles são chatos...” Mas como todo brasileiro médio que já viu o comercial do Hipermercado EXTRA e acredita mesmo que não desiste nunca - até o gás no nariz, a pimenta no olho, o tapa na orelha, o soco na boca e o choque na pele - esperou uma nova chance sentado, lá mesmo. Com paciência. Observou nesse meio tempo as pessoas que, como ele, ali vinham. Um sujeito bem alinhado, elegantemente vestido, com cara e turbante de *sikh*, e a dúvida se era do Paquistão ou da Índia ou quem sabe de Bangladesh. Esse saiu satisfeito, com a chave da “porta do paraíso”: visto aceito. Vai que ele era rajá, marajá, sabe-se lá - quem tem palácio é um potencial contribuinte legal. Na brecha deixada pelo sortudo “pardo do Oriente”, o obstinado brasileiro vai e ocupa. E ele indaga à mesma consulesa estadunidense faladora de bom português: - *Sorry*, mas não entendo a recusa, toda a documentação está aqui. Cartas de convite, comprovantes do trabalho na Itália, extratos. De repente a primeira bala na perna: “- Eu conheço a gente da sua terra”, disse a consulesa que trabalhou no Brasil por algum tempo, atrás de uma camada espessa de vidro à prova de tiros, mas essencialmente a mesma que também tinha ali na belíssima Firenze, que a gente no Brasil chama de Florença. Tiros estes que ali o homem negro brasileiro (com cara de árabe e para quem os verdadeiros muçulmanos falavam nas ruas e mercados “- *As-Salamu Alaikum!*” e ele cordialmente respondia “- *Wa ‘alaykumu s-salam*”) só atirava através dos seus próprios olhos, desejando atingir as pupilas blindadas e desviantes da diplomata versada em povo brasileiro. O homem respirou, pois se achava tão paciente quanto contumaz, e sentou-se para repensar como dar uma direção segura e controlada para sua inconformação. Notou então uma jovem italiana que foi ao guichê depois dele, quase implorando para que entendessem que queria somente ir para um intercâmbio de férias de uma semana em Los Angeles ou um lugar desses na Californication. *Catzo, cagna!*, foi o que ela não disse, mas pode ter pensado. Terá sido a *giovane ragazza* a cota branca dos rejeitados que disfarçam a seletividade parcial consular? E na próxima brecha, só notando agora as explosões do seu próprio pensamento, o homem voltou ao guichê onde se encastelava a dona da chave mágica d’América. E disse: “- Mas o local onde trabalho, e onde, além disso, estudo, é de renome internacional, reconhecido por sua excelência na área, e além do mais é dirigido por um cidadão norte-americano, como a senhora.” E logo veio a segunda bala, desta feita na testa, que bagunçou mais as ideias. A consulesa por detrás do vidro impenetrável a tiros de perdigotos disse: “- Mas você está aqui mantido por uma instituição blehblehblargh...” Falou assim, com tal nota de desprezo enrustida na voz, que o que ouviu nas ondas infrassônicas que o coração emana, misturadas às tonalidades bem polidas da educação, foi: “- Tu é um mulatinho fudido mantido por um serviço assistencial, mótafuquer”. E ela completou de fato, bem audível e sem dubiedade em

sua fala sem fábula: “- Já disse, respeite minha decisão ou chamarei a segurança.” Dentro do homem o bicho já pegava. Sentou, ele e sua incansável inconformação. Medo, raiva e ansiedade tanto se mesclavam que deram em mais uma dose extra de coragem *on the rocks* com uma última gota de paciência. E mal pôs a bunda no banco da sala de espera cheia de drama já voltou pra dizer à tal: “- Mas veja os documentos, as cartas de confirmação do que eu realizo aqui, a legitimidade. Por que minhas parceiras de trabalho, que com o mesmo tempo de Itália que eu, conseguiram os vistos, e eu não”? “Será porque bundas de mulheres negras brasileiras são economicamente interessantes no país da Penthouse, Playboy e Hustler?”, foi um pensamento que começou a germinar naquele instante, mas não se avozeou aos ouvidos consulares. Foi aí que, queimando qualquer semente, broto ou pé de cordialidade mítica de um brasileiro, a consulesa atirou a bala no coração que desatou a sangria: “- Diga pra mim, de verdade, quanto você pagou nessas cartas?” Daí foi só bate-boca, perdigoto no vidro à prova de balas e revolta. Uma pessoa foi atingida à queima-roupa em seu direito ao respeito como ser humano em terras estrangeiras. E a sua humilhação, e, por tabela, de todo um país com 54% de pessoas negras calado dentro de si, foi pesando, pesando, pesando. Mas esse país nunca saberia disso, pois, afinal, foi lá pra fora porque quis, não é Jean Charles mais moreninho e sortudo por não tomar tiros de verdade? E toda aquela mistura de ódio+vergonha+tristeza não gerou mais nada além de uma Babel interior que o fez esquecer que seguranças italianos da embaixada dos EUA não falam português, que falar inglês cru tremendo é mais difícil, e que guarda-chuva ou *umbrella* serão sempre as maiores vítimas de esquecimento após discussões, especialmente quando braços fortes da lei e ordem o levam pra fora de um quarto do pânico anti-afrolatinárabes, atravancando seu pensamento e capacidade de lembrar quem, o que e onde. Mas naquele dia não haveria guarda-chuva algum que lhe servisse para parar águas. Lá fora, num café próximo, diante do seu amigo estadunidense que o aguardava, seu companheiro de trabalho, chorou, chorou demais. As dores fundas dos projéteis das políticas de inimizade – que depois compreendeu lendo Achille Mbembe – se alojaram fundo, não atravessaram, ainda ficariam lá, ainda estão nele, corpos estranhos e estranhados, elas e ele. Delas surgiram uma assombração nascida da seção 214 (b) de um livro branco (ou lista anti-negro) do *U. S. Immigration and Nationality Act*, do sistema de controle de fronteiras da parte sempre e cada vez mais esquizóide das Américas, que surge e terrifica sempre que ele passa por qualquer controle de fronteira internacional. Entre lágrimas, o homem apenas disse ao *brother* gringo: - *Your country is very crazy, man*. E essa foi apenas a primeira parte da *via-crucis* sem redenção pelo visto dos EUA, caminhada pelo homem negro brasileiro com cara de árabe na Itália.



Consolato Generale USA
Lungarno A. Vespucci 38
50123 Firenze
Fax: 055/289 336

Gentile Signore,

Questo Ufficio è spiacente di informarLa che non è stato possibile concederLe un visto non immigrante poiché è stato ritenuto non idoneo in base all'articolo indicato di seguito della legge di Immigrazione e Nazionalità, come emendata.

Section 214(b)

Lei non ha dimostrato di avere legami familiari, sociali e economici nel suo luogo di residenza, tali da poter far supporre che il Suo viaggio negli Stati Uniti sia solamente temporaneo.

Come studente Lei non ha dimostrato di essere sufficientemente qualificato a frequentare un corso completo di studi negli Stati Uniti e che il suo unico scopo per l'ingresso negli USA sia effettivamente quello di frequentare il suddetto corso in una istituzione scolastica riconosciuta.

Section 221(g)

Attualmente non possiamo procedere con la Sua richiesta di visto non immigrante in quanto abbiamo bisogno di informazioni aggiuntive. L'espletamento della Sua pratica è sospeso fino a ricezione e controllo dei documenti indicati di seguito. Risposte complete e dettagliate ci permetteranno di procedere velocemente mentre risposte vaghe e incomplete risulteranno in ulteriori ritardi. Se mancherà di fornirci ciò che le è stato richiesto entro un anno dalla presente, la Sua richiesta di visto scadrà.

- Modulo I-20 Modulo DS-2019
 Petizione approvata dall'Immigrazione _____
 Contratto di lavoro _____

Il Suo caso richiede ulteriori procedure amministrative e/o di controllo. La Sezione Visti La contatterà quando la pratica è pronta. Lei potrà comunque controllare lo status del Suo caso, non prima di 60 giorni da oggi, inviando un email al seguente indirizzo: visaflorence@state.gov

Section 212(a)(7)(B)(i)(I)

Non possiamo emettere un visto a coloro che presentano un passaporto che non possiede uno dei seguenti requisiti. Il Suo passaporto:

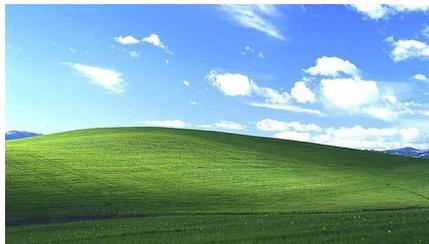
- Non ha validità sufficiente
 Non ha sufficienti pagine
 Non la autorizza a tornare nella Nazione dalla quale viene o a recarsi nella Nazione dove eventualmente risiede

Distinti Saluti,


Console degli Stati Uniti d'America

Traduzindo e resumindo: Seção 214 (b) - "Ele [esse brown kaboklow] não demonstrou ter laços familiares, sociais e econômicos no seu lugar de residência, de modo que se possa presumir que a sua viagem aos Estados Unidos seja somente temporária".

Estação Panóptica Fronteira e Fobia



Senha: *****²⁶

(Olho esta janela à minha frente. O écran, estranho papel, material e impalpável, onde escrevo. A outra janela, do meu lado esquerdo, ainda mostra o Mediterrâneo.)

A história contada acima foi vivenciada por mim – se isso já não lhes pareceu evidente.

Ao me ver na condição de pessoa negra brasileira, que vivencia uma mobilidade internacional por entre países do eixo euro-anglo-americano, experimentei os pressionamentos gerados pela prática da política de inimizade hierarquicamente cromatizada, onde a pessoa afrodescendente já é lida como uma potencial ameaça aos *establishments* sociais locais - em uma configuração distinta da vivida no Brasil – e onde a sinonímia *negro = potencial ameaça* ainda faz parte do contínuo racista no mundo.

A ação de *transbordar-se*, quer dizer, ir além do seu conteúdo original para uma experiência de ausência de limites – aparentes – ou em busca de novos continentes para conteúdos que trafegam entre o velho e conhecido e a pulsão de futuro ilimitado, se chocaram com a realidade da fronteira, um dos instrumentos mais refinados da inimizade construída, quer como política, quer como cultura. Como ajuda a confirmar a percepção de Mbembe (2017, p. 10) “a brutalidade das fronteiras é agora um dado fundamental do nosso tempo. As fronteiras deixam de ser lugares que ultrapassamos, para serem linhas que separam. Nestes espaços mais ou menos miniaturizados e militarizados, tudo se deve imobilizar”.

E ainda a fronteira como um fenômeno que contraditoriamente se solidificou ainda mais no sistema-mundo contemporâneo, em oposição à liquefação das relações intersubjetivas e valores éticos da vida comunal, como indica o pensamento de Zygmunt Bauman (2001, p. 91):

A comunidade definida por suas fronteiras vigiadas de perto e não mais por seu conteúdo; a “defesa da comunidade” traduzida como o emprego de guardiões armados para controlar a entrada; [...] assaltante e vagabundo promovidos à posição de inimigo

²⁶ Já sabem.

número um; compartimentação das áreas públicas em enclaves “defensáveis” com acesso seletivo; separação no lugar da vida em comum — essas são as principais dimensões da evolução corrente da vida urbana.

Constando na lista universal dos potenciais inimigos número um ou imigrantes ilegais, como outros afrodescendentes e não-brancos mundo afora, imobilizado ou no mínimo imobilizável no desejo de transpassar as fronteiras, percebi que estas se refinaram ao ponto de atingirem um sentido para além das marcas picotadas que víamos nos mapas escolares ou em cartografias de alta elaboração técnica.

E assim, numa operação radicalmente paradoxal, a fronteira de riscos e margens imaginárias, porém concretas em muros, portões e guaritas, também se liquefaz e evapora, passando a ser materializada em outros suportes: no corpo racializado, etnicizado e/ou nacionalizado, tanto quanto nos limites estendidos dos territórios instalados em consulados e embaixadas, lugares de fantasmagoria que existem na tensão entre materialidade e virtualidade das terras de um país em outro. Cujo elemento mais sólido de tais estranhas materializações transnacionais são as ideologias que continuam existindo entre as paredes erguidas pelos e para os jogos diplomáticos.

É importante que eu fale de fronteiras, consulados, embaixadas e alfândegas pois elas acompanham e determinam, em nível global, a experiência de existência do artista negro africano e afrodescendente que atua a partir de uma noção de portabilidade objetiva e subjetiva de africanidades diaspóricas, num sistema-mundo onde o multiculturalismo se instituiu como um dos grandes valores da pós-modernidade. Pois estas fronteiras, consulados, embaixadas e alfândegas, sendo ferramentais de operatividade das políticas afetivas internacionais, tem modos bem específicos de funcionamento quando se trata das relações afetivas com pessoas artistas negras.

(Paro por um instante e vou ao restaurante do trem tomar um café, pois comecei a “pescar” olhando para o Mar Mediterrâneo. Encontro Mbembe, que nessa segunda viagem está novamente em algum vagão à frente do meu, me visitando mais em minhas memórias e livros dos quais extraio tantas citações suas. Como trouxe comigo o texto escrito à mão, no velho e grosso caderno de notas, sobre a história de inimizade no consulado estadunidense peço-lhe que leia. Ele aceita e depois de 10 minutos, entre goles de café, leitura, contemplações da paisagem, leitura, pausas olhando pro teto ou pro chão e leitura, diz...)



- Se na época você tivesse uma resposta mais articulada do que a indignação inicial e a conformação final, poderia ter dito àquela consulesa racista estas palavras que escrevi em 2017, na página 187, desse livro que tanto cita: “- E se é verdade que esta terra é de todos, não se pode exigir de quem quer que seja que volte à sua terra”.

(Engasgo com o repentino reacender do pensamento. Mbembe me observa curioso. Sorrio, agradeço e volto correndo para o meu lugar, diante da janela maquina que leva para o mundo das ideias experimentadas e experimentáveis, na qual adentro para escrever.)

A experiência radical de racismo institucional vivida em um ambiente estrangeiro se constituiu como um paradoxo dentro da utopia multicultural. Pois o trauma da rejeição absoluta se contrastou com a referência construída de um local de aceitação plena do sujeito, na sua diferença: um centro internacional de pesquisa e criação em artes performativas

O consulado é uma fortificação que torna um nativo estrangeiro em seu país, e um estrangeiro duas vezes mais estrangeiro fora de seu país. O consulado modelo nesta ideia de fortificação que faz da “estrangeiridade” um tipo de mácula epidérmica é o dos Estados Unidos da América. Este espaço tem uma potência de geração de traumas psíquicos, quando não físicos, de ampla agência.

Dentro do consulado dos EUA em Firenze, pela divisão entre cónsules e entrevistados a outrificação já se dá pelo grosso vidro entre ambos – uma versão atomizada do muro que mantém em suas fronteiras com o México, para impedir a imigração tida por ilegal. Já dentro do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, do *Open Program*, ainda que sem uma declaração formal de princípios – como o velho diretor fez na época do Teatro Laboratório²⁷ - se dava a procura por um aperfeiçoamento de políticas de amizade (o grupo pluriétnico e transnacional, a performance transcultural, as casas compartilhadas com distintas culturas (“albergue de estrangeiros”), os relacionamentos afetivos inter-raciais).

²⁷ A Declaração de Princípios (Grotowski, 1970, p. 213) era um documento de circulação interna para os atores que chegavam para estagiar na companhia teatral, buscando uma unidade de comportamento ético profissional em relação ao trabalho, a partir dos pressupostos que guiavam a pesquisa e a prática criativa ali desenvolvidas.

O choque entre estes dois modos de vivência teve como consequência a criação, em mim, de uma constante sensação de deriva. Uma deriva que não tem o mesmo prazer da deriva vivida como liberdade para sentir os fluxos transitórios espaciotemporais, mas como um fator de ansiedade por não encontrar a estabilidade em algum ponto de referência que assegurasse a minha própria sensação de existência, direito e “inocência” por querer habitar o mundo amplamente, ou seja, no local de trabalho, na casa de uma pessoa amiga de outra nacionalidade, em todas as terras para além das do país de origem.

A máquina de outrificação que é um consulado ao qual o estrangeiro de países colonizados e subalternizados tem de recorrer para seguir na busca de melhores condições de vida fora de suas terras vilipendiadas e de recursos de bem-estar social reduzidos, como trabalhadores, estudantes ou simplesmente para experienciar as alteridades do mundo-vida, é uma máquina que faz parte do grande mecanismo traumatizador da colonialidade. Em tudo o que me provocou, nada contradiz ou relativiza a absurda materialidade da sensação do “doloroso impacto corporal e a perda característica de um colapso traumático, pois no racismo o indivíduo é cirurgicamente retirado e violentamente separado de qualquer identidade que ela/ele possa realmente ter” (Kilomba, 2019, p. 39). Portanto, com minha identidade negra, minimamente compreendida em fenotipia, origens e fontes culturais, impedida de atravessar uma fronteira e posta fora de um pequeno território do império estadunidense, o estado de deriva enquanto abandono se instaurou e gerou uma série de reações como pessoa afrodescendente em situações de mobilidade internacional.

Quais reações?

Primeiramente uma qualidade de neurose a qual denomino livremente, sem querer arrogar uma nova terminologia patológica, de *fronteiofobia*.

Esta fobia é um mal que acomete pessoas em situação de transição entre fronteiras e consiste em um medo, que pode variar de brando a intenso, em atravessar zonas liminares, que material ou simbolicamente, separam regiões geográficas, políticas, sociais ou culturais.

As pessoas mais afetadas, sobretudo por haver consequências fatais às suas integridades físicas, além de psíquicas, são sobretudo aquelas não-brancas. Para as brancas acometidas por esse mal, a fronteiofobia acontece com o medo, de leve a mórbido (que normalmente resulta em atos de violência por uma ideia deturpada de autodefesa), de que os não-brancos atravessem as supostas ou concretas linhas liminares que as separam.

Em sua forma expandida, a fronteiofobia acontece intensamente nos consulados, embaixadas e controles de fronteira de aeroportos, mas também pode ocorrer nos controles terrestres e marítimos. Esse desconforto começa a se manifestar na imaginação, mas se

consolida depois da série de perguntas dos cónsules, diplomatas e demais controladores: - De onde vem? Para onde vai? O que vai fazer aqui? Por quê? Quanto tem? Onde ficará? Com quem? Por quanto tempo? Quando volta?

Em forma localizada, tendo como exemplo minha experiência na urbe paulistana, ela se manifesta nas ruas, quando pessoas negras, especialmente, que se encontram em circulação ou habitação por bairros centrais ou regiões de classe média ou alta, de carro, moto ou a pé, são indagadas pelas polícias sempre com a pergunta pouco variante: - O que você está fazendo aqui?

Como consequência, em ambas as formas, expandida e localizada, advém a perda de situação de si própria no mundo, gerada pela dúvida se poderia querer entrar ou estar naquele desejado espaço específico ou se não teria o direito legítimo a esse desejo.

Seus sintomas são a tensão sutil no olhar, a respiração controlada, o passo pesado e a atenção mental plenamente vigilante diante das expectativas de agressão moral ou violência física que pode vir a sofrer no guichê para solicitação de visto, na chegada a um novo país, bairro, ou simplesmente numa agência bancária (nesse tipo de instituição existe um controle de fronteira presentificado pela porta giratória com detector de metais).

Como neurose que acomete a pessoa negra, em particular, em suas várias matizes e origens nacionais, especialmente quando em mobilidade por países do eixo euro-estadunidense, ela surge diretamente como parte da produção e distribuição de loucuras em miniatura oriundas das formações racistas, como indica Mbembe (2017, p. 178). As situações de vilipêndio psíquico, emocional ou corporal (provavelmente tudo isso ao mesmo tempo em diferentes gradações dos aspectos conforme o contexto de infelicidade) são, para aqueles que disparam esta qualidade de fobia em uma outra pessoa - normalmente funcionários/controladores/policiais/moradores brancos, ou que assim se veem, destas diversas qualidades de fronteiras e outras, quer visíveis ou invisíveis - momentos daquilo que relaciono com o que o autor nomeou como liberação de “doses celulares de neurose, psicose, delírio e [...] erotismo [...] situações objetivas de insanidade”, as quais, “envolvem e estruturam o conjunto da vida social” (idem).

Outra reação que foi em mim gerada a partir da experiência de impedimento de mobilidade é uma sensação constante de estar sendo lido como ameaça dissimulada. Uma autodepreciação embutida pelo trauma da experiência de discriminação e racismo velado imposto por uma funcionária diplomática branca a partir de seus escancarados preconceitos, que transparecem a essência dos processos discriminatórios da política internacional

estadunidense. Uma autoimagem como figura de dissensão constituída pela avaliação consular que me colocou na condição de potencial inimigo legal ilegalmente imigrante.

Isso se revelou através de uma gradação onde, através de um pressionamento, chegou-se ao conhecimento do que de fato justificava o injustificável. Se eu tivesse aceitado a primeira negativa e ido embora não seria possível afirmar a existência de um processo discriminatório. Mas foram justamente as três investidas que realizei insistindo por uma outra consideração sobre o meu pedido que levaram à plena exposição da leitura de mundo racista e xenofóbica de uma “diplomata”.

Quando a consulesa estadunidense, na Itália, que trabalhou no Brasil, insinua que a carta de aceite do *Workcenter* é uma falsificação comprada, sou discriminado e posto na condição de antagonista de um sistema imperialista que, resguardado por mais de 850 bases militares espalhadas pelo mundo em diversos países, invadidos e/ou aliados, controla as fronteiras que estende pelo mundo para além do território que ocupa na América do Norte. Sou como o inimigo contemporâneo descrito por Mbembe.

(Querida ouvir isso de sua própria boca, então volto correndo ao restaurante. Ele ainda está lá, comendo um manjar branco. Peço que me diga sobre sua definição do inimigo contemporâneo que tanto aflige os euro-estadunidenses, aquela na página 82 do conhecido livro. De boca cheia ele fala...)



- Figura desconcertante de ubiquidade, é agora muito mais perigoso, porque está em todo o lado: sem rosto, sem nome e sem lugar. Se tiver rosto, será apenas um *rosto velado*, um *simulacro de rosto*. E se tem nome, é um nome emprestado - um falso nome cuja função principal é a dissimulação. Avançando, tanto mascarado como a descoberto, está entre nós, à nossa volta, e até em nós, capaz de surgir em pleno dia como a meio da noite, e, a cada uma das suas aparições, é o nosso modo de vida que ele ameaça aniquilar.

(Agradeço. Peço uma fatia de Floresta Negra e volto comendo ávido para o meu lugar. Prossigo nas letras refletidas sobre as práticas da vista sobre a pele.)

Posso acrescentar somente que, sobre esse inimigo contemporâneo, ainda que sem rosto ou com nome falso, é a cor que tem na pele a única verdade que não se pode negar.

A experiência radical de racismo naturalizado por uma pintura prévia do “não-eu” praticado sobre minha pessoa pela consulesa estadunidense com as tintas da padronização das “pessoas de cor não evidentemente branca” se assenta sobre os medos construídos durante o longo processo de destilação do ideal branco do autodenominado mundo civilizado ocidental. O alto letramento intelectual da funcionária pública dos EUA não a isenta de participar da mesma mentalidade massiva que Mbembe observa. A funcionária de alto escalão diplomático, pela excitação das suas certezas sobre como são e agem as pessoas do Brasil – “esse povo tão tentadora e horripelantemente misturado”, teria sido dito em seus pensamentos mais íntimos? -, reage a partir do seu arcabouço prévio de referências intercambiantes e intercomunicantes sobre a natureza inimiga do estrangeiro, leia-se o negro, o muçulmano, o asiático, o latino, o indígena etc. Esse arcabouço constituído essencialmente por fantasias primárias de medo, asco, sadismo e impulsos sexuais reprimidos – sua própria visão de mundo doutrinada - é como uma tela onde são lançadas “as imagens mais fortes para pintar, exagerar e repetir sem parar a mesma coisa” (idem, p. 85), qual seja, todas as formas de negrura e estrangeiridades não-brancas são potenciais imigrantes ilegais²⁸ e devem ser contidos em suas intenções de movimento independente e enquadrados numa ampla seção 214 (b) de alcance mundial – e se pudessem, interplanetário, como demonstram os filmes de Hollywood.

A certeza da funcionária estadunidense, uma vez que afirma “conhecer as pessoas da minha terra”, é que meu desejo de mobilidade estava querendo se legitimar sobre ações de ilegalidade, pois para ela eu era um afro-latino com tendências criminais já conhecidas enquanto representante de um bloco afro-latino maior de invasores do seu território. É isso o que a seus olhos me tornaria “autêntico”, mais do que a carta oficial do *Workcenter*, meus documentos acadêmicos comprovando meu vínculo, naquele período, com o programa de mestrado em música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ou qualquer outra comprovação de que retornaria ao Brasil depois de uma breve temporada de estudos no exterior. É justamente pelo fato de defender-me e afirmar-me fora da sua expectativa que passo a ser um sujeito negro latino “inautêntico” e que deve ser posto fora do espaço diplomático que sabe

²⁸ A classificação de potencial imigrante ilegal é dada pelo julgamento do aplicante à visto de entrada nos EUA conforme a definição da seção 214(b) da lei de imigração deste país, significando que um candidato ao visto não demonstra que tem laços familiares, escolares, sociais ou de trabalho suficientemente fortes que garantam que pretende voltar ao país de origem depois de ir aos EUA com um visto de não-imigrante.

ratificar os valores de cada ser humano do mundo e dar-lhes conforme o seu merecimento. Mais meritocracismo cristão imperialista que isso, impossível.

Dessa forma, do fato objetivo para os níveis subjetivos, se instaura essa dicotomia entre autenticidade e inautenticidade do comportamento da pessoa negra como uma crise patológica (Fanon, 2008). E é nesse jogo de tensões que consigo encontrar a crise de uma afrodescendência como marcador identitário em constante elaboração, tanto como uma identidade política quanto cultural, “cujas mudanças vem sempre associadas a mudanças de referências e a novas construções de realidade por parte dos indivíduos, determinadas por sua participação em certos processos provocadores de impacto existencial” (Ferreira, 2000, p. 46).

No choque entre políticas de amizade e inimizade, se constituiu a experiência paradoxal de ser um amigo no interior do *Workcenter* e um inimigo externo no interior da Europa – possível agressor dela própria - à espreita na fronteira estendida dos EUA sobre o mundo. Isto porque, segundo Mbembe (2017, p. 87), tais democracias liberais do Ocidente dependem da existência (ou constante invenção) tanto dos “semelhantes” quanto dos “não-semelhantes”. Podemos destacar que é uma dependência sobretudo dos EUA, pois é a nação que mais ratifica os dispêndios econômicos das políticas armamentistas vinculadas aos projetos de defesa nacionais e “manutenção” da paz global, segundo os próprios interesses e das nações mais desenvolvidas e influentes que constituem esse eixo, como França e Inglaterra.

O racismo das instituições de controle de mobilidade, que compreendem uma linha direta que interliga desde os controladores de fronteiras até as polícias que circulam pelas cidades, passando pelos consulados, são os espaços onde as políticas de inimizade são praticadas em suas formas elementares e de potência traumática – onde o conceitual se substancializa sobre o corpo oprimido. É essa linha contínua de operadores que faz com que os sujeitos sujeitados (Haider, 2019), os que estão fora do *bunker* da branquidade, padeçam as agruras do que nomeio de fronteirofobia, que, como Mbembe (2017, p. 96) traduziria perfeitamente, significa também sofrer

[...] constantemente o risco de ser atingidos de repente por alguém, por uma instituição, por uma voz, por uma autoridade pública ou privada, que lhes pede para justificarem quem são, por que razão estão ali, de onde vêm, para onde vão, por que não voltam para casa – uma voz que deliberadamente lhes provoca um pequeno ou grande choque, que procura irritá-los, feri-los, injuriá-los, fazê-los perder as estribeiras para terem um pretexto para os violar, para, sem rodeios, correrem com eles, atingindo-os naquilo que têm de mais privado, de mais íntimo e de mais vulnerável.

Não encontrei melhores palavras do que essas para definir a experiência de opressão de pessoas negras em um consulado dos EUA, em um metrô da UE (União Europeia) ou em uma “geral” da PM.

O momento em que cai por terra o ideal de liberdade promulgado mundo afora como um valor inalienável – sobretudo pelas ditas democracias exemplares de um certo Ocidente também este idealizado – é quando somos confrontados com a nossa inadequação para existir no mundo fora das fronteiras onde a priori devemos estar confinados pelo fato do local de nascimento. Esse local de nascimento, qualquer local que seja, é o que Mbembe (2017) indica como um acidente, e cuja irrevogabilidade é aquilo que deve nos fazer contestar qualquer ideia de liberdade real e plena para qualquer ser humano.

Ao retomar a experiência consular traumática, as palavras de uma dita funcionária de alta posição, que certamente passou por uma rigorosa formação diplomática, revelam o ideário de uma liberdade que é construída dentro de outros limites: os das psicoses que assombram um país imperialista como o é os Estados Unidos. Outras linhas precedem e procedem desta sucinta frase: “- Conheço a gente da sua terra.” E ainda desta: “- Quanto você pagou nesta carta?”

A primeira revela o desejo de um confinamento de uma identidade nacional construída pelo racismo xenofóbico. A segunda a certeza de um modo de operação derivado do espanto sobre uma “gente” que se arrogou a sair dos limites sempre fomentados a não serem superados – ainda que a propaganda de valorização do multiculturalismo aconteça. É uma forma de negação da diferença escamoteada num discurso de receptividade total do diferente.

A conjunção do desejo e da certeza justificam a necessidade de uma comprovação para uma existência legal da pessoa e o exercício de um fragmento de liberdade sujeitada aos documentos e declarações de outrem que esta possua, que a garantam como número e boa índole para transitar no mundo para além do seu nicho subalterno determinado pelos baluartes do progresso da humanidade. Conforme o nicho os melhores documentos e declarações serão necessários, pois é este conjunto que “determinará de modo tão decisivo aquilo a que temos direito, e tudo o resto [...] a começar pelo direito de existir, o direito de estar lá onde a vida afinal nos leva, passando pelo direito de circular livremente” (idem).

A tensão que emana da iminente repressão motivada pelo *ethos* racista das sociedades ocidentais contemporâneas opera despotencializando a afirmatividade de vida na pessoa negra. Esta percepção na minha vivência como afrodescendente brasileiro no exterior, a partir de consulados, aeroportos, fronteiras, ruas, meios de transporte e comércios se configurava como aquela sensação tão comumente compartilhada por pessoas racializadas e que encarnam o signo do perigo: a de estar constantemente sob uma mira, uma observação feita à longa distância por

agentes prontos a entrar em ação à menor suspeita de ameaça, ao movimento mais brusco ou levemente digno de suspeição.

Não é exagero dizer que depois de experiências traumáticas de racismo, que marcam fundo na subjetividade da pessoa afetada, uma espécie de “autovigilância” *panóptica* altamente sofisticada, porque ainda mais intrusiva e invisível na evidência do que o pressuposto pelo conceito operativo da contemporaneidade elaborado por Foucault, se instala nas psiques de negros (e outras identidades subalternizadas). O panóptico, dispositivo de vigilância prisional idealizado pelo filósofo Jeremy Bentham, é descrito e conceitualizado por Foucault da seguinte forma:

[...] na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. Pelo efeito da contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se exatamente sobre a claridade, as pequenas silhuetas cativas nas celas da periferia. Tantas jaulas, tantos pequenos teatros, em que cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível. O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. Em suma, o princípio da masmorra é invertido; ou antes, de suas três funções — trancar, privar de luz e esconder — só se conserva a primeira e suprimem-se as outras duas. A plena luz e o olhar de um vigia captam melhor que a sombra, que finalmente protegia. A visibilidade é uma armadilha (Foucault, 1987, p. 223-224).

Na maneira em que penso, esse “autopanoptismo” é paradoxalmente mais intrusivo e invisível na evidência porque extrapolou as instituições (prisões, escolas, hospitais, fábricas), passando a habitar nos modos de uma pessoa outrificada observar-se enquanto pessoa racializada no mundo e na leitura que faz dos acordos tácitos do *pacto narcísico* da branquitude global, considerando o conceito criado por Cida Bento (2002, p. 7) de forma amplificada, que revela que neste “substrato psicológico onde se gera a projeção do branco sobre o negro, carregada de negatividade [...] o negro é inventado como um “outro” inferior, em contraposição ao branco que se tem e é tido como superior; e esse “outro” é visto como ameaçador”. Tais acordos são firmados nas propostas “politicamente corretas”, nos discursos universal-democrático raciais, nos ufanismos miscigenatórios multiculturais e nos “programas” de inclusão parcial do negro nas esferas de decisão social e política, colocados em posições bem calculadas e ocupadas intermitentemente. Propostas estas que se manifestam através de um *antirracismo de mercado*, tal como apontado por Jones Manoel (2020), sendo este “uma perspectiva de ‘combate ao racismo’, que tem como finalidade última, estando conscientes ou

não seus defensores, criar uma parcela negra significativa da classe média, e até da burguesia, que não vai impactar em nada na estrutura e reprodução do racismo”.

A pessoa negra pode estar em mobilidade internacional, mas com ela também está este panóptico racializador que distingue as humanidades pelas suas origens e que desde dentro a observa – há um fantasma da colonialidade branca atrás das várias janelas deste sistema de vigilância - e através dela este opressivo dispositivo subjetivo atinge seu modo de observar e até de experimentar o mundo, adulterando-os com a sensação de não-pertencimento e de constante irregularidade de identidade. Ou seja, trazendo para a minha própria experiência, não sendo pessoa branca, uma voz interior me diz que eu não teria pleno direito a usufruir das boas aventuras que circular livre pelo mundo proporcionam.

Como pessoa afrodescendente brasileira, vivendo por algum tempo fora do Brasil, as experiências de pressionamento racista por certa face das políticas de inimidade me deram alguma percepção sobre o programa contemporâneo do Estado Securitário ocidental (Mbembe, 2017), ou seja, aquele onde ao estrangeiro são “dadas” todas as condições para que evada logo de um lugar onde não será bem quisto, sendo inassimilável e necessário ser expurgado de um tecido social que tem uma “paleta de cores” ideal e que não deveria ser corrompido. E para o qual não importa considerar que aqueles que tecem e cosem o tecido são a quase totalidade nos últimos ônibus e metrô da madrugada que vão para as periferias de Paris ou Nova York. Ao menos até a hora em que eclodem as revoltas generalizadas que fecham ruas e avenidas e incendeiam delegacias.

Nos aeroportos e suas alfândegas, nos controles de fronteiras terrestres, aéreas e marítimas, nos consulados e suas entrevistas e formulários para vistos, nos bancos onde se pagam taxas e se compram dólares, euros e libras esterlinas, começando nas ruas que levam a estes lugares. Estes são marcos do mapa que marcam, física e psiquicamente, a pessoa negra em busca do seu direito à mobilidade, à movência pelo mundo, à errância que constrói alteridades e amizades, ao cosmopolitismo de direito humano. Considero que estes marcos constituem um processo duríssimo de aprendizagem, indicando um nível muito denso da sala de aula da tal “escola da vida”, onde se vê outras formas da revelação da realidade. Uma realidade tal como nos diz Fanon (2008, p. 133), “extremamente resistente”, onde “há um mito a ser enfrentado. Um mito solidamente enraizado. O preto o ignora enquanto sua existência se desenvolve no meio dos seus; mas ao primeiro olhar branco, ele sente o peso da melanina”. É o mito do direito de ir e vir. E mitos nunca serão fatos, e fatos destroem mitos sem encanto. Como guerreiros sem ilusões, Oguns hercúleos, enfrentamos a grande Hidra da branquitude que sequestrou o mundo e o mantém sob vigilância constante com suas cabeças, que mesmo

cortadas e cauterizadas acham sempre outros buracos por onde voltar a inspecionar a existência e o viver do que está fora da ótica dos seus incontáveis olhos.

Assim, ainda que o grupo intercultural se pretenda um Éden da equanimidade, os olhos que hierarquizam a humanidade por suas cores lembrarão ao artista negro que quer ter direito a ser *flâneur* do mundo ou cosmopolita que ele é medido por uma régua racial. E essa medida já tem as dimensões dadas secularmente à sua presença negra onde quer que vá. Régua transparente, nos locais mais educados e sofisticados de discriminação, porém bem palpável. Régua que ao menor deslize de atenção ou de desafio às suas mensurações, vira palmatória.

E estes olhos estão sempre observando. Fora da proteção do grupo lembram o negro de sua negrura. Às vezes, sorrateiros, também entram no grupo ou nele já estavam desde há muito, esperando uma hora de distração, de ataque ou defesa em um conflito étnico-racial entre companheiros de time, e cumprem também sua função de reveladores da sombra das almas ditas sem cor.

São muitos os olhares ideativos sobre negritudes como a minha fora de seu território nativo. É possível alguma estabilidade identitária quando muitas leituras enunciadas sobre si lhe dizem ser brasileiro, negro, pardo, moreno, árabe, potencial imigrante ilegal, eventual terrorista, *brown*, *blanche*, elemento suspeito, marginal padrão? É possível alguma estabilidade identitária, resumindo, quando, cosmovisualmente, lhe enxergam como um “perigo biológico” (idem, p. 143)?

(Neste momento o trem para e o autofalante anuncia: STAZIONE DI PONTEDERA – CASCIANA TERME! Arrumo rapidamente minha mochila, guardo de qualquer jeito os livros espalhados no assento vazio ao meu lado e sobre a pequena mesa retrátil. Fecho o grosso e enrugado caderno de notas memoriais, ponho o notebook em modo de suspensão. Estou de volta à Pontedera, cidade da Vespa, a famosa lambreta italiana (não confundir com a Lambretta, que parece uma Vespa). Desço do trem, passo pela passagem subterrânea, subo as escadas e chego à saída da estação. Logo em frente, na praça, ninguém me espera. Agora refaço, a pé, aquele velho caminho até a casa onde morei, no simpático bairro de La Rotta. Uma aprazível caminhada na comuna que tem uma ponte sobre o Rio Era (Ponte d’Era, sacou?), onde estou sendo e serei o mesmo negro brasileiro que fui, ainda que muito diferente. Logo depois de atravessar a tal ponte, paro numa caffetteria para tomar um mocaccino, feito com café do Brasil e chocolate da Costa do Marfim. E escrever.)

POST-IT 5 - Na mesa da *caffetteria*

Consulta ao banco de teses e dissertações da Biblioteca Digital da USP

Dia 13/03/2021, entre 23h e 23h59 (um ano exato do início do isolamento social devido à pandemia de Covid-19)

Unidade: ECA

Termos de pesquisa: Teatro Negro, Teatro Experimental do Negro, Abdias do Nascimento,

Dramaturgia Negra, Ruth de Souza

Produções encontradas: 1

Ass.: Prof. Dr. José Reinaldo Silva
(Engenharia Mecatrônica/Poli)

Avenida Percalços Alterativos Interétnicos

Após experiências traumáticas vivenciadas pela pessoa afrodescendente, como experiência individual e como ressonância dos traumas coletivos do racismo antinegro é possível dizer que um grupo internacional e pluriétnico, com suas práticas políticas de amizade, tem potencialidades para elaborar um processo de cura psíquica para essa mesma pessoa?

É possível um processo de cura subjetiva da pessoa artista afrodescendente pela aceitação em um ambiente de maioria não-negra onde sua particularidade humana é acolhida enquanto uma necessidade vital para a existência de sentido (po)ético-político no projeto artístico que se busca, e não para disfarçar a vergonha do grupo pela falta de letramento racial ou como estratégia de entrada e expansão de influência em territórios de cultura negra?

Nesse processo de cura possível, para aliviar as dores dos nervos à flor da pele pelos incômodos da racialização constante vivida no mundo euro-estadunidense, proponho encarar a purga potente dessas toxinas coloniais, presentes também nos melhores copos de vinho da Toscana, com remédios vindos do *pharmakon* fanoniano (Mbembe, 2017), com seus antídotos e venenos, já provados na experiência da dor da carne revolucionária. Lugar por excelência para se provar a eficácia de um tratamento anticolonial, como aqueles homens e mulheres insurgentes do Haiti confirmaram, ao menos por algum tempo, no século 19.

Me encantei com a “terapêutica” humanista de Grotowski (1970, p. 20), aplicada desde os anos de 1960, na relação com seus atores e com o público, e que promulgava uma situação de encontro de confiança tal, que seria possível “um renascimento mútuo e compartilhado [...] a total aceitação de um ser humano por outro”. Mas após os encontros ruins mediados pelas

políticas de inimizade tão bem praticadas por EUA e Europa, mesmo em seus territórios móveis (embaixadas e consulados), o exercício da confiança se despotencializou em mim, e cedeu lugar à cisma muito bem justificada. E dessa cisma uma nova urgência criativa começou a nascer, dada pela vontade pura de entendimento profundo do lugar político que ocupava no mundo, a partir da condição como pessoa negra afrodescendente em mobilidade por territórios que primeiramente de mim desconfiam, antes de qualquer desejo de encontro em alteridade.

Logo, as medicinas fanonianas cumprem um papel mais efetivo que as de Grotowski nesse momento, pois elas são pensadas para as chagas objetivas causadas pelo sistema-mundo racista e seus impactos sobre “as peles, cabeças e corações” - parafraseando o velho diretor polonês - da pessoa tornada outridade negra, mas extensíveis indubitavelmente a todas tornadas outridades não-brancas, segundo a tradição euro-estadunidense. Sobre esse processo de desinfecção Mbembe (2017, p. 15) observa que “ao oprimido que procurava desembaraçar-se do peso da raça, Fanon, propôs, assim, um longo caminho de cura”.

O quanto ainda estamos longe da destruição desejada por Fanon (2008, p. 29) do complexo psicoexistencial assumido massivamente na relação entre negros e brancos? O ideal intercultural de Grotowski e o desenvolvimento da cultura de trabalho e criação do *Workcenter* criaram brechas nesta patologia, mesmo sem isto fazer parte declarada da proposta dessas propostas de ação de pesquisa *através da e em arte*?

(Súbito me chega uma lembrança. Busco e abro uma mensagem antiga em meu e-mail, enviada por Alejandro Tomás Rodriguez, companheiro de equipe no Open Program e amigo pra toda vida, com um arquivo enviado no dia 24 de março de 2014.)

Imagem 10 - Da esquerda para a direita os pés de: Felicita Marcelli, Robin Gentien, Agnieszka Kazimierska, Alejandro Tomás Rodriguez, Suellen Serrat, Luciano Mendes de Jesus, Ophélie Maxo e Grazielle Sena.



Fonte: Arquivo Pessoal.

A imagem acima conta de um momento que inaugurou uma nova política de representação étnico-racial no contexto do *Workcenter*. É uma metonímia histórica. Lá estavam quatro performers negras: três brasileiras (Grazielle, Luciano e Suellen) e uma franco-marfinense (Ophélie). Mas esta mesma imagem não diz das razões, das percepções do momento histórico da instituição que levou a ter a seleção, acolhimento e inclusão de quatro artistas afrodescendentes de uma única vez em seus projetos.

Haveria alguma especificidade na proposta da equipe do *Open Program*, dirigida pelo italiano branco Mario Biagini, que justificaria uma recepção tão ampla – se em comparação com a quase total ausência nos primeiros 26 anos deste centro de trabalho – de afrodescendentes? Haveria um reconhecimento destas ausências como falha sociopolítica e desejo de reparação desta lacuna? Haveria a compreensão dos limites de inserção e ação na sociedade da renovada ideia de cultura ativa²⁹ por um grupo de maioria branca abordando materiais de culturas afro-diaspóricas e que fundamentam suas poéticas e técnicas performativas? A busca em eliminar qualquer leitura de prática de apropriação cultural que pudesse recair sobre a instituição em tempos de intensa recuperação de narrativas, viradas epistemológicas e lugares de fala pelas intelectualidades e movimentos afrodescendentes no início do século 21? Ou simplesmente a velha associação da pessoa negra com a ideia de uma corporeidade e emocionalidade primal, sem filtros racionais prévios, capaz de captar a “essência ancestral” do canto e do movimento a partir de uma afinidade cultural que a negritude lhe dá atavicamente? Por fim, em síntese, quais jogos de identificação e identidade começaram a ser operados com a criação de uma representatividade negra no *Workcenter*, avançando nas políticas relacionais do em-comum?

Desde a última seleção oficial para novos membros, realizada sob a forma de uma audição-workshop em 2012, na cidade de Belo Horizonte, durante uma turnê do *Workcenter* por festivais internacionais em Minas Gerais e São Paulo, instaurou-se uma presença mais constante de artistas pretas/os no centro de pesquisa e criação artística. Sendo uma seleção exclusiva para brasileiros, com habilidades musicais (vocais e/ou instrumentais) – os critérios evidenciados na chamada pública como abaixo a reprodução da mensagem de convocatória confirma –, foi notável a escolha de três artistas negros, com diferentes experiências culturais

²⁹ Podemos entender a formulação cultura ativa a partir de uma característica da fase parateatral: teatro de participação, no qual todos se tornam ativos, em que não há um observador passivo. Proposição esta decorrente das profundas transformações que se processaram no campo cultural a partir dos anos 1960. Mas, podemos entendê-la também no sentido de uma prática movente, que se transforma e é transformadora, relacional, inter-humana: como experiência (Mencarelli, 2013, p. 135).

e profissionais: Grazielle Sena (Belo Horizonte/MG), Suellen Serrat (Volta Redonda/RJ) e este que aqui escreve, Luciano Mendes de Jesus (São Paulo/SP).

17/10/2023, 15:36

Yahoo Mail - Fw: Workcenter's Open Program - Selection Encounters in Belo Horizonte

**Open Program do Workcenter - Seleção
em Belo Horizonte, Brasil.**

De 25 a 28 de Julho de 2012

Caros amigos,

Para a equipe do Open Program do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, chegou o momento de incluir novos companheiros nas suas aventuras criativas.

Nós estamos procurando colegas que possam se juntar à nossa equipe, preferivelmente colegas que tenham a capacidade de tocar um ou vários instrumentos musicais.

De 25 de Julho a 28 de Julho, estaremos na cidade de Belo Horizonte e dedicaremos estes dias para nos encontrar com todos aqueles que compartilhem o mesmo desejo.

Em sessões de trabalho com cantos e ações, no espaço comum do trabalho criativo, vamos perceber se uma espécie de necessidade mútua de trabalharmos juntos aparece. Alguns participantes podem ser convidados a fazer parte da equipe.

Por esta razão, seu tempo conosco pode ser de no mínimo uma manhã e pode se estender por no máximo quatro dias.

Se você quiser vir, por favor, nos envie uma carta de motivação e seu CV para: selections@theworkcenter.org. Logo, nós informaremos o horário e o lugar dos encontros.

Se você estiver interessado em participar, prepare uma proposta de ação de 2 minutos baseada em uma canção ou em um pequeno texto, que sejam significativos para vocês.

E, se você sabe tocar algum instrumento musical, por favor, traga-o. Sugerimos que você o utilize na sua cena.

Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards

Para mais informação sobre o Workcenter: www.theworkcenter.org

O patrocinador principal do Workcenter é a Fondazione Pontedera Teatro

[O Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards deseja agradecer a Bill Reichblum & Kadmus, Inc. por seu apoio.](#)

[NOTA: Informamos que seu endereço de e-mail foi obtido através de fontes publicamente disponíveis ou através de respostas de e-mails recebidos. Todos os destinatários de mail estão em cópia oculta \(Privacy L. 75/96\), mas pode ser que a mensagem venha também de pessoas que não estejam interessadas. Neste caso, Pedimos indicá-lo respondendo CANCELAR ao endereço eletrônico: \[info@theworkcenter.org\]\(mailto:info@theworkcenter.org\)](#)
Obrigado.

Sigo diretamente para refletir sobre o período de maior representatividade afrodescendente no *Workcenter*. Saltarei os relatos das dificuldades idiossincráticas da vida de cada uma das escolhidas - não favorecidos em nenhum momento pelo ideário mítico da meritocracia - e seus périplos para conseguir condições financeiras para se moverem para outro país e passarem um ano às próprias expensas. Importante ter em consideração que a instituição apenas viria a fornecer salário após o primeiro ano de trabalho no corpo artístico, à guisa de “período de experiência”, no qual se veria “se o trabalho escolhia a pessoa e se a pessoa escolhia o trabalho”, para utilizar uma terminologia workcenteriana.

O período entre 2012 e 2015 foi o de maior presença negra no centro artístico internacional de Pontedera, se considerarmos as duas equipes de pesquisa e criação. Incluindo o próprio Richards, éramos cinco, representando 1/4 de todo o grupo, que à época contava com 19 membros. Curiosamente também foi o período do maior número de brasileiros, considerando a presença de Guilherme Kirchheim (Londrina/PR).

Após as saídas de Serrat em 2014, minha em 2015 e de Maxo em 2016, a presença de performers negras no *Workcenter* seguiu sendo dada por Grazielle Sena (que já havia se tornado a principal assistente de Mario no *Open Program*, permanecendo no grupo até 2021), pela canadense Tabby Johnson (que integrou o OP de 2015 até por volta de 2016), o brasileiro carioca Eduardo Landim (que atuou no OP entre 2016 e 2021), a estadunidense Desiré Graham (presente na equipe do *Focused Research Team/FRT*, de 2019 a 2022), o malinês Sambou Diarra (no OP entre 2018 e 2022), além de Thomas Richards no cômputo geral. Pouco mais de 1/5 do total de 25 membros, considerando que a partir de 2016 o centro artístico também já estava sendo composto pela equipe *Workcenter Studio in Residence/WSR*, cuja maioria de performers era latino-americana, especialmente de Chile e Colômbia, mas todas não-negras. Thomas, além da direção artística do *Workcenter* como um todo, liderava as equipes do FRT e do WSR.

De forma distinta à trajetória de Grótiis, ainda que mantendo o forte referencial técnico-poético dado pelos cancioneiros da África do Oeste e afro-caribenhos de Haiti e Cuba, mesmo após a morte do diretor polonês, o *Workcenter* realizou um percurso outro em relação às culturas e tecnologias performativas, de origem africana e diaspórica, das quais todo o seu trabalho foi nutrido. Este movimento foi especialmente dado pelas propostas de trabalho de Biagini e da equipe do *Open Program*.

O *Open Program* iniciou suas atividades em 2007. Em relação aos materiais de trabalho, também partiu dos cantos afro-haitianos/cubanos. Mas, com a chegada do performer Lloyd Bricken (Alabama/EUA), houve uma grande guinada nas pesquisas, uma vez que este artista

branco, da região do *Black Belt*³⁰, contribuiu com seu conhecimento sobre a música afro-estadunidense sulista, através de uma pesquisa pessoal que já realizava desde o início dos anos 2000, conhecendo um vasto repertório de cantos tradicionais, que remontavam desde o período escravocrata (*hollers, shouts, spirituals, work songs, prison songs*), chamadas genericamente de *Southern Songs*. Gêneros de cantos estas que se encaixaram perfeitamente nas proposições investigativas da “Arte como Veículo”, por suas qualidades vibratórias e seu potencial de abertura de comportamentos orgânicos, uma vez que certos fatores, como a língua (o inglês era o idioma comum do *Workcenter*) e uma relação afetiva com as formas musicais (dadas pela linha direta de conexão entre elas e a formação das musicalidades urbanas ocidentais, como blues, jazz, funk, rock, etc.), foram rapidamente bem absorvidos por todos os performers da equipe, em geral todos jovens oriundos de grandes cidades, e fluentes na língua inglesa.

(Para descansar um pouco as ideias, ou acelerá-las, dependendo do ponto de vista e escuta, assisto uma antiga gravação de uma performance do grupo Georgia Sea Islands Singers, liderado pela icônica Bessie Jones, [cantando um repertório tradicional de Southern Songs](#). Depois procurei em meus arquivos a pasta do mestrado, para da minha dissertação recortar este comentário de Mario, a partir da entrevista que me concedeu em junho de 2015, enquanto comíamos um virado à paulista em uma lanchonete no bairro da Santa Cecília, em São Paulo, em meus últimos dias como membro do Workcenter, depois de um projeto realizado por cidades do interior do estado, “Cantando Estradas: Encontros com o Open Program”.)

[...] eu queria trabalhar no *Open Program* com alguns materiais contemporâneos, porque eu queria, quer dizer, eu senti a necessidade de explorar, de alguma maneira, o mundo como ele está agora. Eu quero entender o que está acontecendo em nossos tempos. Então eu dei para o grupo alguns materiais literários, que realmente não funcionaram. [...] Ao mesmo tempo nós estávamos trabalhando em antigas canções, principalmente de Cuba e Haiti, *vodou, santería*... E algumas pessoas do grupo começaram a descobrir coisas através destas canções. Neste momento eu parei de cantar, mais ou menos, e comecei a assistir e ajudar as pessoas de fora. Posteriormente eu testei dar para membros da equipe textos de Allen Ginsberg e disse para eles criarem algumas canções a partir deste material. Durante esse mesmo período, eu comecei a dar para as pessoas outras canções, canções ainda afro-diaspóricas, mas do sul dos Estados Unidos. Estas canções são muito diferentes, porque nos Estados Unidos a situação não foi como a da *santería* ou como do candomblé, quando surgiram. Os escravos cantavam em inglês porque eram proibidos de cantar em outra língua, eles não podiam falar qualquer coisa de seus idiomas, eles não podiam

³⁰ O *Black Belt* (Cinturão Negro) é uma região entre o sul e o sudeste dos Estados Unidos onde se concentra a maior parte da população negra, compreendendo os estados do Alabama, Arkansas, Florida, Geórgia, Kentucky, Luisiana, Maryland, Mississippi, Carolina do Norte, Carolina do Sul, Tennessee, Texas e Virgínia. Adivinha por que ainda é a região mais notadamente problemática em termos de educação, saúde, habitação, distribuição de renda, empregos de qualidade e desenvolvimento econômico?

seguir sua própria religião. Eles começaram a usar as palavras das escrituras judaico-cristãs. No começo, principalmente das escrituras judaicas, por causa também da história dos filhos de Israel, quando estavam no exílio, quando eram escravos no Egito. Era uma história muito forte para eles. Eu comecei a dar canções como essas para a equipe e havia um membro do grupo [Lloyd Bricken], que era do Alabama, sul dos Estados Unidos, para quem eu pedi que trouxesse também algumas canções. Eu me lembro que escolhi velhas gravações, dos anos 20 e 30. Eu escolhi, talvez, 100 canções, e as dei para as pessoas aprenderem. E isto foi interessante, porque as canções começaram a funcionar muito bem, quer dizer, algumas pessoas da equipe se tornaram muito vivas quando estavam cantando estas canções, e também eles começaram a criar outras canções com os textos de Allen Ginsberg. O que eu descobri depois foi que Allen Ginsberg, quando estava trabalhando em seus poemas, foi fortemente influenciado pelos primeiros jazz e blues. Ele estava estudando a maneira como as palavras eram faladas, no blues, por exemplo. E tentou aplicar isto em sua poesia. Ele disse – também Kerouac disse isso – que a América tem uma enorme dívida com relação à África. Ele disse que “*if the America still has a soul has to thank to the soul*” [se a América ainda tem uma alma tem que agradecer ao soul]. “*Soul*” significando “alma”, mas também o gênero de música negra. E então teve a época dos movimentos da juventude, no final dos anos de 1950, 1960, onde muitos jovens começaram a criar um tipo diferente de música, como *The Beatles* e outros grupos. Ginsberg disse algo muito interessante. Ele disse: “- Olhem, esses garotos brancos tentam ser africanos, e utilizam alguma coisa da tradição africana, transformando isso.” Com isso criam quase um tipo de fenômeno religioso, um tipo de reunião, de união, funcionando de uma maneira muito forte naquele tempo. Ginsberg analisou isso do ponto de vista da religião. Isso foi interessante. Então, meus colegas começaram a criar canções com os textos de Ginsberg sem saber que eram textos de Ginsberg, eu não disse isto para eles. As canções que eles criaram eram muito diferentes, cada canção era muito diferente [entre si]. Algumas canções eram muito parecidas com rock ‘n’ roll, outras com funk ou blues, outras mesmo com ópera. Muitas diferentes formas. Mas ao mesmo tempo eu podia ver nessas canções a influência do trabalho, que durante um ano nós fizemos com os cantos antigos. Por cantos antigos quero dizer as canções afro-diaspóricas de tradição africana [Cuba e Haiti]. Isto foi uma influência neste trabalho, porque estava relacionado com como nos aproximar da canção. Não como música, mas abordar a canção como um veículo para a ação, como um veículo para o contato. Como algo vivo somente através da intenção, e não somente através da execução. Execução no sentido musical (Biagini, 2016 *apud* Jesus, 2016, p. 207-9).

Através da via aberta por este novo repertório de cantos afro-diaspóricos, surgidos três décadas após o encontro de Grotowski com os cantos africanos e afro-haitianos do *vodou*, uma nova e intensa onda de explosão criativa foi gerada. Foi criado um grande repertório de espetáculos – completamente conectados com a ideia de um trânsito fluido entre os aspectos da arte como apresentação e como veículo³¹ – que unido à poética do evangelho apócrifo de Tomé e da obra de Allen Ginsberg, explorou um imenso potencial de elementos performativos e sonoros, incluindo um uso muito competente e bem estruturado de instrumentos musicais, numa excelente articulação entre violão, guitarra e percussão. Parafraseando Ginsberg, os cantos

³¹ Grotowski (2012) via as artes performativas como uma grande corrente, na qual em uma extremidade estaria a “arte como apresentação”, realizada para a percepção dos espectadores, como no teatro convencional, e na outra extremidade estaria a “arte como veículo”, realizada para a percepção dos atuantes, como nos rituais religiosos.

pretos do sul estadunidense trouxeram uma “*soul food*”³² para os novos passos que o *Workcenter* passou a dar naquele período, a partir do legado de Grotowski. Os espetáculos dessa fase criativa foram: *Electric Party Songs*, *I Am America*, *Not History Bone’s – A Poetry Concert* e *The Hidden Sayings*, além das ações do *Open Choir*, no qual o “público” era tornado participante do fluxo de cantos e ações.

(Me bate forte uma saudade desses espetáculos, dos quais participei em todos, especialmente o último dos quatro, onde mais atuei. Abro um arquivo onde posso assistir fragmentos de apresentações de cada um deles, [de antes, durante e depois da minha presença.](#))

Seria então a presença de atores e atrizes negras/os na instituição tornada mais expressiva a partir de 2012, através do *Open Program*, uma consequência natural de uma busca de reparação histórica de representatividade, que foi sentida pela direção de Biagini em confronto com a necessidade de trabalhar com pessoas que desde a fenotipia demonstrassem conexões legítimas com estes materiais das tradições negras? Se isto o foi, não foi por questões de identidade nacional entre os performers escolhidos e o material, uma vez que, foram escolhidos performers pretos brasileiros e não estadunidenses, e que não havia, até o momento, interesse em trabalhar sobre cantos de qualquer tradição afro-brasileira, conforme o diretor italiano me disse certa vez, informalmente, num café, em maio de 2013, meses antes da viagem onde efetivamente eu me juntaria à equipe. Resta então ainda fazer estas perguntas: por que escolher exclusivamente performers pretas brasileiras? Em que ideia ou intuição esta escolha se baseou?

Consideramos que esta maior representatividade foi uma forma de conseguir legitimação sobre o trabalho sobre cantos de tradições afro-diaspóricas, realizado por uma maioria de pessoas brancas, desde a fundação do centro de pesquisa artística. Uma legitimação como forma de aceitação e inserção em certos contextos, que especificamente o *Open Program* buscou, como parte da sua natureza de trabalho no *Workcenter*: a saída para a exploração das potências de uma *cultura ativa* na sociedade, a partir dos pressupostos fundantes da obra grotowskiana. Contextos tais como o das comunidades negras do Bronx, em Nova York, das comunidades jongueiras e de candomblé do interior de São Paulo ou dos imigrantes africanos da Toscana. Uma legitimação que deveria ser conquistada dentro de um novo momento

³² Em tradução literal, “comida da alma”, termo utilizado para identificar a culinária tradicional afro-estadunidense, sobretudo da região Sul. Tem origem nos anos de 1960, junto aos movimentos de afirmação identitária afro-americana, emprestando a ideia da *Soul Music*, propondo ver o alimento como símbolo de conexão comunitária.

histórico das lutas das populações negras, que reivindicam, na aurora do século 21, século das viradas epistemológicas nas perspectivas de todos os povos subalternizados pelo colonialismo e suas variadas danosas agências sobre corpos e mentalidades, o respeito e valorização dos princípios civilizatórios africanos, desde à matriz às continuidades e transformações diaspóricas, com suas tecnologias e complexos saberes-fazer, e as decorrentes demandas por representatividades humanas nas mais diversas instâncias da sociedade.

São problematizações provocativas. Abrem espaço para debates tensos, necessários nos tempos de descolonização do pensamento eurocentrado. Aos novos artistas-pesquisadores, que reconhecem e/ou se identificam com os fundamentos da proposta artística e de vida construídas coerentemente na trajetória de Jerzy Grotowski, ainda que plena de dialéticas, este olhar indagador realmente é necessário. Atitudes iconoclastas certamente aprovadas pelo velho diretor polonês. Com valor especial se vindas de artistas-pesquisadores afrodescendentes, que não podem negar a ausência de seus e de outros corpos negros nos espaços de excelência, como o foi o centro de trabalho de Pontedera, último legado material daquele que não quis deixar a si mesmo como ícone de culto em cemitérios, preferindo ser espalhado ao vento, com as cinzas do seu corpo flinando sobre uma montanha indiana distante dos grandes centros do capital.

Um desprendimento desta ordem, que até na última hora revela e reafirma toda uma vida dedicada a uma missão humana através da arte, comunica que no seu encontro com a negritude do seu contra-espelho – como o inverso de uma pessoa Bakongo da África Central, que concebia seu duplo na Kalunga como um ser branco³³ –, Grotowski pode ter visto o homem negro, do qual se aproximou um dia, através do seu possível ancestral que guerreou no Haiti. Pessoa negra, da qual poderia se lembrar através daqueles com quem aprendeu e que ensinou, como Robart, Tiga, Cadet, Frémon, Richards e, muitos anos depois, comigo e minhas companheiras pretas do *Open Program*, e todas as outras artistas que por lá passaram depois de nós, carregando o mesmo desejo de atualizar memórias através dos cantos. Cantos dos quais sabem ser as primeiras herdeiras, em uma atitude reivindicatória sem romances miscigenatórios, pelo contrário, uma atitude que vibra vozes dissonantes contra qualquer discurso de universal normalidade.

³³ Segundo Thompson (2020, p. 5): “O branco representa 'os brancos' - i. e., os mortos -, indica o outro mundo que transforma o nosso”.

Travessa Centro e Dissenso

(Pago o café e parto. Sigo em frente pela Via Tosco Romagnola, uma longa estrada que me levará à vila rural de Vallicelle, local onde por trinta e cinco anos abrigou as atividades do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Onde o velho Grótiis viveu seus últimos dias. E onde passei dez meses do meu período como performer no Open Program. Vejo de longe os fundos da minha antiga casa no bairro de La Rotta. Só agora noto como a italiana La Rotta me traz memórias de uma opressão mais educada que a vivida nos encontros com A ROTA paulistana. Atravesso a praça em frente à House of Men, apelido que a habitação tinha entre as pessoas do Workcenter; já que na época só moravam “meninos”. Subo o pequeno lance de escadas que vai da praça à passagem ao nível superior da ruela onde fica a moradia. Me detenho em frente ao pequeno jardim, lembrando de festas que reuniam os artistas negros, os amarelos e os brancos do Todo-Mundo. Logo o panóptico epidérmico é ativado e saio, para que olhos racistas não pensem que penso roubos. Me dirijo para o Bar do Pera, um botecchino – tipo botequim brasileiro mesmo – vizinho de muro com a antiga casa. Dou um “Buona sera” pra geral e peço uma birra Moretti – tipo uma breja brasileira mesmo -; me ajeito em uma tábua quadrada, bebo e digito.)

Workcenter se traduz literalmente como “Centro de Trabalho”. Mas não foi um *Workcenter about* ou *for* Jerzy Grotowski e Thomas Richards. Foi um centro de trabalho, segundo nossa definição - freireanamente por experiência feita - para as artes performativas e suas possibilidades enquanto formas de relação humana intersubjetiva por meios objetivos, constituídos pela pesquisa, pedagogia e criação artística por um lado, e por outro pela construção de relações sociais afetivas em contextos plurais.

Por isso é válido entendermos, a partir da centralidade que a noção de *trabalho* teve - desde o nome institucional que por mais de três décadas identificou a continuidade da obra grotowskiana em seus companheiros de armas (os herdeiros diretos e os que afluíram e refluíram por diversas temporadas e durações) até o *modus operandi* das equipes - que as relações humanas que se estabeleceram foram materialistas, no sentido de que se deram pela construção do fato objetivo do projeto contínuo de uma artesanaria própria em artes cênicas, que desenvolveu uma cultura de trabalho própria, transmissível a partir de uma elaboração sólida de fundamentos técnico-artísticos e éticos. Uma imagem que ajuda a compreender esse funcionamento está em perceber que o “trabalho que trabalha o trabalho”, como disse Biagini um dia num intervalo de ensaio, estava no centro das colaborações que naquele local se

estabeleceram, sendo o princípio, o médium e o destino das forças intencionais que ali operaram coletiva e individualmente.

Logo, pela perspectiva de uma valorização da noção de trabalho, posso aprofundar a discussão das relações interétnicas a partir de uma visão colaborativa oriunda da necessidade de se desviar de uma discussão pautada exclusivamente sobre a ideologia de raça, para um modo cooperativo que pode se estabelecer por uma ação emancipatória diante dessa pauta, algo que Haider (2019) observou na práxis proposta pelos revolucionários negros ao longo da história estadunidense, em figuras como W.E.B. Du Bois, Malcolm X, Huey Percy Newton e o Coletivo Combahee River. Uma precisa consideração sobre os limites problemáticos trazidos por esse viés ideológico está no próprio Du Bois:

A teoria da raça foi complementada por um método cuidadosamente planejado e lentamente desenvolvido, que levou a um fosso entre os trabalhadores brancos e negros, a ponto de hoje provavelmente não existir no mundo dois grupos de trabalhadores com interesses praticamente idênticos que se odeiem e se temam entre si tão profunda e permanentemente, e que são mantidos tão distantes que nenhum dos dois enxerga qualquer interesse comum (Du Bois, 1998, p. 700 *apud* Haider, 2019, p. 80).

Porém, antes de avançarmos para as potências da relação intercultural saudável, é necessário antonomizar com qualquer possível idealização apriorística de um paraíso do igualitarismo. Esta colaboratividade não pode prescindir de um olhar crítico sobre o próprio modo de operação que tanto pode potencializar quanto despotencializar esta mesma colaboração. Para isso tenho de trazer, à guisa de exemplo – ou dedo na ferida – uma situação na qual um modo de operação falho presente no *Workcenter* foi publicamente exposto (algo raro), a partir da experiência vivida por jovens negros brasileiros que viajaram à Itália para o *workshop* imersivo de verão³⁴ que ali aconteceu ao longo de alguns anos.

Em 2019, por ocasião da mesa de finalização de um evento sobre pesquisa, pedagogia e criação teatral numa universidade brasileira, dois jovens atores-estudantes, L. e R., questionaram, junto a A., um ex-integrante do *Workcenter* que dera uma oficina e participava de uma mesa redonda, sobre a ausência de maior representatividade negra no contexto dos trabalhos realizados ao longo das duas semanas do *Summer Intensive*, tanto no corpo artístico em geral, quanto entre as pessoas que ali vieram, de muitos locais diferentes, mas sobretudo

³⁴ O *Summer Intensive* foi um programa pedagógico imersivo desenvolvido pelas equipes de trabalho do *Workcenter*, onde artistas cênicos e interessados em geral eram selecionados e, após o pagamento do valor relativo à realização do trabalho, passavam duas semanas, em jornadas de 8 horas diárias, vivenciando as rotinas de treinamento físico, das práticas sobre os cantos de tradição afro-diaspórica e processos de criação e análise de cenas autorais ou se integrando a estruturas performativas previamente criadas.

Europa, para tomarem parte nas atividades. Segundo seus relatos, notaram que, em meio ao competentíssimo trabalho sobre as práticas do ator/performer, através dos cantos das Afro-Américas, seus legatários primários, as pessoas afrodescendentes – se considerarmos uma linhagem de transmissão cultural - eram a ausência pouco percebida naquele espaço de trabalho de maioria branca. Os corpos negros não estavam amplamente presentes, salvo em algumas performers na equipe do *Open Program*, e suas faltas não eram sentidas em toda a instituição e entre os participantes. E isso gerava uma contradição profunda entre o sentido intensamente humanístico do trabalho que ali estava se desenvolvendo e o choque identitário que a sensação de apropriação cultural gerava.

A. contrapontou dizendo que naquele contexto de criação, pesquisa e aprendizagem não se trabalhava sobre os corpos, mas sim sobre as pessoas. Em concordância com os jovens atores, a professora L., também participante da mesa, chamou a atenção sobre a normalização da ausência dos corpos negros nos espaços, sobretudo os de arte, notabilizados por uma “aparente” ausência de preconceitos, mas que historicamente participam ativamente da programática racista. Como uma resposta às considerações de A. sobre os questionamentos trazidos, L. afirmou que não existe um trabalho artístico sobre pessoas essenciais quando, no sistema-mundo racializado, todos os corpos são tornados apresentações políticas de si mesmos, e que insistir nesse ideário seria ingenuidade da parte dele.

Refletindo e concordando absolutamente com a precisa e aguda colocação da reconhecidíssima professora, a partir desse momento, dessa grande aula, A. passou a buscar estudar mais sobre as questões étnico-raciais, tendo maior criticidade sobre os contextos em que atuava profissionalmente e vivia, amadurecendo a postura antirracista que já praticava e que sempre pude perceber e vivenciar desde o início de nossa amizade.

Assim, por uma falha até aquele momento presente no *Workcenter*, e apenas notada por jovens negros que se colocaram em situação de mobilidade – algo que não havia ainda sido declarado abertamente mesmo pelas integrantes negras do grupo – é que algo que fez parte da operação colonial, que ficou entranhado no inconsciente, emerge como um pesadelo constrangedor. Aquilo que Mbembe (2017, p. 186) detectou como “um modo de representar o Outro que o esvazia de qualquer substância, deixando-o sem vida”. Sem vida neste caso exemplar em particular pode ser traduzido como a redução a uma essência universal sem corpo, apenas espírito. Algo impossível para aqueles atores, que, ainda que não tenham precisado pagar pelo curso – nada barato para os padrões financeiros de um jovem periférico afro-latino – tiveram que lidar com todas as grandes e pequenas dificuldades objetivas e subjetivas que corpos marcados pela exploração econômica e a desconfiança social têm de atravessar para

realizar a significativa experiência de uma viagem internacional. Mas para pesadelos constrangedores constrangimentos pedagógicos já sabemos que funcionam muito bem.

O corpo de um ator preto é tema, é testemunho, é forma, é palco, é cena. Perguntarão: mas não é assim com qualquer corpo? Talvez. A diferença é que um corpo branco, na cena de teatro, se mistura com ela. Um corpo preto, em cena, também a de teatro, impõe a pergunta: que cena é esta? E se esse corpo preto se recusar a agir, a fazer coisas, então agravamos a situação (Azevedo, 2018, p. 11).

No fundo desse evento, como matriz do problema, revela-se o ponto falho do discurso multicultural que não leva em consideração as diferenças de acesso aos bens econômicos e simbólicos do mundo que os diferentes formantes dessa multiplicidade têm. Mesmo que se misturem na bateia da multicultural, França e Burkina Faso não possuirão o mesmo valor na balança comercial, no ranking mundial dos “melhores” passaportes, nem tampouco seus nacionais no raio-X das alfândegas.

Por isso, não podemos desatentar para o fato apontado por Gordon (2008 *apud* Fanon, 2008, p. 14), no prefácio à edição brasileira de “Pele negra, máscaras brancas” de Frantz Fanon, de que “a ideologia que ignorava a cor podia apoiar o racismo que negava”, logo, “a exigência de ser indiferente à cor significava dar suporte a uma cor específica: o branco”.

Justamente por isso, pela fragilidade que o discurso multiculturalista contemporâneo possui, de certo modo uma globalização do discurso de democracia racial tal o tido no Brasil, se revela a insídia que constitui o racismo enquanto programa do mundo euro-brancocêntrico que pega até latino-americanos desatentos.

Por mais radical que pareça, essa é uma admoestação justa, um parâmetro crítico preciso para uma leitura das práticas dialógicas étnico-raciais no âmbito do *Workcenter* e de toda a prática grotowskiana anterior.

Não podemos entrar no jogo-armadilha que discursa “Meu irmão, não há mais diferença entre nós” (Fanon, 2008, p. 183) ou no “Somos todos iguais”, mas cujos enunciadores não estão implicados em ações antirracistas constantes. Como pessoa negra afrodescendente preciso manter uma clareza cognitiva para diferenciar palavras sem atos, ao mesmo tempo ter sagacidade para acolher a atitude que não sabe as palavras, no que se refere à desconstrução da hierarquização racial e à construção da equanimidade existencial como radical ontológico dos seres humanos.

De fato, tantos séculos de racialização do mundo me ensinou a ver que uma diferença há. Não no *ontos*, na seridade em si, mas dentro dos sistemas sociais e suas políticas que dependem da existência das míticas da diferença como hierarquia para a legitimação de dadas

humanidades – brancas, masculinas, heteros, cristãs. O que difere de uma atitude de reconhecimento da diferença como acolhimento para o mais-viver, a construção de mais potência para habitar um mundo cuja natureza é pluriversal e plataforma para pluriversos que o transcendem a partir das realidades imanentes que o constitui, material e imaterialmente.

Portanto, não falo de uma reivindicação da diferença como princípio, mas como meio, veículo para uma vida de plenitude para todas as humanidades e as outras criaturas que habitam este pequeno planeta.

Porém, existe inerente à questão da representatividade o perigo da associação imediata entre negritude e tradição, algo que está presente, ao menos de forma orbitária, nas críticas de Mbembe (2014) sobre a construção ocidental das ideias de África e Negro. Como se África e Negro representassem por excelência a ligação com um passado ancestral que não pode ser questionado, transformado, atualizado. Ideias construídas sobre a direta associação de África e berço da humanidade, África e vida selvagem, África e primitivismo, Negro e instintividade, Negro e fetiche. O movimento Négritude e Afrofuturismo, por exemplo, são exemplos de enfrentamentos estético-poéticos desta concepção cômoda criada pelo Ocidente branco.

As questões colocadas pelo trabalho transcultural e interétnico de natureza grotowskiana seguem sendo refletidas e cada elaboração pode colaborar com o desfazimento destes aspectos pouco úteis para a real alocação dos saberes africanos dentro de uma epistemologia fundante do ser humano. Biagini (2013, p. 185) afirmou que “as fontes antigas somos nós”, e que se vemos as tradições como patrimônios vivos da humanidade qualquer um pode se considerar um herdeiro, na medida em que cuida da sua existência e potência ativa, realizando um trabalho com competência artesanal (Biagini *apud* Jesus, 2016). Algo semelhante ao que Richards (2006) diz quando critica aqueles que arrogam um pretense selo de qualidade de representante da tradição, destacando que não é o fato de ter nascido dentro de uma determinada cultura o que garante a habilidade para o exercício das técnicas e poéticas performativas inerentes a ela. A competência artesanal do ofício performativo não seria atávica, mas um vir-a-ser, construído pela prática e domínio do ofício.

Mas, e quando, por um sistema de privilégios da branquitude, um artista negro de teatro não pode acessar centros de excelência de formação e pesquisa artística, outros grandes centros de trabalho pelo mundo, além do *Workcenter*, para desenvolver a prática e o domínio do ofício? Aludindo a Barucha (2017), que diria que os problemas de um artista fora do eixo euro-estadunidense em deslocamento para Europa ou EUA começam na alfândega, proponho irmos além dessa percepção, e compreender que, de fato, tais problemas começam bem antes de conseguirem chegar em um aeroporto.

Estrada Quase sem Nome

(Saindo do Bar do Pera retorno à Via Tosco Romagnola e viro à direita, seguindo em frente, passando por lugares já conhecidos, como o Parco Fluviale, o clube-bar “Il Botteghino”, a pequena capela que só abria na Páscoa e o açougue Bernardini. À beira do caminho me recordo do gatinho morto e da plantação de girassóis, que anos depois me inspiraram uma cena com cantos bantu afro-mineiros. Passo sobre a melancólica linha férrea, viro a próxima à direita e chego na Via delle Vallicelle, que leva à pequena vila rural. Depois na primeira à esquerda, e em poucos passos estou defronte a um lugar que não existe mais. Me sento para cismar sob uma velha árvore, despida pelo inverno, mas com sinais de primavera numa folha verde ali e acolá, com um grande buraco ao centro e sinais de fogo, que sempre achei ter sido provocado por algum relâmpago. Me sento, para cismar, em frente a um lugar que de vinícola se tornou um lugar de pesquisas e criações que muitos artistas da cena no mundo buscaram como uma espécie de ashram teatral. Um estranho ashram que dizem que de longe podia-se ouvir canções de gente preta emanando de suas paredes. E os vizinhos por um bom tempo se perguntavam: “- Mas onde estão os pretos?”)

Imagem 11 - Vista externa da antiga sede do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Ao lado esquerdo da porta de entrada para as dependências do *downstairs* é possível ver um afrodescendente em aparente situação de estudo musical.



Fonte: Alejandro Tomás Rodríguez.

É possível pensar em traumas raciais abafados na construção do *Workcenter* como projeto pluridentitário, na medida em que “vemos a invisibilidade” da presença da pessoa negra por um longo período de tempo no último projeto grotowskiano - desde a passagem de Amon Frémon e dos demais haitianos da comunidade *Saint Soleil* no Teatro das Fontes entre 1976 e 1982 -, revelando um completo descuido de Grotowski e Richards com um programa mais inclusivo na instituição, que, de fato, só passou a atentar para a presença de pessoas fenotipicamente afrodescendentes a partir de 2012, como já mencionado.

A assunção de uma identidade negra por parte de Thomas Richards enquanto discurso mais efetivo, público, teria uma importância significativa dentro do âmbito teatral, mas sobretudo social, em nível internacional. O amplo conhecimento público de que o grande reformador do teatro da segunda metade do século 20, Jerzy Grotowski, legou a preservação e continuação da sua obra artística, intelectual e investigativa a um homem negro colaboraria para uma mais rápida desconstrução das leituras normalizadas do teatro contemporâneo, calcadas na linha euro-evolucionista da cena. Essa assunção seria estratégica e se somaria como uma das ações mais efetivas dos processos antirracistas nas artes cênicas, sobretudo por ter sua origem em solo europeu.

São raros os momentos em que o próprio Richards fala diretamente sobre a negritude de suas origens familiares.

(Talvez agora vocês se surpreendam com a capacidade de retenção de informações e dados da minha memória, enquanto sento ou caminho. Quem sabe os encontros com o griots Kouyaté tenham me abençoado.)

Em seu livro de 2006, na página 2, num breve relato acerca do momento em que pela primeira vez ouviu os cantos afro-haitianos pela voz de Maud e Tiga, Richards deixa algo desta relação com suas origens familiares diretas escapar:

Quando eu ouvi as canções [...] isso era como ouvir a voz da minha avó, a qual eu nunca havia antes ouvido cantar. [...] quando eu ouvia aquelas canções, era como... se tocassem em mim alguma coisa que nunca havia sido tocada até aquele momento. [...] as melodias, o tipo de som e vibração – a qual me dava a sensação que eu estava ouvindo uma árvore cantar – foi chocante. Essa era a maneira que Grotowski provava estas canções: explorando ao redor e através delas algo que parecia para mim muito antigo e ao mesmo tempo muito novo [...].

Mas se, pelo que demonstra o relato de Richards, a percepção subjetiva de

pertencimento a uma origem foi acesa, por outro lado ela foi recalcada enquanto agência sociopolítica. Sua afirmação teria grande importância e valor para a colaboração antecipada, em pelo menos uma década, nos meios artísticos e acadêmicos, da legitimação das potências das tecnologias e valores civilizatórios negro-africanos na constituição de programas avançados de pesquisa, criação e pedagogia nas artes cênicas, em instâncias onde o eixo cultural euro-estadunidense apresenta muita influência, como as universidades e agências de fomento cultural internacionais.

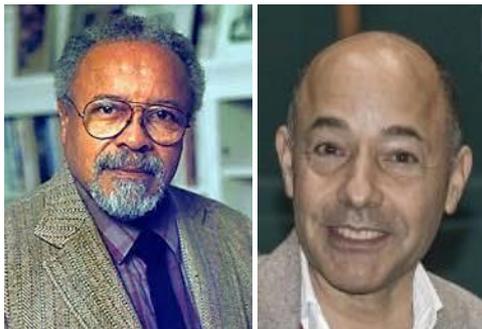
Esta assunção veemente de afrodescendência não aconteceu, e realmente, ainda hoje, pessoas do meio teatral, e não apenas as novatas, mas aquelas também com muito tempo de profissão, podem se espantar ao saber da negritude do ex-diretor artístico do *Workcenter*. Isto porque geralmente tem acesso somente aos aspectos técnico-artísticos na relação de transmissão de saberes entre o diretor polonês e o ator estadunidense, uma vez que aspectos em torno de questões associadas às relações étnico-raciais, quer em termos culturais ou políticos, não foram considerados com maior ênfase, seja nos discursos de ambos, seja nos estudos sobre a linha contínua Grotowski-Workcenter. O discurso de trabalhar sobre a pessoa e não sobre o corpo já se fazia presente nesta relação.

Logo, quando se evidencia a afrodescendência de Richards, a leitura que faço é que existe uma quebra da expectativa normalizada de que esta posição seria naturalmente ocupada por uma outra pessoa branca, como Grotowski. Afinal, pelas bandas brasileiras e do mundo todo, velhas e novas gerações de teatros sabem pouco das suas colaborações com pessoas afrodescendentes de um modo geral, assim como da profundidade das agências afro-diaspóricas sobre o velho mestre viajor e suas continuidades transformadas ao longo dos anos de atividades do centro de trabalho de Pontedera.

Não havendo também essa assunção de negritude como discurso político no meio artístico – campo primário de ação do *Workcenter* e das pesquisas grotowskianas – por parte de Richards, existiu também uma quebra de expectativa por minha parte. Isto porque essa posição assumida pelo legatário do velho polonês contrasta imensamente com a grande importância que teve seu pai, o ator, diretor e professor Lloyd George Richards, para a conquista de espaços profissionais e criação de uma cena negra na Broadway, com o lançamento de artistas, diretores e dramaturgos, como August Wilson. Wilson foi um dramaturgo estadunidense, por duas vezes vencedor do Prêmio Pulitzer, cuja obra mais famosa é “*Ma Rainey’s Black Bottom*”, no Brasil mais conhecida através do filme “A Voz Suprema do Blues”, último filme do “Pantera Negra”, Chadwick Boseman.

Richards pai foi ele mesmo um dos primeiros atores negros a despontar nesse meio teatral elitizado pela burguesia e a classe média branca estadunidense. Além disso, foi um respeitado docente na renomada Universidade de Yale, tendo sido laureado com o título de professor emérito, e ainda professor convidado no lendário Teatro de Arte de Moscou, fundado por Constantin Stanislavski, em 1898.

Imagem 12 - Lloyd Richards (1919-2006) e Thomas Richards.



Fontes: YALE Bulletin & Callendar (2006) ; Jarosinski do Brasil (2019).

Quando passou a privilegiar o processo com Richards, de transmissão de conhecimento, de uma cultura de trabalho, de caminhos de pensamento e ação criativa, Grotowski apresentou seu “discípulo” como seu colaborador fundamental. Algo percebido ao ver os impactos do trabalho dos cantos africano-díaspóricos, agindo sobre a pessoa do então jovem performer estadunidense, que aos poucos geraram um potente fluxo de comportamento orgânico em sua totalidade psicofísica. Fluxo este tributário das fontes familiares e ancestrais que estavam obliteradas no próprio Richards e que, com os cantares-instrumentos e uma sólida metodologia de trabalho em torno deles, foram acessadas.

Refletindo sobre o processo de transmissão de conhecimento que desenvolveu, o velho Grótiis comenta, na página 15 daquela histórica brochura de 1996:

Pensei seriamente nessa questão por volta de 1985-1986. Nessa época encontrei Thomas Richards e, muito rapidamente, comecei a ver nele a verdadeira organicidade nas ações dramáticas, o potencial para a descoberta do processo escondido nos antigos cantos vibratórios afro-caribenhos e africanos, as grandes capacidades ligadas à “interioridade” do ser humano. Ele é o homem de pesquisa que eu procurava. Se fui tão duro com ele, como ele conta em seu livro [Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas], foi por causa disso. Eu não quis jogar o velho jogo de mestre e discípulo, mas colocar em suas mãos um fio tangível e prático que eu mesmo recebi de outras mãos. É como se minha herança viesse de gerações longínquas; ela passa por várias gerações e mesmo por várias raças. E, ao mesmo tempo, não se trata de um sincretismo, de uma mistura, mas da objetividade do impacto de certas abordagens práticas, ainda que elas tenham aparecido em contextos diferentes. Eu precisava colocar Thomas Richards à prova, e foi o que fiz, naquele ano, na Universidade de Irvine, na Califórnia, da qual ele fala.

Por isso, numa posição de reivindicação de valores identitários-culturais da negritude, sublinho a importância que possui a inclusão do nome de Thomas Richards na denominação do *Workcenter*, a partir de 1996, uma mudança que foi publicizada pela primeira vez no Brasil, no anteriormente referido “Simpósio A Arte como Veículo”, ocorrido no SESC Consolação, em São Paulo, no mesmo ano.

Se eu quisesse ser ingenuamente idealista das relações étnico-raciais acrílicas, poderia propor se ver nessa ação um sutil sinal de Grotowski de reparação histórica e reconhecimento da revolução dos valores epistemológicos que as africanidades tiveram sobre aquilo que definiu sua busca de exploração das potências humanas na pós-teatralidade. O nome de seu continuador como um reconhecimento e uma responsabilização, mas também uma linguagem cifrada para provocar o instituto intelectual eurocêntrico e de branquitudes assentadas. Mas não posso propor esse “absurdo” ou “leviandade” ou “mentira”, uma vez que não há relatos indicando isso, por parte dos próprios envolvidos, o que de fato é decisivo nesse caso.

De qualquer maneira, há algo a ser valorizado, ainda que não o seja declarado de uma forma tão ideológica por Richards: a presença de um homem afro-americano com raízes caribenhas ocupando um importante lugar nas artes cênicas, dentro de uma linha histórica referencial que sempre se constitui por uma hegemonia branca e europeia. Ainda que seja um valor agregado pelo meu desejo, a partir da minha atitude afirmativa como artista, pedagogo e pesquisador afrodescendente. Um valor que é fruto da leitura sociopolítica afirmativa, porém crítica, que coloco sobre as experiências que Grotowski viveu em suas relações com África e Caraíbas.

Ou será que racializar a história do binômio Grotowski-Workcenter é reduzi-la à esquematismos sociais dos quais o diretor polonês quis se manter afastado, ao buscar gerar condições mínimas de bem-estar criativo e relações equânimes em um ambiente propício ao diálogo – política de amizade - para aqueles que viessem a se aventurar com ele?

O processo de desracialização que levaria a uma “equanimidade radical” não acontece sem o tocar direto nas feridas abertas e cicatrizes bem delineadas do sistema racista estruturado e institucionalizado nas várias instâncias da vida contemporânea, inclusive nas artes e cultura. Desta forma, uma instituição que se protegeu destes embates que conformam muitas das demandas difíceis e necessárias do mundo do nosso tempo, acreditando se isolar e se pôr à parte destas tensões dentro da proteção que a pesquisa artística proporcionaria, quando exposta aos impactos do real desse sistema-mundo alicerçado nas prioridades da branquitude e nas ideias e ideais da brancura, não apresenta respostas sólidas para os problemas do desequilíbrio de representação étnico-racial. O que se torna incômodo, quando, através das discussões

avançadas sobre o tema que ora desenvolvo, vejo que este trabalho, sobretudo no processo de solidificação do *Workcenter*, foi construído sobre tecnologias performativas africano-diaspóricas, logo epistemologias outras que não somente as ditas “orientais”. Epistemologias estas que mereciam não ter sido tão veladas, e sim mantidas em evidência com uma discursividade mais elaborada, contínua e publicizada nas pesquisas e reflexões de e sobre Grotowski, mas sobretudo com as presenças de performers negras afirmadas mais efetivamente nesse que foi um *locus* tão importante na história das artes performativas do nosso tempo. Algo que, após este hiato silencioso, começou lentamente a ocorrer e construir-se como política de grupo, o que intermediou contatos com comunidades afrodescendentes, ainda que em geral carecesse de maior deferência oficial às fontes afros nas elaborações reflexivas sobre suas próprias práticas performativas. Deficiências que poderiam ter sido sanadas e projetos que poderiam ter avançado muito mais não fosse o fechamento do *Workcenter* em janeiro de 2022.

Os referenciais negro-africanos e diaspóricos, no discurso oficial das lideranças deste espaço e sobre os pesquisadores do mesmo, ainda remetiam à noção, construída nos anos de 1970, como “locais de conhecimentos” anteriores à diferenciação cultural, como eram à época do Teatro das Fontes. Porém, cada vez mais, se evidenciavam como fontes contínuas, basilares, singulares e evidentes, plasmadas nas obras performativas e no contexto de pesquisa em sala fechada, pelo acento especialmente dado pelas presenças negras no corpo performativo da instituição. De fato, as africanidades e suas permanências e continuidades nas *corpovocalidades*, ou, lembrando Leda, oralituras de seus representantes diaspóricos podem ter sido, na prática, as mais transbordantes das fontes encontradas neste projeto de investigação e busca do humano e suas relações com a vida através da arte.

É possível localizar Thomas Richards nessa experiência de “descoloração” como uma prática do ambiente artístico europeu a que estava imerso. O *Workcenter* foi financiado entre 1986 e 2014 pelo *Centro per la Sperimentazione e Ricerca Teatrale/Fondazione Pontedera*, e entre 2015 e 2022 pela *Fondazione Teatro Della Toscana – Teatro Nazionale*. O que interessava para estas instituições que suportaram o início e o posterior desenvolvimento do *Workcenter* era o projeto final do diretor polonês e sua continuidade, seus resultados práticos, ainda que desobrigado de qualquer capitalização dada pela publicização de performances, o que não estava nos horizontes dele próprio, por óbvio, como atesta a produção textual e registros orais desse período inicial deste centro de pesquisas em artes performativas.

O trabalho de Grotowski foi acolhido e amparado em seu sentido geral, não havendo interesse em seus aspectos específicos, entre os quais as questões dos elementos africano-diaspóricos que ali eram operacionalizados como instrumentos de precisão para o *doer* da Arte

como Veículo, que em tradução literal quer dizer o *fazedor*, aquele que, segundo a terminologia utilizada no contexto inicial desse fase de investigações criativas, realiza as ações físico-vocais e o processo de transformação de energias densas em sutis. Mas isto não caberia ser feito por Grotowski, que se encaminhava para o fim da sua missão bem cumprida para as artes cênicas e as políticas de amizade possíveis de serem movidas através delas. Isto esteve sob sua alçada durante o Teatro das Fontes, de 1976 até o fim da colaboração com Maud Robart, em 1993. Com os erros e acertos que estou buscando delinear.

É nesse lapso que a ausência de ênfase nos contributos africano-diaspóricos ganha relevância, pois aqui a leitura de uma pessoa negra como líder e responsável primordial pela continuidade do desenvolvimento das pesquisas criativas de Grotowski passa a ter um valor substancial para a afirmatividade do artífice-atuante afrodescendente nas artes cênicas no cenário internacional. Algo que não foi considerado pela quase totalidade dos estudiosos da obra grotowskiana e da trajetória do *Workcenter*. O próprio Richards se espanta quando pensa no seu processo de aprendizado por uma perspectiva de relações étnico-raciais, algo raro em suas colocações, como atesta neste texto do livro de 2006, entre as páginas 39 e 40:

Por um lado, podemos dizer que a linha afro-caribenha é minha tradição. Meu pai é negro, a família dele veio da Jamaica, logo a linhagem dele era da África. Mas minha mãe é do Texas. Sua linhagem é da Inglaterra e da França. Então, é realmente minha tradição? Por uma perspectiva, no fundo, digamos até “geneticamente”, sim. [...] Por outra, a questão é a autenticidade da sua penetração numa determinada tradição. Você realmente dedica tempo e tem a capacidade genuína e o envolvimento necessário para descobrir o que é transcultural em uma tradição? [Para isso] um elemento crucial é você aprender a fazer com quem sabe. Acontece que encontrei uma maneira de me reconectar à minha chamada linha de tradição africana através de um polonês de barba branca, na Califórnia e na Itália. Parece absurdo, mas está funcionando. Ele trabalhou em profundidade com praticantes de muitas culturas. E então ele procurou, realmente, transmitir o que sabia, na prática, não apenas teoricamente, e não de uma forma fácil.

Mas temos um espaço silencioso provocativo nesta relação mestre-aprendiz, pois como Richards afirma que sua compreensão como alguém conectado a uma herança africana - em outras palavras, um afrodescendente - veio do contato com um homem branco da Polônia, e não da sua convivência com seu pai negro – artista ativista - e sua família afro-jamaicana, podemos cogitar porque esta consciência não se desdobrou em maior assertividade identitária ao longo da sua trajetória à frente do trabalho em Pontedera. Pelo contrário, se universalizou radicalmente, a partir da ideia de uma potência ampla e irrestrita dos efeitos dos cantos de tradição africano-diaspóricos sobre o ser humano, independentemente de origens étnico-raciais, e que depende sobretudo do modo de utilização dessas ferramentas, da competência artesanal

de quem com estes cantos lida numa situação de pesquisa criativa. Nada contra esta ideia, mas o que defendo aqui é a perspectiva política e social da assunção da identidade afrodescendente no contexto de colaborações interculturais do projeto do contínuo Grotowski-Workcenter.

O tema da sua própria afrodescendência ou mesmo das fontes determinantes para a construção da Arte como Veículo não é proeminente nas reflexões de Richards sobre o legado artístico-investigativo que recebeu. Ainda assim, não é possível deixar em branco um espaço tão importante para observar as tensões étnicas que são inerentes a um artista negro-mestiço – mesmo que este artista fenotipicamente seja lido com outra imagem.

Esta identidade negro-mestiça está envolta em muitas problemáticas porque, segundo mesmo a famosa “regra de uma gota de sangue” dos EUA (*One-drop Rule*) - este princípio sociojurídico aplicado sobretudo no século 20, que determina que qualquer pessoa, ainda que fenotipicamente branca, pode ser considerada negra uma vez que possua em sua árvore genealógica um único parentesco de origem negro-africana - o legatário de Grotowski seria um homem negro, ainda que tenha uma passabilidade social como pessoa branca, ou seja, possa ser lido como tal dentro de uma estruturação colorista hegemônica das relações étnico-raciais.

Mas, para além deste conceito legal já ultrapassado, se o leio pelas lentes das desconstruções do branqueamento de pessoas oriundas de casamentos inter-raciais – os tais ditos “mestiços” ou “miscigenados” – e pela afirmatividade da negritude contemporânea como resposta à opressão da branquitude historicamente instituída pelos sistemas de pensamento e prática racistas, Thomas Richards é um homem afro-americano, mais especificamente um afro-estadunidense, adequando o gentílico à proposição decolonial.

(Nesse momento ouço a voz de Glissant: “- Mas ele também não teria o direito à opacidade?”)

Ainda que soe contraditório, noto também que, numa certa medida, em se tratando de Thomas, não se pode lhe determinar uma negritude fundamental. Seria quando não uma violência à subjetividade alheia, um sintoma patológico, tomando para mim a assertiva de Fanon, na página 26 do livro de 2008: “Para nós, aquele que adora o preto é tão ‘doente’ quanto aquele que o execra”. Logicamente compreendendo esta afirmativa como a contestação da categoria colonial divisionista, mas salvaguardando os valores da pretitude/negritude enquanto

humanidade e construção de culturas, como buscou, por exemplo, o movimento “*Black is Beautiful*”³⁵ nos anos de 1960, que Fanon não pôde acompanhar visto ter falecido em 1961.

As experiências étnico-raciais do ex-diretor artístico do *Workcenter* em seu contexto social, se não foram publicizadas de maneira mais sólida, não podem ser delineadas somente a partir de um julgamento que tem por base apenas muito poucos fragmentos que são informados por sua própria pessoa. Sua família interracial; o papel político de seu pai como artista negro na racista Broadway; sua linhagem afro-jamaicana; fragmentos de memória compartilhados ali e acolá. Mas a mais importante afirmação que podemos tirar desses fragmentos soltos, aparentemente desconexos, é que Richards é, de fato e ao menos, um *afrodescendente*, enquanto categoria de identidade sociopolítica e cultural.

Então é a partir dessa compreensão que posso tentar compor outras partes desse mapa que se constitui de fragmentos de espelhos que talvez reflitam as tantas africanidades, diásporas e negruras que em minha própria face estão refletidas em suas rupturas. Richards tem seu próprio mapa, cabe a ele seu percurso. Posso somente lançar-lhe perguntas, que vez ou outra ele pega e me responde, e noutras caem no chão, e viram mais fragmentos – para a minha e outras negritudes em construção desde os abismos da própria ignorância, lembrando o dizer de Glissant no livro de 2021.

Assim, com os conselhos médicos de Fanon, na feitura desse caminho transafrogrotowskiano em direção a mim mesmo, que atravessa Áfricas e Atlânticos Negros para chegar em Américas e Afrobrasis, não posso me perder na infelicidade de pregar ódio à pessoa branca, mas à branquitude sim. Não posso cair na ilusão romântica do negro como o ser mais amável do mundo, mas sim defender que antes de ser reduzido a uma “raça” criou complexas civilizações e sistemas de pensar-mundo. Devo falar das falhas e acertos dessa política de amizade empreendida pelo contínuo Grotowski-Workcenter, que também tratou “de deixar o homem livre”, como diria o psiquiatra e revolucionário martinicano, utilizando o seu texto de 2008, à página 26. Uma política seminal de ação pluriépistemológica e intersubjetiva, com práticas dialógicas entre presenças do/no Todo-Mundo, para a libertação de todes interlocutores.

(A hora aberta. O próximo trem de retorno às minhas origens partirá em pouco tempo. Refaço em passos largos o caminho de volta para a estação de Pontedera, me afastando da antiga

³⁵ *Black is Beautiful* (“Negro é Lindo”) foi um movimento de afirmação étnico-racial afro-estadunidense que buscou desfazer, através da valorização das estéticas negras na moda, no cinema, na fotografia e em outras linguagens artísticas, a imagem depreciativa da pessoa negra criada pelo política supremacista branca. Como um movimento político e cultural foi influente em diversos países como África do Sul e Brasil.

vinícola onde por trinta e cinco anos, de 1986 a 2022, existiu o Workcenter que foi de Jerzy Grotowski, de Thomas Richards e um bom tanto de Mario Biagini. Que pode ter sido mesmo um pouco de outros, dos muitos cantos do mundo, a maioria branca, não duvidem disso, mas quem sabe de uns tantos asiáticos e alguns latino-americanos, mais um punhado de afrodescendentes. Indígenas nunca vi por lá. Fico com essa dúvida, se um dia ele foi meu também, mais do que eu me dei a ele. Trouxe muitas coisas comigo quando dele voltei a primeira vez. O conhecimento não foi roubado, estava exposto e à disposição, era só saber como pegar, já havia dito o bom professor italiano da gema. Trouxe alguns espólios, para fazer justiça antecipada às memórias que poderiam ser esquecidas ao longo do tempo. Não quis o paletó de Grotowski. Era feio e não me caía bem com suas ombreiras fora de moda. Trouxe papéis chineses, um caderno com capa de veludo vermelho que numa obra cênica foi pássaro e sinos de madeira de algum antigo espetáculo. Trouxe tambores destinados a serem vasos de flores ou enfeites abandonados ao pó. Não tenho medo de virar estátua de sal, então olho para trás, que sou mais Sankofa que Lot. Não esqueço por onde quis andar e andei, mas a estrada larga à frente tem cheiro de terra molhada, fresca, e o canto que pede agora é de caminho, daqui pra lá, bem pra lá, pro lad'lá, lá, lá, lá. Mas confesso que é triste reler nesse caminho, através do celular, essa carta que anuncia o fim desta instigante aventura criativa, que termina junto com o fim do isolamento social de dois anos que toda a humanidade viveu. Sim, o caminho de ida e volta da estação Casciana Terme-Pontedera até Vallicelle não poderia durar só um dia, nem dez meses.)

Clausura del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards

Debido a la pandemia del covid-19 ha llegado un momento de crisis internacional. El Teatro Nacional de Toscana, principal financiador del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, no es inmune a esta crisis. Desde hace tiempo soy consciente de que el Teatro Nacional ha tenido que hacer ajustes financieros. Con gran respeto por los programas de artes performativas del Workcenter, se han resistido a modificar su relación financiera con nosotros durante los últimos dos años. La dirección del Teatro Nacional me acaba de informar que en 2022 quieren seguir financiando el camino de las artes performativas que conduzco, aunque ya no podrán financiar los gastos de nuestro histórico espacio de trabajo en "Le Vallicelle" ni proporcionar los apoyo financiero continuo en la misma modalidad que antes. Han propuesto que su financiamiento fluya proyecto por proyecto, por lo que estoy profundamente agradecido.

El llamado del Teatro Nacional para transformar nuestra relación inicialmente parecía un inconveniente, ya que un resultado será que el Workcenter ya no podrá sostener a un gran equipo de participantes comprometidos en la formación durante todo el año. Pensando más, me di cuenta de que este llamado a una nueva dirección encuentra un acuerdo con ciertas necesidades que existen dentro de mí. Cumpliré 60 años este año y estoy entrando en una nueva etapa de la vida. Mientras me esfuerzo por comprender los llamados internos de esta fase, encuentro la necesidad

de reflexionar sobre la práctica en la que he estado involucrado durante los últimos 35 años, para tener la oportunidad de descubrir sus próximos pasos.

Tomando esto en consideración quería igualmente tomar en cuenta la decisión de mi colega de muchos años, Mario Biagini, de desconectarse del Workcenter y comenzar un proceso de trabajo independiente de él. Apoyo plenamente su decisión. En su reciente texto, señaló que en 2007 se produjo una especie de bifurcación del río dentro del Workcenter; el río se dividió en dos brazos, uno conducido por él y el otro por mí. Desde entonces, con la decisión de reconocer sus años de experiencia y autonomía creativa, dejé de tener contacto directo en la práctica con el trabajo conducido por él, siendo espectador principalmente de eventos públicos y semipúblicos, tras los cuales ocasionalmente le daba "feedback". Estas ramas se han gradualmente distanciado la una de la otra, y su afirmación de que nuestros trabajos se están desarrollando en direcciones divergentes y están orientadas con objetivos diferentes, creo esta precisa.

Durante muchos años, una pregunta me ha ocupado: cómo mantener y desarrollar lo que puede ser visto como una especie de tradición/investigación – un lugar de estudio donde los descubrimientos surgen de la práctica continua, y la investigación se enriquece con una destilación de conocimiento práctico – y al mismo tiempo, adaptarse a los cambios incesantes en su propia vida y la sociedad que ocurren en tantos niveles? ¿Cómo hacerlo y, al mismo tiempo, permanecer constante frente a los objetivos y procesos de la práctica? Ha pasado bastante tiempo desde el fallecimiento de Jerzy Grotowski, mi "teacher" y fundador del Workcenter. En los últimos años, en algunas ocasiones, he sentido que había podido haber llegado el momento de tomar distancia de su nombre, como reconocimiento natural al paso del tiempo. Sin embargo, siempre ha existido un conflicto en mí con respecto a este posible curso de acción. He sentido, y sigo sintiendo, no sólo una enorme deuda con él, sino una conexión directa entre lo que me "transmitió" y el trabajo que realizo hasta el día de hoy. Además, con el paso de los años y la evolución del Workcenter hasta convertirse en un fenómeno artístico bastante grande, que gana impulso debido a sus éxitos en varios niveles, una ruptura drástica nunca pareció sabia o pertinente, a pesar de las innegables y crecientes complejidades que implica el manejo de su liderazgo; el Workcenter se había convertido en una entidad artística que para mí, en algunos momentos, había comenzado a parecer un poco demasiado vasto. El momento histórico actual de nuestra crisis internacional multidimensional, el tumulto y la agitación que está causando, así como los factores que mencioné anteriormente, han llevado el trabajo a un punto de inevitable transformación. Supongo que sin un cambio fundamental en este punto, no habrá descubrimiento del camino necesario a seguir.

Estas consideraciones me han llevado a la conclusión de que se ha cerrado un ciclo en mi trabajo, y es con estos pensamientos que he tomado la decisión de cerrar el Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

Quisiera extender mi inmenso agradecimiento a todos los artistas que han participado en el Workcenter durante los últimos 35 años, a Roberto Bacci, Carla Pollastrelli y Luca Dini por su perseverancia y dedicación durante tantos años, a la Fondazione Pontedera Teatro y a el Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale por su valioso apoyo, a Gül Gürses por sus extraordinarios esfuerzos en un período determinante de nuestra historia, a Massimo Carotti que con tanto empeño ha llevado adelante nuestra administración, a Marco Giorgetti y Pier Paolo Pacini del Teatro Nacional de Toscana que han mostrado un interés sincero para nuestro proyecto de artes performativas desde la fundación del Teatro Nacional en 2015, a todos los académicos que han prestado una atención tan viva y constante a nuestro trabajo, a Mario Biagini, a quien le deseo todo lo mejor en su nueva ruta, a todas las innumerables personas que han ayudado de tantas maneras que el Workcenter podría prosperar incluso en tiempos de dificultades, a todos nuestros amigos, y a las audiencias en todo el mundo que tan amablemente nos han prestado su atención y apoyo.

Thomas Richards
Florenca, el 31.01.2022

FRAGMENTÁRIO DO RETORNO: CANTOS DE EXPERIÊNCIAS NEGRAS

*Para os brancos, de certo modo,
os negros asseguram a confiança na humanidade.
Quando os brancos se sentem mecanizados demais,
voltam-se para os homens de cor
e lhes pedem um pouco de nutrientes humanos.
(De um amigo anônimo de Fanon, 2008, p. 118)*

*O que no corpo e na voz se repete é também uma episteme.
(Leda Maria Martins, 2021, p. 23)*

*Quero a minha voz brutal,
não a quero bela, não a quero pura,
não a quero de todas as dimensões.
Quero-a rasgada de lado a lado,
Não quero que se divirta, porque, enfim,
falo do homem e da sua recusa,
do apodrecimento cotidiano do homem,
da sua pavorosa demissão.
(Fanon, 1969, p. 53)*

*Impulsionados pelo inconformismo, pela rebeldia e pela
responsabilidade de traçar outros caminhos, cantarão alto e
manterão vivos e pujantes seus ancestrais.
(Luiz Rufino, 2019, p. 27)*

Estrada Férrea da Crise

POST-IT 6 – Na catraca da estação

Consulta ao banco de teses e dissertações da Biblioteca Digital da USP

Dia 09/09/2022, entre 17h e 18h
(no dia do oitavo ano de falecimento de minha mãe, Josefa Mendes de Jesus)

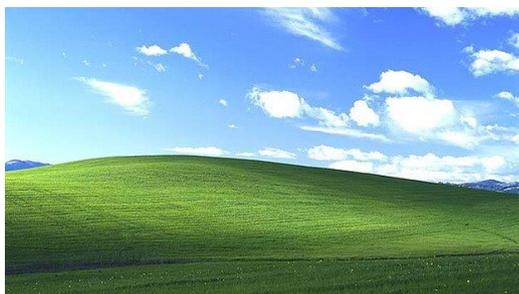
Unidade: ECA

Termos de pesquisa: Teatro Negro, Teatro Experimental do Negro, Abdias do Nascimento,

Dramaturgia Negra, Ruth de Souza

Produções encontradas: 1

Ass.: Profa. Dra. Regina de Lima
Silva (FFLCH)



Senha: *****³⁶

(Já acomodado em meu lugar no trem de retorno, reabro o notebook e prossigo na escrita da tese, tentando me manter em seus descaminhos. Mas paro por um instante, busco o velho caderno grosso de notas e memórias. Releio os breves relatos das duas experiências seguintes de negação do consulado estadunidense ao meu visto para entrada na terra do Tio Sam que escravizou o Uncle Ben e o Pai Tomás.)

³⁶ Tcharam!!!

Eu, homem negro, de aparência árabe, mas brasileiro – afro-indígena-arábico do Brasil – fui ao consulado dos EUA em Roma para, pela segunda vez, tentar adquirir um visto para viajar a trabalho com meu grupo artístico. Era 12 de dezembro de 2013. Desta vez carregava um belíssimo calhamaço de muitas folhas de papel, com os mais diversos documentos comprovando meus compromissos de trabalho na Itália (já com uma agenda de apresentações de 2014, com documentos das instituições contratantes), comprovantes de estudo no Brasil (cartas de comprovação de matrícula no mestrado em música na Universidade de São Paulo e de confirmação do meu orientador à época), das atividades nos EUA (convites das instituições que receberiam o grupo e que produziriam os eventos, inclusive da Universidade de Yale, uau!!!!), além dos mesmos comprovantes que já havia apresentado antes. Ou seja, o quádruplo de documentos. Mas antes, o mesmo formulário de absurdidades e o absurdo de mais um pagamento abusivo de taxa. No novo forte anti-apaches eu estava sozinho. Meu amigo branco do Alabama estava na França, com os demais amigos multicores, para organizarem as últimas apresentações daquele ano. Na entrada, os mesmos ritos: revista dos guardas, guardar de pen-drive a guarda-chuva no guarda-volumes e aguardar na antessala, outra *Full of Drama Hall*. Diante de mim, três ou quatro guichês com vidros blindados. Não me recordo das pessoas que ali esperavam também. Somente de uma mulher, de aparência indiana – mas poderia ser de Bangladesh ou do Paquistão -, com seu filho, menino criança a ela encostado, preguiçosamente. E quando a chamam ao guichê, a consulesa branca, loira, do alto do salto alto no alto da sua altivez no mais alto das alturas da Estátua da Liberdade que possui seu corpo da cabeça aos pés, entrega o passaporte a esta senhora, como quem entrega não apenas a chave das portas do céu, mas também do quarto do deus que até a Ku Klux Klan cultua. E diz mais pra mais que pra menos isso: - *Congratulations! Now, you have a visa to enter in the USA*. Fiquei na expectativa da entrada do tema da vitória de Rocky Balboa: paranranran-paranranran... Mas apenas o que veio foram as lágrimas copiosas de uma simples mulher que compreendi que apenas queria visitar a sua mãe doente, que provavelmente vivia em algum pobre subúrbio de alguma cidade estadunidense, de forma muito precarizada. Lágrimas reais, bem longe das de Stalonne, que são lágrimas de *alligator*. E a nova consulesa do pedaço sempre lá, naquelas alturas colossais, olhando pra baixo sem mexer nem o pescoço. Vai-se a senhora indiana (tenho dúvidas se da Índia mesmo) e seu filho que não sabia se o choro alegrava a mãe ou era só o transbordar de muitas humilhações, formulários e dólares gastos acumuladas até aquele dia, vindas de tantas outras “santas inquirições” do império que sempre ataca. Vem eu com meu charmoso calhamaço. Folhinhas caprichadas, sem amasso. A Capitã América não falava português desta feita. Dá-lhe meu macarrão com feijão à inglesa. Confere de lá, confere de cá, confere dali, confere daqui. Não pegou quase nada do meu lindo calhamaço que tanto me orgulhava. Depois de ver os documentos que achava os principais, apenas disse: - *You have already one requeriment for visa refused*. Eu explico tudo de novo,

mostro todos os documentos novos. Tempo, tempo, tempo... Ela retorna: - *Sorry, but your requirement was refused. Try again in three months. And don't contest my decision.* Mas eu contesto sim e sigo na vibe Van Damme do “*no return, no surrender*”. Segue a recusa. De repente, um guichê ao lado abre e se revela uma consulesa negra atrás do vidro de aço. Em mim se acende uma esperança pela imaginação da empatia afrodescendente. Eu explico, peço compreensão. Ela apenas me diz: - *Sorry, but I can't take a case from another consul.* Esperança morta, só me restou o espírito kamikaze de Pearl Harbour. Volto à consulesa do salto alto estratosférico. Minha insistência termina quando ela chama o cônsul ao seu lado, que, no melhor estilo “senhor da guerra”, diz: - *If you don't go now I'll call security.* Entendo bem o tom da ameaça. Estou novamente num estado de nervos expostos às armas brancas. Desta vez estou sozinho. Sem ninguém me esperando do lado de fora. Arrumo os papéis do meu triste calhamaço de papéis inúteis. Antes de sair, vejo a foto de Obama. Olho para ele e digo baixinho: - *Motherfucker's country, man.* Nas ruas de Roma, choro só, baixinho. Só penso em ir para a França encontrar minha equipe multicolorê. Um medo de consulados começa aí a nascer em mim. Depois disso, teve muita mobilização dos meus “chefes”. Inclusive aquele que era estadunidense, negro como eu. Estadunidense, gente!!! Mas nem assim. Penso em acionar o Itamaraty e falar do caso de ofensa vivido em Firenze e da coação em Roma. Escrevo um e-mail. Penso que é um caso de incidente diplomático. Me respondem que não podem se meter na política de vistos de outro país. Em janeiro de 2014 meu grupo foi para os trabalhos de Nova York. Eu não. De lá disseram para arriscar uma terceira vez o visto. Vai que, né? O “não” já temos. Mas quem tinha mesmo era eu: dois “nãos” bem dados à queima-roupa no peito. De lá de NY também escreveram pra mim dizendo que uns amigos outros, advogados, comentaram que lá no consulado, com toda a mobilização que deu ao redor do meu caso (ligações, e-mails etc.), já sabiam que tinham cometido um erro, porém que nunca admitiriam. O espírito euaiense é assim mesmo. Mas, bora lá mais uma vez. Desta feita, de novo em Firenze. Sozinho. Mas recebido com toda educação e cortesia. Um cônsul simpático, *hablamos en español*. A recusa ao final com irretocável gentileza. Meu olhar pousando no fundo no cinismo *gentleman*. E adeus. Sem choro. Sem lamentos. Meu *blues* não verteria mais lágrimas por não entrar nesse país. E assim acabava a *via-crúcis* sem redenção pelo visto dos EUA, caminhada pelo homem negro brasileiro com cara de árabe na Itália.



*Embassy of the United States of America
Rome, Italy*

12/12/2013

Dear Applicant:

This is to inform you that you have been found ineligible for a nonimmigrant visa under Section 214(b) of the U.S. Immigration and Nationality Act. A denial under Section 214(b) means that you were not able to demonstrate that your intended activities in the United States would be consistent with the classification of the nonimmigrant visa for which you applied.

While nonimmigrant visa classifications each have their own unique requirements, one requirement shared by many of the nonimmigrant visa categories is for the applicant to demonstrate that he/she has a residence in a foreign country which he/she has no intention of abandoning. Applicants usually meet this requirement by demonstrating that they have strong ties overseas that indicate that they will return to a foreign country after a temporary visit to the United States. Such ties include professional, work, school, family, or social links to a foreign country. You have not demonstrated that you have the ties that will compel you to return to your home country after your travel to the United States.

Today's decision cannot be appealed. However, you may reapply at any time. If you decide to reapply, you must submit a new application form and photo, pay the visa application fee again, and make a new appointment to be interviewed by a consular officer. If you choose to reapply, you should be prepared to provide information that was not presented in your original application, or to demonstrate that your circumstances have changed since that application.

Sincerely,

Consular Officer

Traduzindo e resumindo: "Eu também conheço a gente da sua terra. Quanto você pagou para ter esse monte de documento falsificado de instituições da Itália e do Brasil?"

Estando impossibilitado de acompanhar minha equipe, o *Open Program*, para as ações junto às comunidades negras de Nova York, entre outras atividades, pela recusa do visto de entrada nos EUA, fiquei trabalhando sozinho por um mês no *downstairs* do *workspace*³⁷.

Nas primeiras duas semanas mantive a rotina de trabalhos psicofísicos, de criação de cenas e aprendizagem de cantos tradicionais e canções do repertório dos espetáculos baseados em poemas de Allen Ginsberg. Em seguida viajei para um período de outras duas semanas de trabalho em Toronto, Canadá, em um programa de atividades (*Nostos: Encounters with the Open Program*) organizado pela amiga e parceira do *Workcenter*, Myrto Koumariansos, junto à Universidade de Toronto, onde pude me reencontrar com o grupo – a facilidade de conseguir o visto de entrada para o território canadense é uma história à parte, mas sublinha alguma diferença mínima de políticas de circulação desenvolvidas pelos estadunidenses em relação ao seu vizinho submisso de América do Norte. Em seguida, uma vez mantida a recusa dos EUA ao meu visto, retornei para a Itália, para mais duas semanas de trabalho solitário em Pontedera.

Nesse período de trabalho solitário é que aconteceu aquilo que hoje entendo como o início de um processo de delineamento artístico-político em torno de uma poética afrorreferenciada compreendida e assumida, a partir do amadurecimento de uma consciência afrodescendente.

A solidão e a luta contra um estado melancólico, a florado pela tristeza de um inverno numa pequena cidade italiana, atravessada pela manutenção de uma rotina de trabalhos técnicos e criativos tal qual a praticada nos dias normais, num dado momento me fez perguntar o sentido do que eu estava fazendo naquele local, em suas realizações performativas, na lida com aqueles cantos das negruras sul-estadunidenses. Algo que tanto quis e me empenhei em materializar em minha vida.

(Em meus arquivos, encontro a memória versificada desses dias, transcrita de um dos tantos cadernos de notas que lá tive.)

³⁷ Mantenho estes termos em inglês para preservar uma terminologia de trabalho que não necessita de tradução no contexto do relato, mas à guisa de compreensão basta saber que *downstairs* (andar de baixo) se referia ao espaço ocupado pelo *Open Program*; e *workspace* (espaço de trabalho) ao conjunto total da antiga vinícola que serviu de sede ao *Workcenter*. Além desses espaços havia o *upstairs* (andar de cima), onde trabalhava principalmente o *Focused Research Team* e a *Wine Room* (sala do vinho), que era compartilhada por todas as equipes, assim nomeada devido à presença de um grande e antigo tonel de madeira.

Aquele homem morava em uma quase cidade vazia.
De noites escuras mesmo, sem qualquer luzinha.
Sua única companhia era um pássaro
Que nessas noites sempre cantava, esparso.
Ele não sabia onde essa ave morava.
Com ela aprendeu La Traviata.
Então de dia trovava e à noite calava.
Só escutava.
Aprendeu por si a ouvir a chuva
E os segredos de quando a lua uiva.
Não se sentia só, nem triste, nem temia.
A quase cidade vazia não era de fantasmagorias.
Era o que devia ser: de tanto silêncio.
Assim não se sentia o abandono imenso.
O homem era o canto e a escuta.
Com isso era lá quase o único filadaputa.
(um pássaro havia!)
E a cidade quase vazia
permanecia.
Um ponto sem brilho, intacta
Abaixo e dentro da Via-Láctea.

(Pontedera, inverno de 2014)

Fui assaltado por indagações que encruzilharam meus aspectos existenciais na condição de pessoa negra brasileira lidando com culturas negras do *Black Belt* e com uma cultura de trabalho artístico performativo constituída dentro de lógicas operacionais europeias, ainda que epistemologicamente elaborada em hibridismos com preponderância em referentes africano-diaspóricos, mas também ameríndias e asiáticas, conforme o circuito de encontros realizados pelo velho Grotowski ao longo de sua trajetória de pesquisa e criação. Mas também fui tomado por questionamentos sobre meu projeto de vida face ao fato de que, etariamente, era

o mais velho performer daquela equipe, com exceção unicamente do diretor, Mario Biagini. Isto implicou na avaliação das urgências de meus desejos criativos e investigativos como artista-pesquisador. Talvez aquela sempre presente sombra da morte que nos fustiga a responder em ato às nossas maiores e essenciais inquietações e sonhos. O primeiro canto negro do sul dos Estados Unidos que busquei aprender dizia: “*This maybe is the last time...*”. Traduzindo, “talvez seja a última vez...”. Para cantar, para conversar, para orar, juntos. Nesse canto, que eu estava cantando sozinho naqueles dias, uma razão se formava em mim.

(Apenas decido [cantá-lo novamente](#). O original se encontra [nessa encruzilhada](#).)

No meio da fria sala de trabalho, certamente com palavras mais elementares do que estas que seguem, perguntas floresceram em mim de forma abrupta, em um dado momento de labuta em solitude – não totalmente ainda solitária, uma vez que os companheiros do *FRT* trabalhavam no *upstairs* nas primeiras duas semanas da minha separação dos demais parceiros do *Open Program*.

De que forma e com o que eu poderia seguir avançando artisticamente com os aprendizados técnico-poéticos e a ética profissional que estava adquirindo no *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*?

Até quando eu queria ficar criando sobre cantos negros do Sul dos EUA sendo um afro-brasileiro ciente da profunda riqueza de formas e musicalidades legadas pelos povos africanos que cofundaram a cultura do Brasil?

O que eu poderia encontrar em meu país, enquanto cultura afro-diaspórica, que apresentasse a mesma consistência e diversidade que estava conhecendo através do amplo repertório de *spirituals*, *hollers*, *work songs* e *prison songs* a que estava tendo acesso naquele ambiente de pesquisa e criação ideal?

Estas perguntas geraram um movimento de desilusão e um desejo de reterritorialização poética e epistêmica. Honesto e sincero, possível de ter sido ouvido apenas, tenho certeza, devido ao silêncio triste do abandono provocado pelo trauma da discriminação a que fui submetido na busca de um visto para ir ao Bronx em Nova York. Sem saber que, além de negro brasileiro, representante do “jeito da gente da minha terra”, como disse a consulesa branca estadunidense, eu era também um potencial imigrante ilegal e marginal padrão de categoria internacional. Quem diria, heim Racionais, que aquele mano que tomou várias gerais ao longo da adolescência e juventude chegaria a esse nível de enquadrado na maturidade?

No contexto da mobilidade internacional, ao longo do período no *Workcenter*, encontrava no idioma comum compartilhado com Grazielle Sena e Suellen Serrat, em nosso “pretuguês” (Gonzalez, 2020), um abrigo contra a opressão que se instalava quando não conseguia habitar confortavelmente em outras línguas: o inglês, o francês, o italiano, o espanhol.

De certa forma, o nosso português, cheio das malemolências das nossas gírias, contrações e mixagens culturais, eu falava como quem achava que detinha a língua mais bonita do planeta, que gerou as músicas mais belas e contagiantes que a humanidade já produziu. Alta cultura popular da periferia do mundo. Então esse comportamento era tanto a criação de um esconderijo, quanto de uma fortaleza. Um repouso dos esforços de compreensão e de se fazer compreendido em outra língua. Uma possibilidade de desvio do banzo da desterritorialização empreendida, desejada, sonhada, distração da autodispersão.

No ambiente intercultural, todas as identidades nacionais estão profundamente marcadas. As formas de ser são estereotipadas nos modos de leitura, sobretudo pelo branco europeu em relação aos negros latino-americanos, especificamente o brasileiro. O samba, a malandragem, a sensualidade, a caipirinha, essas coisas da “zécariocagem” cosmopolitanizada.

Por outro lado, as marcas da miscigenação também geram confusões. E para um árabe muçulmano, um “pardonizado” brasileiro (Marcele; Alves, 2019) é um irmão no Islã, e a priori sabe responder quando se diz a ele: - Salaam Aleikum! Ou será que foi apenas uma confusão criada pela camiseta com a foto do velho humorista negro escrita “Mussumano Gangsta Forévis”, que viajou comigo e de tão usada ficou rôtá e esgarçada? Ou somente porque um brasileiro negro mourisco é meio-árabe para um cônsul estadunidense em Firenze?

Para não perder amizades em qualquer contexto por onde andei nessa fase europeia, busquei não brandir o “patuá brasileiro”, lembrando agora de Fanon (2008), quando anuncia que neste fechamento identitário é que se realizava o desarme de um negro nas universidades francesas em seu tempo.

(Mbembe, aparece do nada, atravessando o vagão, e por cima dos meus ombros lê isso que escrevi agora, e rindo sacanamente fala...)



- É como eu disse lá no livro de 2017, página 244:

Carregamos em nós os países que nos viram nascer, os seus rostos, as suas paisagens, as suas multiplicidades caóticas, os seus rios e as suas montanhas, as suas florestas, as suas savanas, as estações do ano, o canto dos pássaros, os insetos, o ar, a umidade e o suor, a lama, o ruído das cidades, o riso, a desordem e a indisciplina. E a estupidez.

(Rachando o bico se vira e vai ao balcão pedir uma bebida. Depois de um tempo, também acho engraçado e rio. Retomo as linhas da escrita.)

Volto à estas perguntas para tentar agora respondê-las, pois só agora arrisco o entendimento sobre cada uma delas.

O movimento bipolar de querer ficar e querer partir, que me moveu no período da epifania solitária e em solitude – uma e outra, na verdade - da afrobrasilidade a ser re_conhecida – eu já tinha uma alma, por isso não precisava tanto assim do *soul*? – criou uma dialética entre habitar e desejar pertencer, ao olhar para a minha condição de artista negro na Europa, e observar ao mesmo tempo o não-lugar no qual os EUA havia ser tornado para mim, naquele momento, ambos umbrais de almas sobrecarregadas de desconfianças.

(Mbembe retorna e depois de tomar um gole de vinho, já levemente embriagado, me diz...)

MBEMBE: É como eu disse lá na página 247, em 2017, habitar um lugar não é, no entanto, a mesma coisa do que pertencer a esse lugar.

EU: Sim, nessa mesma página você disse pouco antes, “dificilmente se pode viver num lugar sem se deixar habitar por esse lugar”. É aí que está o nó. Por quê? Não, não diga nada. Foi uma pergunta retórica. Eu sei o porquê. Quer dizer, ao menos um dos porquês

possíveis. O lugar que um canto afro-diaspórico abriu em mim, ao ser cantado, é um lugar que diz sobre os que foram, são e serão em mim mesmo, um lugar onde se estendem muitas qualidades de experiências de ser afrodescendente no mundo. Não habitei tanto numa casa no estrangeiro quanto dentro de cantos negros para me manter protegido, ciente de mim mesmo e de um caminho percorrido até aquele ponto da vida, em um território alheio, mas buscando me constituir em minha identidade afrodescendente de uma forma tão sólida quanto nunca havia buscado antes. Nesse exato instante compreendo que não fui convidado somente pelo "Workcenter" para sair do meu país e me juntar à equipe. Entendo agora que aqueles cantos do Haiti, Cuba e Estados Unidos também me convidaram, com suas pessoas, seres e forças dançando dentro deles e, através deles, em nós, porque estavam felizes, de alguma forma, por estarem sendo cantados ali, naquele lugar, no território Europa e muito além dessa pequena província - como diria Mbembe (2017) - por gentes de almas multicolor, nesse duo de Du Bois (1999) com André Abujamra (1995). De fato, não me encantou unicamente a forma como aqueles performers cantavam, quer na primeira vez que contemplei Mario Biagini em um *workshop* em Belo Horizonte em 2011, ou assisti a uma performance de *Electric Party Songs*, em 2012, no Festival Internacional de Rio Preto, interior de São Paulo. Me encantaram também os próprios cantos cantados - tecnologia e arte do povo negro - e o que levavam aquelas pessoas brancas a fazer em cena. Mas tais cantares não estavam completamente felizes. Aqueles cantos vivos e vivificantes e seus ritmos dançantes precisavam das bocas, mãos e pés das gentes pretas, Grazielle, Suellen, Ophélie, minha e de todas as outras que chegaram ao longo dos anos seguintes à 2012, para narrar histórias inauditas com nossas oralituras corporificadas (Martins, 1997), nossas corporalituras presentes e presentificadas, pois nossas negruras traduziam as experiências neles contidas, as informações cifradas em palavras, melodias e vibrações, que a boa vontade da brancura não poderia decifrar.

Túnel Submarino do Banzo à Alegria³⁸

(A paisagem muda bruscamente. O trem dessa volta submerge. Retorna ao abismo atlântico entre Áfricas e Brasil. Uma obra da mais alta sofisticação se revela: um túnel feito do mais transparente material (acrílico, vidro, cristal, diamante?) e tão resistente à pressão e ao tempo quanto o aço inoxidável, “- Como a lembrança e o imaginário nunca poderão ser”, me diz Glissant, que ressurge sentando-se ao meu lado, na contemplação dessas profundezas, sua animalia, encantos e terrores.)



- A experiência do abismo está no abismo e fora dele. O tormento daqueles que nunca saíram do abismo é ter passado diretamente do ventre do navio negreiro para o ventre roxo do fundo do mar. Mas sua provação não morreu, foi reavivada nesse contínuo-descontínuo: o pânico do novo país, a assombração pelo país de outrora e, finalmente, a aliança com a terra imposta, sofrida, redimida. A memória desconhecida do insondável serviu de lodo para tais metamorfoses. Os povos que então se constituíram, por mais que esquecessem o abismo, por mais que não soubessem imaginar a paixão daqueles que afundaram nele, teceram ainda assim uma vela (um véu) com a qual, sem retornar à Terra de Antes, cresceram nessa terra, repentina e estupefata. [...] E assim o desconhecido-absoluto, que era a projeção do abismo, e que trazia em eternidade o abismo-matriz e o abismo insondável, no fim tornou-se conhecimento. [...] Os povos que frequentaram o abismo não se vangloriam de terem sido eleitos. Eles não pensam que estão dando luz às potências das modernidades. Eles vivem a Relação, que eles semeiam conforme o esquecimento do abismo lhes vem e na mesma medida em que sua memória se fortalece. [...] A relação não é de estranhezas, mas de conhecimento partilhado. Podemos dizer agora que essa experiência do abismo é a coisa mais bem trocada. (isso eu disse no meu livro traduzido em 2021, entre as páginas 31 e 33.)

³⁸ A base textual destas reflexões foi publicada na Revista Brasileira de Estudos da Presença, v. 12 n. 4, Out./Dez, 2022, sob o título “Os Cantos de Experiências Negras: consonâncias e dissonâncias no percurso entre Grotowski e o Workcenter”.

EU: Caramba, mano mestre Glissant!!!! Suas palavras me inspiraram muitas letras enquanto nos movemos nessa travessia abissal.

GLISSANT: Então só vai moleque!

(Ele me dá uma piscadela marota, reclina o assento, abaixa o chapéu sobre os olhos, suspira fundo e se entrega para um cochilo. Eu sigo entregue ao fazer dessa tese épico-dramática, novamente abrindo a mochila e empilhando livros na pequeníssima mesa contígua, onde já mal cabe o notebook com seus tantos arquivos abertos. Mas antes que meus dedos excitados comecem a copular com as teclas para parir as palavras concebidas no fluxo coração-cabeça, me recordo da primeira Southern Song que liderei em sessões de canto e em performances do Open Program. Se chama “Lawd Remember Me”, um spiritual secular, que aprendi pela interpretação de Michel Larue. Lawd pode ser traduzido como “Senhor”, “Deus”, variação da palavra “Lord”, a partir da influência de modos de falar africanos sobre a língua inglesa, o “black english”. Fecho os olhos e começo a cantar, levemente, para não acordar Glissant, ao meu lado.)

*Do Lawd, Do Lawd
 Lawd remember me
 Do Lawd, Do Lawd
 Lawd remember me
 Do Lawd, Do Lawd
 Lawd remember me now
 Do Lawd remember me
 When I'm sick
 And I can't get well
 Lawd remember me
 When I'm sick
 And I can't get well
 Lawd remember me
 When I'm sick
 And I can't get well
 Lawd remember me now
 Do Lawd remember me*

(Cantar me transporta. Entro numa via, sob o abismo oceânico, e vou parar numa [antiga igreja batista do sul dos Estados Unidos](#). Quando dou por mim, estou de volta ao trem, ao lado do cochilo suave de Glissant, e pronto para amar as letras e sinais das teclas à minha frente. Mas antes ouço novamente [o jeito de Larue cantar](#).)

No recorte etnomusicológico que poderia servir de suleamento para a obra contínua Grotowski-Workcenter, ausculto, como memória em forma vibrátil, a existência de um ato em potência de uma vida guardada dentro de um canto de tradição de origem negro-africana e afro-diaspórica, que persiste e resiste ao tempo histórico cartesiano. Aquele tempo em linha reta, ordenado e desenvolvimentista, cuja filosofia cordial há séculos nos tem dito que quanto mais nos afastamos da fonte primitiva, mais nos aproximamos do futuro ideal, onde há um oceano de luz universal, homogênea - e hegemônica -, no qual a humanidade se banhará em águas redentoras do conhecimento perfeito, lavando-se das penuriosas ignorâncias do mundo – o mundo dos outros periféricos.

Por isso é necessário nesse cruzo de cantos encantados sem religião das práticas grotowskianas continuar a chamar Fanon e Mbembe, que são velhos amigos um do outro, apesar de distantes no tempo, para se colocarem à escuta comigo, que já não tenho mais os ouvidos moucos.

Os cantares que uma tradição cultiva-cultua são seus registros da experiência de mundo que não cabe numa transmissão pela palavra falada – ainda que também faça parte do âmbito da oralidade - ou numa intelecção escrita. São ainda uma forma de linguagem para se “conversar” com esferas existenciais do ser e do além do ser, espaços subjetivos e metafísicos que reconhecem semânticas das vibrações e ressonâncias, e não semânticas da letra.

O que vibra existe. Emana e distribui energia, como já notaram muitos povos africanos, como os Bakongos e Dogons.

Para a filosofia dos Bakongos, segundo Fu-Kiau (2001, p. 114) estamos imersos em um “oceano de ondas e radiações”. Como afirma o autor, “a vida é fundamentalmente um processo de comunicação constante e mútua, e comunicar-se é emitir ondas e radiações [minika ye minienie]” (Fu-Kiau *apud* Santos, 2019, p. 86).

Para os Dogons existe um princípio vibratório originário de uma semente (*Kizi Uzi*) que fundou a criação do universo e continua pulsando até os nossos dias, constituindo a produção do tempo-espaço e de todas as coisas existentes. Para Dieterlen e Griaule (1959, p. 141 *apud* Oliveira, 2021, p. 243), “*esta semilla, acionada por una vibración interna, rompe la vaina que la envuelve, y surge para llegar a los más remotos confines del universo*”.

Os cantos que ligam África e Caribe deram a Grotowski a percepção ou a revelação das presenças de pessoas, animais e forças que lhes habitavam. Desta forma, é que o cantar já demonstra que se fundamenta como uma relação de alteridade com alguém ou algo desconhecido, mas que lançou antes, seja no tempo mítico-arcaico ou histórico, uma comunicação, e que permanece desejando comunicar-se. Alguém ou algo para que, em se cantando, venha a se conhecer, a se aliar, a se ter cuidado e cuidar.

Se a competência performativa faz com que o canto revele esta vida em potência, esta *pessoa-ser-força*, posso então considerar que um sujeito memorial ancestral passa a viver no mesmo “*tempolugar*” da pessoa que canta. Aí me chega Mbembe (2017, p. 12) e diz que, dialogando com Fanon, “estando vivo, o sujeito encontrava-se desde logo aberto ao mundo”. Será então por isso, que o velho polaco vendo, escutando e sentindo as pessoas-forças de *voduns*, *lwás* e *orishas* cantando junto com seus “cavalos de santo” na Nigéria, Haiti e Cuba sentiu que uma porta foi aberta para que entrasse e extraísse dessas pessoas duplicadas um aprendizado cabível às suas buscas como *professor de Performer*? Ainda que no começo destes encontros fosse incapaz de nomear o inominável de uma experiência dentro de um sistema de pensamento e corporeidade absolutamente diferente da sua cristã e mística cultura eslava?

Se assim o foi, é numa aliança, que se estabelece com um ancestral a ser conhecido, que uma nova dimensão de relação humana em atualidade e em devir se dá através do ato do canto. Mas este ancestral não é uma essência de antiguidade. Ele tem rosto e endereço. Nesse caso, vem de países negros, em África ou no Caribe, que viveram histórias coloniais e se reconstruíram em lutas de libertação.

O canto de tradições negras, sobretudo das tradições continuadas e reconstruídas na diáspora com seu alto poder de transculturação, constrói territórios simbólicos. Mesmo na desterritorialização da dispersão, mesmo nas imigrações contemporâneas, o cantar destas tradições reterritorializam a pessoa afrodescendente em sua subjetividade. Funcionam como âncoras que aterram uma identidade que deriva, geram a noção concreta de pertencimento. Podem, nesse sentido, ainda que sendo “materialidades imateriais” – impalpáveis, mas vibratoriamente perceptíveis - ser aproximados à ideia de *geossímbolos*, conforme define Corrêa (2006, p. 54):

[...] significações culturais espaço-temporais, que semiografam identidades construindo os territórios – marcados pela etnicidade e que atuam como uma verificação terrestre dos mitos que são, ao mesmo tempo, fonte de poderes cósmicos e os fundamentos da organização social.

Ou ainda, por outro ângulo de escuta, tendo o corpo afrodescendente como um local onde a cultura tanto se move quanto se fixa, uma vez que este corpo realiza a mobilidade e/ou o assentamento enquanto potências do corpo vivo – por escolhas, imposições ou contingências – os cantares africano-diaspóricos tornam este corpo um geossímbolo, uma metonímia da origem e da transformação na diáspora, um devir de tradições. O canto que canta o corpo-território e o torna “um lugar, um itinerário, uma extensão que, por razões religiosas, políticas ou culturais, aos olhos de certas pessoas e grupos étnicos assume uma dimensão simbólica que os fortalece em sua identidade (Bonnemaison, 2002, p. 99-109 *apud* Corrêa, 2006, p. 54). As vocalizações e suas sonoridades, as idiomáticas, as palavras e as evocações das imagens, as conversas, as comunicações e ensinamentos que propõem, as diferentes estruturas poéticas e o tempo que se articula entre estes elementos, portanto, articulando-os, tudo isso também são “signos, figuras e sistemas espaciais” (Corrêa, 2006, p. 54), “representação da concepção que os homens produzem do mundo e dos seus destinos” (Bonnemaison, 2002, p. 105 *apud* Corrêa, 2006, p. 54).

Estes cantos, em sua emissão, espacializam a voz e colocam marcos de origem nos espaços onde ocorrem. Se o cantar vem da boca de uma pessoa negra, constituem a reivindicação da integridade de suas presenças humanas. Se vem pela boca da pessoa não-negra, acordam a memória dos desvios históricos que desintegraram a humanidade daqueles.

Nesse recanto íntimo e muitíssimo delicado que o canto adentra na pessoa afrodescendente, ele a leva a reencontrar, por mais fugaz que seja o momento, chão, eixo, centro e contornos. Para quem já foi desterritorializado à força, não funciona o transborde de identidade contemporâneo como fetiche, pois a sua própria fragmentação identitária é uma resultante do projeto de modernidade que chega aos dias de hoje, e contra ela há a necessidade de uma atitude de auto-reconstituição, antes mesmo da assunção de uma identidade polimorfa. Como diz uma sentença proverbial africana que radiou num certo dia da minha vida, pela voz de um griô Kouyaté: “Quem não sabe de onde veio não pode saber para onde vai.”

A pessoa não-negra entoia os cantos negros de um território experiencial desconhecido, ao qual tem filiação apenas por origem humana da voz, a priori. Ou seja, a percepção de algo pertencente à espécie humana e suas possibilidades estéticas, ou mesmo terapêuticas, é que lhe chama a atenção e move seu interesse. Não são tão comuns, nem fazem sucesso, pessoas que cantam “imitando” profissionalmente pássaros. Desconheço cantores que fazem um repertório do cancionário das baleias ou das variações dos uivos de lobos, coiotes, chacais e hienas.

Mas a posteriori sim, podemos falar de identificação subjetiva, de ordem biorrítmica ou por sensação de familiaridade e pertencimento que o cantar traz. Neste caso, os sistemas

religiosos fundados nos princípios de ancestralidade legitimam estas possibilidades, uma vez que na relação entre vocação sacerdotal, fenômeno de possessão e a determinação espiritual dada pelos ancestrais míticos (orixás, nkisis, vodons, loas, encantados etc.), que muitas vezes operam em lógicas que subvertem a ideia de etnicidade, não necessariamente o fato de uma pessoa não ser negra a impede de estabelecer uma conexão íntegra com a tradição religiosa de matriz africana – o mesmo de uma pessoa negra em relação à uma religiosidade judaico-cristã, islâmica ou qualquer outra. E, eventualmente, uma relação movida por uma relação social e política com estes cancioneiros, enquanto reivindicação por justiça nas relações étnico-raciais e posicionamentos antirracistas, também podem constituir essas aproximações saudáveis, quando fora do espectro predatório da apropriação cultural.

CHOQUE DE REALIDADES

30 de outubro de 2022. Votação no segundo turno das eleições presidenciais. Parado no farol, na esquina de casa, uma pick-up, daquelas grandes, cabine dupla, com bandeiras e adesivos bolsofascistas. No carrão, uma família branca. No rádio, samba, de repente, axé. É um dia nervoso, não me acalmo e pergunto, com irritada educação, ao aparente homem chefe da família tradicional: “Você está ouvindo música criada por pessoas negras, mas votou em um baita racista. Você não percebe que não faz sentido, que é uma contradição?”. O sujeito, um dito cidadão de bem e bens, só me responde, já com o carro em movimento ao abrir do farol: “Sua vida vai melhorar, Jesus te abençoe.” Pois é, ele acertou. Deusa foi brasileira e Zizuiz progressister nas últimas eleições, pelo menos.

Porém, apesar deste potencial de abertura à relação que surge nas culturas de terreiro, e para além da noção primária *utilitarista* que se depreende da conceituação de Grotowski (2012) dos cantos de tradição africana e afro-diaspórica como *instrumentos de precisão*, existe, quer seja ao redor, sobre ou desde dentro (Gilroy, 2012) da realização desses cantos, na qualidade de formas expressivas da negritude no complexo afro-atlântico, sua transformação em marca de uma identidade cultural e política construída como reação à experiência escravagista colonial e o subsequente desenvolvimento do racismo capitalista. Dessa forma, nos termos do aprofundamento das discussões contemporâneas movidas por um giro epistemológico surgem perguntas inevitáveis.

É possível considerar, conforme o estudo e uso sistemático no que concerne à produção prática e teórica desenvolvida pelo *continuum* Grotowski-Workcenter – mas podendo servir à contextos artísticos similares –, que o canto africano-diaspórico na boca do europeu não-negro está *decolonizando-o* na sua condição de sujeito oriundo de uma cultura que impôs um projeto de hegemonia mundial? Ou somente está servindo, como *instrumento de precisão* existencial,

para preencher um vazio ontológico que está desde há muito presente no espírito de uma cultura baseada na fragmentação e destruição de outras?

Nos pontos em que estas perguntas tocam e que as fundamentam é que confirmamos a constatação de Bastide (1983) de que o teatro europeu estava em busca de uma espiritualidade diluída no seu processo iluminista-racionalista burguês, e que, nas formas negro-africanas, poderiam reencontrar o encantamento perdido.

Ouvindo Bastide, profundo estudioso de África e suas culturas, podemos observar de forma aguda a necessidade da experiência intercultural como criação de algo novo e revigorante ao teatro do Ocidente a partir da década de 1970, manifesta nas práticas não somente de Grotowski, mas também Peter Brook³⁹, Ariane Mnouchkine e Eugenio Barba – cada um com suas especificidades dentro deste interesse – menos como exercício técnico e estético e mais como construção de sentido existencial.

Existia um discurso na direção do *Workcenter* que defendia que os cancioneros de tradição em geral fossem tratados como patrimônios da humanidade, portanto, zelados, preservados, ao mesmo tempo mantidos vivos pela prática performativa, e sobretudo pela ação criativa da juventude (Jesus, 2016). Esse modo de pensar revela o sentido humanista que baseou a perspectiva intercultural no campo das artes cênicas e na realização da vida na arte em todas as suas dimensões relacionais e de construção de conhecimento dentro da pesquisa continuada de Grotowski ao *Workcenter*. Mas ao mesmo tempo contrasta com outra afirmação feita por Biagini (2013, p. 85), ao criticar a tendência contemporânea de grupos teatrais em utilizarem cantos tradicionais em seus trabalhos, como se fossem estas as peças decisivas para uma certa qualidade de trabalho criativo: “[...] procuram, nesses elementos, por uma fonte. Procuram algo autêntico e nessa busca eles se voltam para formas arcaicas como se essas contivessem uma resposta. Mas, onde estão as fontes antigas?”. Como eu disse antes, ele propõe que compreendamos que “as fontes tradicionais somos nós” (idem). No entanto, convém atentar que esta tendência criativa de muitos grupos – dentro e fora do contexto europeu - pode ser lida como uma consequência direta da influência das práticas desenvolvidas pelo *Workcenter* ao longo de muitos anos entre 1986 e 2006, e depois através das equipes do FRT e do OP que, numa passagem ao *modus operandi* habitual dos grupos teatrais após a morte de Grotowski, publicizou amplamente sua práxis e poética, através de espetáculos e cursos.

³⁹ Em 1972, no recém-criado *Centre International de Recherche Théâtrale* – CIRT, Brook viajou com o grupo por diversos países africanos, ao longo de três meses, conhecendo formas performativas e realizando espetáculos e improvisações em diversas aldeias e comunidades. Esta experiência está bem descrita no livro “*Conference of the Birds: the story of Peter Brook in Africa*”, de John Heilpern.

Por outro lado, quando olhamos a partir de uma perspectiva afrorreferenciada para este específico elemento cultural, vemos que o canto de tradição sempre foi inerente às poéticas teatrais afrodescendentes, herdeiras que são de concepções performativas como sistemas sempre integrados, ainda que pensadas, a princípio e/ou somente, como parte do aspecto estético da obra cênica. Sistemas integrados que Balogun (1977) nomeará como “artes de comunicação” e Fu-Kiau (*apud* Ligiéro, 2011) irá localizar através do princípio “batucar-cantar-dançar”. Apenas, à guisa de exemplo, no caso brasileiro, trago as encenações propostas pelo TEN – Teatro Experimental do Negro, em obras como “Sortilégio – Mistério Negro”, de Abdias do Nascimento ou “Aruanda”, de Joaquim Ribeiro, entre os anos de 1944 e 1961, muito antes de qualquer contato de Grotowski com as performatividades africanas e diaspóricas.

O aspecto estético que também é inerente aos cantos de tradições negro-africanas e diaspóricas, mesmo sem o tratamento “paracientífico” que Grotowski deu ao ato de cantar em suas pesquisas criativas, não neutraliza o sentido político, histórico, socio-identitário e existencial/ subjetivo que os constitui para o sujeito afrodescendente. Além disso, estes cantares e suas musicalidades inerentes, como deveria saber o velho mestre polonês e souberam seus continuadores, estão na base do desenvolvimento cultural do dito ocidente, ou Norte Global, da modernidade à contemporaneidade. Assim, são estes cancionários também um dos constructos centrais de preservação, transferência e reconstrução dos princípios civilizatórios negro-africanos na diáspora, agindo para a consolidação de uma civilização que se preconiza multicultural, mas é ainda muito mais supremacista na sua imperial cosmovisão branca de mundo, que relega os saberes-fazer afro-oriunários à subalternidade epistemológica, quando não os eliminam completamente.

Logo, o cantar negro de tradições diaspóricas não é um ferramental genérico, anônimo e absolutamente sem direitos autorais – mesmo que em muitos países, como o Brasil, não existam legislações avançadas para um controle adequado e uma justiça intelectual, criativa e econômica sobre o uso dos cancionários oriundos de tradições diversas, caindo estas expressões civilizatórias, culturais e artísticas, em geral, na vala comum do “domínio público”.

Esses cantos são resultados de leituras encantadas e desencantamentos traumáticos de um mesmo mundo, ao mesmo tempo que comunicam as experiências de corpos concretos envolvidos nestas leituras. Estes corpos são vibrados e reavivados enquanto memórias em corpos outros. Mas o fato é que não vibram da mesma forma para uma pessoa negra que comunga o prazer e a dor por identificação, ancestralidade e memória experiencial, e para uma pessoa não-negra que se aproxima dessa experiência pela compaixão - no sentido etimológico latino de uma disposição a *sentir com* - buscando a origem da potência de vida ou morte que o

canto melancólico ou utópico lhe dita, e a partir daí comungar um sentimento cósmico de pertencimento ao mesmo fenômeno, a “Existência”.

É nesse viés que o cantar negro emitido pela boca da pessoa negra é uma luta contra a despotencialização que sempre a ameaça enquanto a sistemática racista continuar a ser reproduzida. Uma resposta aguerrida, mesmo quando suave, contra o esvaziamento de sentido ontológico de si, presente naquilo que Mbembe (2017, p. 204) localizou como “o signo do vazio ou do mutismo – o medo de um colapso, a dificuldade de habitar novamente a linguagem, de retomar a palavra, de ter voz e, desta maneira, vida”. Por isso, será sempre mais que somente um patrimônio a ser preservado, ainda que dependa de fato de uma clara percepção pessoal do sujeito cantante de que a tradição que sustenta o sentido de um cantar brotará primeiramente, a partir da condição diaspórica, de uma fonte íntima de identificação e sentimento de conexão a uma matriz-motriz africana.

Mas sendo a cultura formada de processos dialéticos, quando nos detemos com uma escuta mais atenta e profunda sobre o sentido de um patrimônio coletivo transcultural relativo ao cantar de tradições negro-africanas e diaspóricas – assim como para outras naturezas de manifestação artístico-estética dessas tradições – é possível ver-se também que o sentido de cultura no em-comum do mundo se depreende, extrapolando o exótico instituído pelas cosmovisões supremacistas da branquidade. Uma cultura de traços únicos – ainda que plurais - no em-comum do mundo histórico, do qual as pessoas negras não estão apartadas e espoliadas de seus bens, mas são “parte integrante [...] tão herdeiros [...] como a restante espécie humana” (idem, p. 211).

Tal como notou Du Bois (1999) em relação aos cantos do Sul dos Estados Unidos, que nomeou como *Sorrow Songs* (cantos de sofrimento) podemos considerar que todo o conjunto dos cantos africano-diaspóricos que compuseram a obra grotowskiana e sua continuidade, desde 1976 a 2022, são diversas comunicações do povo negro, de ordem cosmológica, afetiva e política, canções-missivas que em suas múltiplas transculturações na diáspora o escravizado “articulou para o mundo” (ibid, p. 301).

Como comunicações de experiências, de memórias, de saberes e leituras desse mesmo mundo, tais cantares agem também como formas terapêuticas para as identidades fragmentadas, destituídas de um senso de origem e pertencimento, que poderiam ocupar somente um lugar estabelecido na modernidade racializada com seus locais fixos na “hierarquia cromática” (Scott, 2019).

Dessa forma, o sentido de *trabalho sobre si* que acompanha o uso refinado que Grotowski descobriu, através destes cantos, para sua pesquisa sobre o humano em situação

performativa, se alimenta desse sentido terapêutico inerente aos mesmos. Podemos dizer mesmo atávicos, uma vez que são consolidações em formas sonoras, das subjetividades negras buriladas nos impactos da diáspora e as mutações que instaurou nas culturas de matriz-motriz africana. Associando a ideia do corpo como local geossimbólico que indiquei acima, com a ideia de uma terapêutica dos cantos afro-diaspóricos no contexto do *Workcenter*, podemos encontrar nesta reflexão de Biagini (2013, p. 179) uma perfeita síntese:

[...] poderíamos dizer que o campo é o ser humano e que as ferramentas com as quais operamos nesse campo são os meios das artes performativas. A arte, no sentido mais amplo, pode ser veículo de milhares de coisas. No *Workcenter*, a arte é o veículo de um trabalho sobre si mesmo: o itinerário é o de uma possível transformação pessoal. Transformação não no sentido teatral (como, por exemplo, a do ator que transforma seu comportamento no comportamento do personagem); antes, a transformação na qualidade de habitar de um ser humano no mundo, entre outros seres humanos. Ela ocorre dentro, mas está em relação direta com o que acontece do lado de fora. O trabalho sobre os cantos e sobre ações criadas em torno dos cantos como instrumentos pode permitir ao atuante encontrar o espaço para uma mudança de qualidade em sua presença: na percepção do mundo e de si mesmo no mundo.

Esta terapêutica tem o potencial de disparar processos de cura conforme a perspectiva do *pharmakon* fanoniano que Mbembe (2017) apresenta, ou seja, a possibilidade de ser um alívio ao sofrimento de alguém em condição de apartado do mundo compartilhado compulsoriamente. Portanto, dentro do projeto transcultural que permeia o percurso final de Grotowski e seguiu em continuidade no *Workcenter*, essa potência foi o que ajudou a sustentar o próprio sentido de experiência intercultural que moveu esse projeto. Isto porque, sendo o ferramental principal do trabalho e organizador central das práticas cênico-performativas ali desenvolvidas, cumpriu plenamente a função comunicativa que Du Bois notou.

Certamente, agenciado por um processo ainda mais transcultural porque acontece fora do território das Américas, mas na Europa, o canto negro africano-diaspórico, sem perder sua geo-historicidade e sua simbólica no processo de continuação na cultura contemporânea do Todo-Mundo, passou a agir também como a linguagem de comunicação comum no *Workcenter* – arrisco a dizer que uma *sui generis* “língua geral”. Isto porque foi o principal veículo para se estabelecer um território partilhado onde pessoas de diversas origens étnico-nacionais puderam tocar em factíveis – ainda que raros e fugazes – momentos de efetiva vivência da universalidade do humano, dentro de situações controladas e seguras, quer dizer, a sala de trabalho ou o evento performativo. Ainda que, no caso do evento performativo fora do espaço seguro da sala teatral oficial ou da sede – onde são esperados um público ideal para a recepção sem discriminação – em outras palavras, “jogado no mundão” das experiências em locais não-convencionais, a

sujeição aos impactos das reações racistas é um fato inegável e comprovado em minha própria vivência nestas situações.

Assim, é que o canto de tradições negras age enquanto linguagem, oralitura, conversa ritualizada. E desta forma realiza um dos principais, senão o principal pressuposto das concepções artístico-filosóficas de Grotowski, o *encontro* - como comentei na palestra proferida na Universidade de São Paulo antes de partir em viagem trans-afro-atlântica em direção à esta Europa que tanto deixo para trás, quanto coloco ao lado.

É assim que este cancionário cumpre uma função que através do diálogo com a dupla malunga Mbembe-Fanon posso também nomear como de “reconstituído do comum”:

A reconstituição do comum começa pela troca de palavras e com a ruptura do silêncio: “É a linguagem que rompe o silêncio e os silêncios. Então pode-se comunicar ou comungar. O próximo no sentido cristão é sempre um cúmplice [...]. Comungar é comungar perante qualquer coisa. [...] É a partir do comum que poderão surgir as intenções criadoras.” (Fanon, 2015, p. 234-235 *apud* Mbembe, 2017, p. 190-191).

E intenções criadoras foi o que mais me interessou aqui refletir, nessa longa viagem na busca do entendimento da factibilidade dos processos de construção de identidade afrodescendente numa poética transcultural diaspórica, a partir de possíveis políticas de amizade, através e transversalmente à imensidão da “Estrada Transafrogrotowskiana”.

Por mais humanistas que as intenções criadoras venham a ser, elas nunca irão apagar memórias de dor e violência que vibratilmente sempre são - posto que radiações de uma onda (Santos, 2019) disparada pela história de construção do Ocidente sob o axioma capital-racial do escravagismo colonial - ativadas pelo sentido político que reivindicamos na percepção do cantar negro dentro da sociedade multicultural. Um sentido que deve transversalizar – ou trespassar – as leituras da obra do continuum Grotowski-Workcenter em futuras pesquisas. As problemáticas de uma sociedade multicultural, sobretudo no que consiste no trato das relações étnico-raciais, tanto extrapolam quanto invadem as paredes dos ideais de harmonia constituídos dentro dos espaços de uma sala de ensaio ou de uma moradia internacional, locais compartilhados por pessoas de diversas origens e identidades.

Não esqueçamos que estes cantos estão impressos *nas* e reimprimem *as* “almas da pessoa negra”, lembrando novamente Du Bois (1999). São irreduzíveis, ainda que não a priori, a uma categoria elementar de som-música desprovido de problemáticas em nível de sentido e contexto. Ao fazerem-se novamente audíveis pela performance, estes cantos acionam percepções, que, para um/a/e performer não alienado/a/e de uma historicidade a eles atávica,

reivindicarão posicionamentos sociopolíticos de acordo com uma expectativa progressista, emancipadora e antirracista.

As palavras escondidas por trás das palavras destes cantares tradicionais das negritudes não são poesia insípida, ainda quando falem de simples prazeres cotidianos ou contemplações da natureza. Estão impregnados de vozes que foram, de fato, interrompidas, e que em tais cantos esconderam as próprias leituras críticas do ambiente de opressão a que corpos e subjetividades foram submetidos na condição das *plantations* e suas derivações – lembrando também que os ritos e seus espaços de realização foram extensões da resistência ao desaparecimento de um mínimo de ontologia.

O discurso contido nos cantares negros que permeiam quase que exclusivamente o repertório pesquisado/experimentado/performado pelo continuum Grotowski-Workcenter não devem ser escutados e lidos somente no viés de uma expectativa de transcendência – ainda que pautada sobre o rigor do trabalho materialista sobre a arte do ofício - a quem os realiza e/ou capta, mas como um reviver destas “pessoas segredadas”, que no cantar, voltam a falar e podem ser ouvidas enquanto narradoras de experiências de um sistema-mundo nada amigável, no qual foram tornadas pessoas *segregadas*.

Na sua performance, não é um fato apriorístico que um artista ou um espectador afrodescendente irá perceber tal natureza de canto como simplesmente uma *bel art* constituída somente de estética e sublimidade. Pelo contrário, a reescuta que reanima, na busca das vozes e palavras escondidas, um modo de ser africano-diaspórico constrito na condição de sujeito escravizado, vaza e revela muitas presenças memoriais de ancestralidades negras. Fazendo com que naquele “palco apenas aparentemente inabitado, uma língua, uma voz e palavras que nos fazem sentir que se calaram, reduzidas ao silêncio” (Mbembe, 2017, p. 225), ocupem o mesmo espaço-tempo, seja como fantasmas de uma herança maldita ou como atualização das lutas negras reais, e provoquem brancos e não-brancos no interior da cena intercultural.

É neste aspecto que uma resistência à ideia de patrimonialização global dos cantares de tradição negro-diaspórica conforme a sugestão workcenteriana pode ser colocada. Porque existe o perigo – que sempre ronda, sempre retorna – da museificação e arquivização do mundo, prática comum das políticas colonial-imperialistas, que subjazem ainda hoje. Isto porque tal perspectiva tem a potencialidade para aquilo que Mbembe (idem, p. 227) percebeu como uma ação de “neutralização e de domesticação de forças que estavam vivas antes”, em relação ao agenciamento museológico das forças criadoras da pessoa negra. Em um dito “museu do mundo” tudo é de todos, mas os herdeiros das obras principais pagam os ingressos mais caros,

enquanto outros nem sequer pagam – mesmo pegando fila para entrar – pois os museus têm sede em seus próprios países.

O canto de tradição africano-diaspórico contém uma potência até então não percebida – ou se percebida, não assumida, considerada, problematizada – dentro do fluxo histórico grotowskiano, de um “antimuseu”, conforme a imagem sugestiva de Mbembe. Ou seja, uma pulsão de vida própria e de tal potência que supera a instituição Grotowski-Workcenter, atravessa as diferenças identitárias e os limites do humanismo pretendido, construindo uma fissura nessa mesma instituição, tendo em si – enquanto referente geossimbólico de africanias – e vertendo na própria instituição – ainda que não mais existente fisicamente, mas somente no tecido histórico das artes cênicas e nas suas influências sobre artistas e pesquisadores da área - a qualidade de um

lugar-outro, o da hospitalidade radical. Lugar de refúgio, o anti-museu é também concebido como lugar de descanso e de asilo [...] para todo o refugio da humanidade e para os “condenados da Terra”, aqueles que testemunham o sistema sacrificial que tem sido a história da nossa modernidade – história que o conceito de arquivo dificilmente abarca (ibid, p. 228).

Assim, uma vez que está dada na prática do cantar uma conversa ritualizada de ativação de memórias e intenções comunicacionais na situação do encontro inter-humano, a noção de um antimuseu nos serve para entender a força dinâmica que tira qualquer possibilidade de universalismo neutro que venha a ter sido colocado sobre estas tecnologias de presença, sendo a arquivização da diáspora e seus fenômenos transnacionais uma causa central disso.

Quando Grotowski fala do canto de tradição como algo de autoria anônima, ou patrimônio da humanidade, na compreensão da direção do *Workcenter*, estão reproduzindo um modo de operação de uso do material africano-diaspórico como arquivo do mundo, que ainda que pleno de potência para a construção de vitalidades em qualquer circunstância cultural no tempo presente – vide o papel das músicas negras urbanas na cultura de massa do século 20 aos dias de hoje – simultaneamente é mantido nas sombras do indiferenciável.

É um desejo de movimento contrário a tais perspectivas que hoje nos faz, como artistas negros que se defrontam com a obra da linha grotowskiana, na intensidade das novas abordagens com que se discutem as questões étnico-raciais e suas manifestações no mundo contemporâneo, buscarmos onde estão as presenças históricas das negritudes que animam estes cantares, ou, nas palavras transversais de Mbembe (ibid, p. 229), buscarmos os corpos e memórias que geram estas sombras, buscarmos, “sobre traços preexistentes, a nossa própria silhueta; captarmos os contornos das sombras, e tentarmos ver-nos a nós mesmos, a partir da

sombra, como sombra”. Para então saírem das sombras todas as pessoas envolvidas, com suas distintas negruras afrodescendentes, evidenciadas ou mantidas na opacidade, como sugeriu Glissant (2021).

Assim, se o cantar das tradições negras no trabalho do contínuo Grotowski-Workcenter não for problematizado criticamente, ele ficará dentro de uma redoma que controla – ou neutraliza - suas potências políticas e de efetiva ação de transformação social, mesmo dentro dos valores propostos pela prática de uma cultura ativa como o artista polonês e seus continuadores exercitaram. Desta forma, sendo visto somente como meios para os fins do que teria sido apenas uma pesquisa centrípeta, autorreferente.

Esse olhar instrumentalizante sobre os saberes-fazeres, tecnologias e produções artísticas de tradições negras, muito anterior a Grotowski e ao *Workcenter*, mas que em certa proporção os atravessa, praticado pela colonialidade europeia e o imperialismo estadunidense, que chega em outros contextos criativos - pluriétnicos ou não – torna este conjunto de produções e produtores de conhecimentos de mundo, como os cantos de experiências vitais africano-diaspóricas, objetos capitalizáveis. Arte e artista anônimos, mas performances com preços declarados. Outro agenciamento do capitalismo artista.

Os cantares de tradições africano-diaspóricas se tornaram, como consequência da sua instrumentalização para o ato performativo – quer não-teatral, quer teatral – objetos, uma vez que se distanciaram das suas fontes culturais originárias, não preservando uma ponte de contato contínuo, mesmo com aquelas fontes diaspóricas do Haiti ou dos Estados Unidos. Objetos tais quais chaves para abrir portas de acesso aos locais de cultura negros, ou medicinas para a melancolia erudita e provinciana das branquidades ocidentais, como sugeriu Bastide (1983).

Os cantos da experiência negra são imagens sonoras dos sujeitos que os corporificaram e incorporaram ao longo dos séculos de movências do Atlântico Negro. Sendo tecnologias rito-performativas funcionais, desde o princípio operam sobre a psicofísica dos indivíduos e coletividades que os entoa dentro de um sentido de conhecimento das forças que eles movem e energias que podem transformar, quando aliados a um todo coerente e organizado, como um ritual religioso ou uma festa popular estruturada. Por isso propiciam uma poderosa via de ativação para o princípio stanislavskiano do *trabalho sobre si*, como já mencionei, que o atuante empreende na perspectiva da linha orgânica das artes performativas, na qual se filiava Grotowski.

Mas não se trata apenas de um trabalho sobre a subjetividade. É também um trabalho do/no corpo que canta objetivando o surgimento de uma presença incorpórea, imanente e transcendente, feita de potências, de memórias e oralituras da experiência negra no mundo,

instâncias de ação no tempo-espaço do real imediato. Desta forma tais cantos-imagens ratificam as forças historiográficas, políticas e mitopoéticas, mesmo opacizadas, com as quais estão constituídas, agindo, num empréstimo do pensar mbembiano sobre as leituras praticadas sobre o corpo negro, como formas de

fotografia, imagens especulares, efígies e até reflexos. Mas são, sobretudo, ícones indiciais, cuja relação com o sujeito é simultaneamente física (no sentido em que estas imagens são fiéis à aparência objetiva do seu autor) e analógica (no sentido em que elas não passam de vestígios indiciais do sujeito). São feitas para capturar quem as olha [ou/e escuta], obrigando-o a baixar as armas (Mbembe, 2017, p. 231).

O desarme deverá ser primordialmente de pessoas brancas, muitas ainda ingênuas na percepção política das ausências e presenças negras nos mais diversos contextos da vida social, mas também daquelas pessoas negras por demais fixadas ao discurso da etnicidade por uma perspectiva purista de identidades essenciais, para que o diálogo para a equanimidade dentro das relações étnico-raciais avance. Observando a existência de uma ética das outridades não-negras agindo em relação ao patrimônio civilizatório que está representado nos cantares da tradição africano-diaspórica, o encontro radical no em-comum criado pela situação teatral/performativa se torna realmente possível.

Aprendi no trabalho junto ao *Workcenter*, na equipe do *Open Program*, sob a direção de Mario Biagini que “não há diferença entre cantar e falar, apenas no nível do diletantismo. São modulações do uso da voz, a vibração deve estar em ambas as ações. Cantar é outra forma de falar e vice-versa” (Jesus, 2016, p. 220).

O segredo convertido em forma sonora vibrátil gerada *por* e provocadora *de* afetos, e que advém do acúmulo histórico de traumas e pulsões desejantes de vida - e também morte - ética comunal e devoção ancestral, é destilado na forma de um *canto de experiência negra*. Este termo surge a partir da identificação que tive com a digressão de Jorge Larrosa sobre o termo cunhado por William Blake e retomado por Martin Jay, “cantos de experiência”⁴⁰. Conforme o pensamento de Larrosa

⁴⁰ Este termo nomeia o livro de Martin Jay, “*Cantos de Experiência: Variações Modernas sobre um Tema Universal*” (2009), no qual este historiador americano, para falar sobre as noções de experiência ao longo da história da filosofia euro-estadunidense, faz referência a ideia original do poeta inglês William Blake, em seu livro de poemas “*Songs of Innocence and of Experience*” (Canções da Inocência e da Experiência), publicado em 1789. Nesse livro, por meio da ideia bíblica do Paraíso e da Queda, o autor relaciona a noção de experiência ao momento da vida humana depois que se finda a infância, que corresponderia a um estado de pureza essencial.

Não existe, na tradição, uma ideia de experiência, ou uma série reconhecível de ideias de experiência, mas o que temos é a aparição sincopada de uma série de cantos apaixonados, intensos, prementes, emocionados e emocionantes, que tem a experiência como tema ou como motivo principal, se entendemos os termos “motivo” e “tema” em seu sentido musical. [...] A experiência é algo que (nos) acontece e que às vezes treme, ou vibra, algo que nos faz pensar, algo que nos faz sofrer ou gozar, algo que luta pela expressão, e às vezes, algumas vezes, quando cai em mãos de alguém capaz de dar forma a este tremor, então, somente então, se converte em canto. E esse canto atravessa o tempo e o espaço. E ressoa em outras experiências e em outros tremores e em outros cantos. Em algumas experiências esses cantos são cantos de protesto, de rebeldia, cantos de guerra ou de luta contra as formas dominantes de linguagem, de pensamento e de subjetividade. Outras vezes são cantos de dor, de lamento, cantos que expressam a queixa de uma vida subjugada, violentada, de uma potência de vida enjaulada, de uma possibilidade presa ou acorrentada. Outras são cantos elegíacos, fúnebres, cantos de despedida, de ausência ou de perda. E às vezes são cantos épicos, aventureiros, cantos de viajantes e de exploradores, desses que vão sempre mais além do conhecido, mais além do seguro e do garantido, ainda que não saibam muito bem aonde (Larrosa, 2014, p. 10).

O que estou então reivindicando como *cantos de experiências negras* é uma totalidade oralitural expressa em um cancionário que tem localização precisa num local de origem e nos novos locais de cultura constituídos na diáspora, cultivados em torno de territórios geossimbólicos como lavouras, lavras, senzalas, terreiros, igrejas, prisões, bailes e ruas.

São os espaços onde a palavra, sob a forma musical dos cantos, revela escondendo e esconde revelando (Oliveira, 2020), clamores, sonhos, paixões e acolhimento do mistério e do encanto da existência, que a razão adestrada sob as luzes branco-ocidentais, em sua generalidade, não aceita como um limite intransponível da cognição.

A palavra, portanto, como uma articulação do pensar-sentir-dizer manifesto na vocalidade poética do canto, faz parte do todo do gesto que expressa o espírito da experiência que a carnalidade negra provou antes, por dor, melancolia, fé, euforia e gozo. Ela irrompe de um silêncio (Mbembe, 2017), mas não de um silêncio nirvânico, mas daquele que antecede uma explosão de vitalidade. Que vem sob a forma de vocábulos que se articulam em ideias, fabulações, sensações e imagens de mundo, ou ainda, no lugar de uma articulação semântica, pode vir como sonoridades ruidosas, ásperas, como no *blues* não-polido dos primeiros tempos do século 20 cantado por Charley Patton⁴¹, ondas e radiações de “gritos roucos e uivos – a alucinação” (idem, p. 233). Uma alucinação como resposta lúcida às violências impostas sobre o ser de uma negritude tornada inimiga número 1 da humanidade do humano ideal, o branco e suas brancuras.

⁴¹ Charley Patton (1891-1934) foi um músico nascido no estado do Mississippi (EUA), referência seminal para a história do blues. Qualquer direção nessa encruzilhada [vai te levar aqui](#).

Sendo então interpretador das linguagens da ancestralidade, o cantar cumpre função central na transmissão de experiências, assim como anuncia uma ética de comportamentos e atitudes na realidade imediata e para as possibilidades do devir.

Os cantares, nas suas diversas modulações, são radiotransmissores de energia, idiomas estéticos dispersos na textualidade oral negra. Em sua rica e complexa enunciação, revitalizam vários gêneros, formas e composições dos repertórios africanos, assim como criam novas toadas. No canto e na fala são narrados, performados e recriados gestas, histórias, fábulas, contações, vissungos, provérbios, histórias das divindades, das famílias, da criação do cosmos e dos seres, histórias das travessias, dos trabalhos e dos dias, dos amores, dos terrores da escravidão, das lutas, das interdições, mas também das guerras pela liberdade; os ensinamentos, os bichos, plantas e ervas, as práticas tecnológicas, as plantas medicinais, a cura, as devoções, o sagrado, as inguiziras e quizumbas, as ladainhas e os corridinhos, as rezas, os desafios, rebentes, o fazer das coisas, e as técnicas do fazer, as misturas do barro, o desenho e o formato das casas, os lumes da lua e do sol, suas nascentes e seus poentes, as correntezas, as correntes, os deleites, os enfeites e os aromas (Martins, 2021, p. 98).

O cantar das experiências negras no mundo, como uma palavra reencantada a ser utilizada na renovada missão civilizatória da alma humana coberta dos estilhaços das guerras separatistas promovidas pelas políticas de inimizade nos últimos dois séculos, e em curso ainda, faz parte deste complexo discursivo da presença e da representatividade que a voz política da negritude integra e reclama. É um cantar que diz, é um dito em forma musical.

Na era da Terra, precisamos mesmo de uma língua que constantemente fure, perfure e escave como uma broca, saiba ser projétil, uma espécie de direito absoluto, de vontade que, incessantemente, atormente a realidade. A sua função já não é apenas a de fazer soltar os cadeados, mas também de salvar a vida do desastre que assoma (Mbembe, 2017, p. 250).

Os cantos de experiência negra não são inocentes, tampouco neutros. Se os tratam por inocentes, são tornados objetos vazios de sentido e tidos por *naiif*. Quando neutralizados são colocados como passíveis de terem somente efeitos psicofísicos, sem qualquer politicidade. Ambos os caminhos fazem com que um canto que atua como um relicário de memória ancestral e motriz de devires não seja percebido como uma expressão de uma dada humanidade afro-originária e diaspórica, que significou por muitos anos – e ainda o é assim em muitos locais do mundo – como a única forma efetiva das negritudes se comunicarem. Em outras palavras, a única forma, enquanto continente de diferentes avoamentos das subjetividades e como linguagem específica, que temos, como pessoas negras afrodescendentes, “para nos dizer a nós mesmos, para dizer o mundo e agir sobre ele” (idem, p. 241).

Por isso esses cantos de experiências negras não podem ser reduzidos a meros produtos de uma ontologia do anonimato, instrumentos de precisão nas mãos de uma maioria de cirurgiões não-negros. São bisturis que cortam almas de todas as humanidades no presente – se utilizados com competência espiritual e performativa - e que nasceram porque antes corpos negros foram cortados de suas raízes territoriais e cortados literalmente na própria carne a chicote, ferro, faca e bala.

A prece carnal que os geraram, nesse caso, mestre Grótis, foi mais doída desde o início, mesmo se a aparência do que ouvimos é um júbilo. Não é um júbilo pelo júbilo. É pelo livramento da dor originária causada pela escravidão que inaugurou o paradoxo da infeliz alegria nesta estrada líquida do Atlântico Negro.

Encerro aqui com as mesmas dúvidas de Frantz Fanon (2008, p. 146), sempre bagunçando as esperançosas metas iniciais: “o branco pode se comportar de modo sadio em relação ao negro, o negro pode se comportar de modo sadio em relação ao branco?”

(Finalmente o trem emerge e volta à terra ao término do túnel submarino. Mas não estou de volta ao Brasil, como pensei. A última estação dessa linha férreo-marítima é no litoral da Costa do Marfim, na cidade litorânea histórica de Grand Bassam, na Praia Drogba. Com minhas bagagens e outros acúmulos, desço para a estação cuja plataforma são as areias quentes. As águas são outras aqui e as mesmas de lá. Mas cá estou. Comigo os vivos e os mortos. Mbembe, Glissant, Leda, Du Bois, Maud, Neusa... Grotowski pede licença e se aproxima. Uns choram, outros sorriem. Todos cantam em mim, no pulsar das ondas. Dentro de mim, diante do outro lado do Atlântico que conheço e que não conhecia, ouço o “click” de uma conexão que se fecha. Ou será o som de peças se desconectando? Eu choro e sorrio em frente ao mar.)



(Preciso procurar uma passagem aérea de volta ao Brasil. Mas para onde? São Paulo, Bahia ou Minas Gerais? Algo levado pelo vento me chama a atenção.)

POST-IT 7 - Na areia da praia

Consulta ao banco de teses e dissertações da Biblioteca Digital da USP

Dia 20/10/2023, ao meio-dia (Dia da Consciência Negra)

Unidade: ECA

Termos de pesquisa: Teatro Negro, Teatro Experimental do Negro, Abdias do Nascimento,

Dramaturgia Negra, Ruth de Souza

Produções encontradas: 1

Ass.: Profa. Dra. Sayonara Pereira
(ECA)

(Apenas me ocorre cantar um vissungo para o futuro.)

O FIM
(e O RECOMEÇO)

BIBLIOGRAFIA

- AZEVEDO, José Fernando Peixoto de. **Eu, um crioulo**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- BÂ, Amadou Hampaté. A noção de pessoa na África Negra. Tradução para uso didático: Luiza Silva Porto Ramos e Kelvlin Ferreira Medeiros. *In*: DIETERLEN, Germaine (ed.). **La notion de personne en Afrique Noire**. Paris: CNRS, 1981. p. 181–192.
- BALOGUN, Ola. Forma e expressão nas artes africanas. *In*: ALPHA, Sow. **Introdução à cultura africana**. Lisboa: UNESCO/Edições 70, 1977. p. 37–94.
- BARUCHA, Rustom. **Theatre and the world: performance and the politics of culture**. London: Routledge, 1993.
- BARUCHA, Rustom. Viajando através do interculturalismo: do pós-colonial ao presente global. Tradução: Maria Lyra. **Ouvirouver**, Uberlândia, v. 13, n. 1, p. 12-23, jan./jun. 2017.
- BASTIDE, Roger. **Roger Bastide: sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.
- BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.
- BELLEGARDE-SMITH, Patrick; MICHEL, Claudine. **Vodou haitiano: espírito, mito e realidade**. Tradução: Amanda Orlando. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. *In*: **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. Tradução: Fernando Camacho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009. p. 25–49.
- BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BERNAT, Isaac. **Encontros com o griot Sotigui Kouyaté**. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.
- BEY, Hakim. **TAZ: Zona Autônoma Temporária**. Tradução: Patricia Decia e Renato Resende. Belo Horizonte: Coletivo Sabotagem - Contra-Cultura, 1991. 41 p. Disponível em: http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/02_arq_interface/4a_aula/Hakim_Bey_TAZ.pdf. Acesso em: 16/03/2021.
- BIAGINI, Mario. Desejo sem objeto. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n.1, p. 176–197, jan./abr. 2013.
- BLAKE, William. **Canções da inocência e canções da experiência**. Tradução: Gilberto Sorbini; Weimar de Carvalho. São Paulo: Disal Editora, 2005.
- BRANCAGLION JR., Antonio. O Livro dos Mortos do Egito Antigo. *In*: Seminário de Pesquisa em História da Arte – Caderno de Pesquisa II. Maria Carolina Duprat Ruggeri (org.). Curso de Especialização em História da Arte. São Paulo: FAAP, 2009. p. 1–27.
- BROOK, Peter. **O ponto de mudança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- CALÇADA, Luís Antonio Zanotta; HERINGER JR., Bruno. Do multiculturalismo ao interculturalismo: fracasso ou aperfeiçoamento. **Redes: R. Eletr. Dir. Soc.**, Canoas, v. 6, n. 2, p. 159-170, set. 2018.
- CANCLINI, Nestor García. **Diferentes, desiguales y desconectados: Mapas de la Interculturalidad**. Barcelona: Gedisa, 2004.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2005. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-construc3a7c3a3o-do-outro-como-nc3a3o-ser-como-fundamento-do-ser-sueli-carneiro-tese1.pdf>. Acesso em: 06 fev. 2024.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Tradução: Noémia de Souza. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

CEVASCO, Maria Elisa. 2003. **Dez lições sobre Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

COMTE-SPONVILLE, André. **Pequeno tratado das grandes virtudes**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CORRÊA, Aureanice de Mello. O terreiro de candomblé: uma análise sob a perspectiva da geografia cultural. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**. Rio de Janeiro, 2006. v. 3, n. 1, p. 51-62.

CUNHA JR., Henrique. Africanidades, Afrodescendência e Educação. **Educação em Debate (CESA/UFC)**. Fortaleza, 2001. ano 23, v. 2, n. 42, p. 5-15. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/14604>. Acesso em: 11 fev. 2024.

DERRIDA, Jacques; BERGSTEIN, Lena. **Enlouquecer o subjétil**. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: UNESP, 1998.

DÉUS, Frantz; ÉVORA, I.; JESUS, L. M. de; ALMEIDA, L. M. T. de Sá; SILVA, J. P. R. G. da. Afrodescendência(s) e afrodescendente(s): uma terminologia em debate. *In*: YAO, Jean-Arsèse *et al* (orgs.). **Áfricas, Europas, Américas, Caribes, Ásias: reescrituras de África em el Tout-Monde** (siglos XX-XXI). Alcalá: Universidad de Alcalá, 2022. p. 285-298.

DIOP, Cheikh Anta. Origem dos antigos egípcios. *In*: MOKHTAR, Gamal (ed.). **História geral da África II: África antiga**. Brasília: UNESCO, 2010. pp. 1-36.

DU BOIS, W. E. B. **The souls of black folk**. New York: Barnes & Noble Books, 2003.

DU BOIS, W. E. B. **As almas da gente negra**. Tradução: Heloísa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura e Afrodescendência. **Literafro**, UFMG, Belo Horizonte, 2020. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/150-eduardo-de-assis-duarte-literatura-e-afrodescendencia>. Acesso em: 11 fev. 2024.

EINSTEIN, Carl. **Escultura negra**. Tradução: Manuela Gomes. Lisboa: Orfeu Negro, 2021.

ÉVORA, Iolanda. Continuidades e transformações no estudo das migrações: elementos para a análise crítica das mobilidades africanas contemporâneas. *In*: FEIJÓ, João (org.). **Movimentos migratórios e relações rural-urbanas: estudos de caso em Moçambique**. Maputo: Alcance Editores, 2016.

ÉVORA, Iolanda. A migração caboverdeana e as ciências sociais: uma leitura crítica. *In*: LAURENT, Pierre-Joseph (org.) **As ciências sociais em Cabo Verde: temáticas, abordagens e perspectivas históricas**. Praia: Edições UNI/CV, 2015.

- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FANON, Frantz. **Em defesa da revolução africana**. Tradução: Isabel Pascoal. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1980.
- FARRA, Zebba Dal. **Palavra muda**: sobre poéticas para vozes em estado de sítio. São Paulo: Giostri, 2020.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. Tradução: Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERRACINI, Renato. **Corpos em criação, café e queijo**. 2004. Tese (Doutorado em Artes da Cena) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1598647>. Acesso em: 16 out. 2023.
- FERRACINI, Renato. **Café com Queijo**: corpos em criação. São Paulo: Hucitec, 2006.
- FERREIRA, Ricardo Franklin. **Afro-descendente**: identidade em construção. São Paulo: EDUC; Rio de Janeiro: Pallas, 2000.
- FERREIRA, Tássio. Afrocênica: poéticas de cenas pretas. **Revista da ABPN**, v. 11, n. 27, p. 86-112, nov. 2018 – fev. 2019.
- FLASZEN, Ludwik. **Grotowski & companhia**: origens e legados. Tradução: Isa Eitel Kopelman. São Paulo: É Realizações, 2015.
- FLEURANT, Gerdès. Vodun, música e sociedade no Haiti: afirmação e identidade. *In*: BELLEGARDE-SMITH, Patrick; MICHEL, Claudine (orgs.). **Vodou haitiano**: espírito, mito e realidade. Tradução: Amanda Orlando. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução: Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. **African cosmology of the Bantu-Kongo**: principles of life and living. Nova Iorque: Athelia Henrietta Press, 2001.
- GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Tradução: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.
- GIROUX, Sakae Murakami. **Zeami**: cena e pensamento Nô. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- GLISSANT, Édouard. **Introduction à une poétique du divers**. Paris: Éditions Gallimard, 1996.
- GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Tradução: Marcela Vieira, Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- GLISSANT, Édouard. **Tratado del Todo-Mundo**. Tradução: María Teresa Gallego Urrutia. Barcelona: ElCobre Ediciones, 2006.
- GONÇALVES, Ana Maria. Racismo sem racistas. **Portal Geledés**, 2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/racismo-sem-racistas-por-ana-maria-goncalves-2/>. Acesso em: 03/03/2021.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GROTOWSKI, Jerzy. Da companhia teatral à arte como veículo. *In*: RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. Tradução: Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GROTOWSKI, Jerzy. Exercícios. *In*: FLASZEN, Ludwig; POLASTRELLI, Carla; MOLINARI, Renata (orgs.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. Tradução: Berenice Raulino. São Paulo: Edições SESC SP; Pontedera: Fondazione Pontedera, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. **Hacia un teatro pobre**. Tradução: Margo Glantz. Cidade do México: Siglo XXI Editores, 1970.

GROTOWSKI, Jerzy. Holiday [Swieto]: The day that is holy. *In*: SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa (orgs.). **The Grotowski Sourcebook**. Londres/Nova York: Routledge, 1997.

GROTOWSKI, Jerzy. Leis pragmáticas. *In*: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: Editora Hucitec, 1991.

GROTOWSKI, Jerzy. El director como espectador de profesión. **Máscara**, Ixtapalapa, ano 3, n. 11-12, p. 47-55, out. 1996.

GROTOWSKI, Jerzy. El performer. **Máscara**, Ixtapalapa, ano 3, n. 11-12, p. 76-79, out. 1996.

GROTOWSKI, Jerzy. O que restará depois de mim. **Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**, São Paulo, SESC SP/CPT, p. 10-17, set./out. 1996. (brochura).

GROTOWSKI, Jerzy. Oriente-Occidente. **Máscara**, Ixtapalapa, ano 3, n. 11-12, p. 62-68, out. 1996.

GROTOWSKI, Jerzy. **Tecniche originarie dell'attore**. Palestras de Grotowski no Instituto del Teatro e dello Spettacolo, I Cattedra di Storia del Teatro e dello Spettacolo, Universidade de Roma "La Sapienza", 1982-1983.

GROTOWSKI, Jerzy. L'Art du débutant. **International Theatre Information**, Paris, p. 2-1, abr./set. 1978.

GROTOWSKI, Jerzy. Tú eres hijo de alguien. **Máscara**, Ixtapalapa, ano 3, n. 11-12, p. 69-75, out. 1996.

GUILHERME, Manuela; DIETZ, Gunther. Difference in diversity: multiple perspectives on multicultural, intercultural, and transcultural conceptual complexities. **Journal of Multicultural Discourses**, v. 10, n. 1, p. 1-21, mar. 2015.

HAIDER, Asad. **Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje**. Tradução: Leo Vinicius Liberato. São Paulo: Veneta, 2019.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução: Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva *et al.* Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HEILPERN, John. **Conference of the Birds: The Story of Peter Brook in Africa**. Londres: Faber and Faber, 1977.

HILST, Hilda. **Da prosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. v. 1.

JAMES, C. L. R. **Os jacobinos negros: Toussaint L'Ouverture e a revolução de São Domingos**. Tradução: Afonso Teixeira Filho. São Paulo: Boitempo, 2010.

JAY, Martin. **Cantos de experiência: variaciones modernas sobre um tema universal**. Buenos Aires: Paidós, 2009.

JESUS, Luciano Mendes de. **Quando até as paredes cantam: o som como experiência na obra de Jerzy Grotowski**. 2016. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

JESUS, Luciano Mendes de. Ressonâncias/vibrações e ondas/radiações: os cantos africano-diaspóricos na obra de Jerzy Grotowski através da cosmopercepção Bantu-Kongo. **Revista Voz e Cena**, Brasília, v. 2, n. 1, p. 88-117, jan./jun. 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>. Acesso em: 11 fev. 2024.

JESUS, Luciano Mendes de; LEAL, Suellen; DELDUQUE, Carolina M.; MOSER, Clarissa; FERRACINI, Renato. O Príncipe Constante: uma análise de construção orgânica. In: FERRACINI, Renato (org.). **Corpos em fuga, corpos em arte**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, Editora Fapesp, 2006.

KI-ZERBO, Joseph. **À quand l'Afrique? Entretien avec René Holenstein**. Lausanne: Editions d'en bas, 2013.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOLANKIEWICZ, Leszek. La cultura del vudú haitiano em la antropología teatral de Jerzy Grotowski. **Conjunto – Revista de Teatro Latinoamericano**, Havana, Casa de Las Américas, n. 179, p. 94-101, abr./jun. 2016.

KOLANKIEWICZ, Leszek. Grotowski in a maze of Haitian narration. **TDR: The Drama Review**, v. 56, p. 131-140, out./dez. 2012.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LAO-MONTES, Agustín. Cartografías del campo político afrodescendente en América Latina. **Universitas Humanística**, Bogotá, n. 68, p. 207-245, jul./dez. 2009.

LAROSSA, Jorge Bondía. **Tremores: escritos sobre experiência**. Tradução: Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LEITE, Fábio. **A questão ancestral: África Negra**. São Paulo: Palas Athena, Casa das Áfricas, 2008.

LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. **Revista África**, n. 18-19, p. 103-118, 1997. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74962>. Acesso em: 29 jan. 2023.

LÉVINAS, Emmanuel. **Totalidade e infinito**. Tradução: José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1980.

LIENHARD, Martin. **O Mar e o Mato**: histórias da escravidão (Congo-Angola, Brasil, Caribe). Salvador: EDUFBA/CEAO, 1998.

LIGIÉRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar: desenho das performances africanas no Brasil. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, UFMG, v. 21, n. 1, p. 133-146, jan-abr, 2011.

LIGIÉRO, Zeca. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. **Revista Pós Ciências Sociais**, v. 8, n. 16, jul./dez. 2011.
LIMA, Tatiana Motta. **Palavras praticadas**: o percurso artístico de Jerzy Grotowski (1959–1974). São Paulo: Perspectiva, 2012.

LIPOVETSKI, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOPES, Ney. **Novo dicionário Banto do Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

MARCELE, Jéssica; ALVES, Jaque. **Pilares**: raízes espelhadas. São Paulo: edição independente, 2019.

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

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras, língua e literatura: limites e fronteiras**, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Maria/RS, n. 26, p. 63-81, 2003.

MARTINS, Leda Maria. Performance do tempo espiralar. *In*: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (orgs.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, Poslit, 2002. p. 69-91.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade**. Tradução: Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.

MBEMBE, Achille. **Sair da grande noite**: ensaio sobre a África descolonizada. Tradução: Fábio Ribeiro. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

MELO NETO, Sérgio Carrera de Albuquerque; CARRERA, Luciana de Albuquerque. As legiões polonesas e a Guerra de Independência do Haiti. **Revista Eletrônica Boletim do TEMPO**, Rio de Janeiro, ano 5, n. 26, p. 1-18, 2010.

MENCARELLI, Fernando Antonio. Mapas e caminhos: práticas corpóreas e transculturalidade. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 132-143, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso: 11 fev. 2024.

MIRANDA, Claudia *et al.* Politización de la investigación académica y demanda afrodescendente. *In*: SEPTIEN, Rosa Campoalegre (org.). **Afrodescendencias**: voces en resistencia. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018. *E-book*.

MONGA, Célestin. **Nilismo e negritude**: as artes de viver na África. Tradução: Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MONTAIGNE, Michel Eyche de. **Ensaio**. Tradução: Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

NETO, João Augusto dos Reis Neto. A pedagogia de Exu: educar para resistir e (r)existir. **Revista Calundu**, Brasília, v. 3, n. 2, p. 7-33, jul./dez., 2019.

NOUSS, Alexis. Transculturação, mestiçagem e singularidade. **Revista de Ciências Sociais**, v. 33, n. 2, p. 104-114, 2002.

OBENGA, Théophile. Egypt: Ancient History of African Philosophy. In: KWASI, Wiredu (ed.). **A Companion to African Philosophy**. Tradução para uso didático: Vinícius da Silva. Massachusetts: Blackwell Publishing, 2004. p.31-49.

OKAMOTO, E.; PETROCANRI, V. C.; AVELINO, B. D. Fricções culturais e criação cênica nas obras de Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Rustom Bharucha e Jerzy Grotowski. **Pitágoras 500**, Campinas, v. 7, n. 1, p. 81-87, 2017.

OLIVEIRA, Eduardo. Epistemologia da ancestralidade. **Filosofia Africana**, 2001. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/eduardo_oliveira_-_epistemologia_da_ancestralidade.pdf. Acesso em: 11 fev. 2024.

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2021.

OLIVEIRA, Eduardo. Filosofia da Ancestralidade: diálogo entre a Filosofia da Libertação e a filosofia africana. **Revista Ideação**, Salvador, n. 41, p. 219-253, jan./jun., 2020.

OLIVEIRA, Rodrigo Lopes de Barros. **Derrida com makumba**: o dom, o tabaco e a magia negra. Dissertação (Mestrado em Licenciatura), Centro de Comunicação e Expressão Visual, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Ilha de Santa Catarina, 2008.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Visualizando o corpo: teorias ocidentais e sujeitos africanos. In: COETZEE, Peter; ROUX, Abraham. **The African Philosophy Reader**. Tradução: Wanderson Flor do Nascimento. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%E1%BA%B9%C%81_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD_-_visualizando_o_corpo.pdf. Acesso em: 02 set. 2020.

PALACIOS, Marcia Santacruz *et al.* **Pueblos afrodescendientes en América Latina**: realidades y desafíos. Cali: Corporación Amigos de la Unesco, 2019.

PATROCÍNIO, Soraya Martins. Sobre Infinitudes e Teatralidades desejanter de Festa. **Ephemer - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto**, v. 3, n. 6, p. 61-72, dez. 2020.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução: Jacó Guinsburg *et al.* São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução: Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PÉPIN, Ernest. Homenagem à Édouard Glissant: pensar o Tout-Monde. **O Correio da UNESCO**, abr./jun. 2010.

PICOTTI, Dina. Africanidade. **Grupo de Estudos e Pesquisa sobre Globalização**. Disponível em:

<http://www.mondialisations.org/php/public/art.php?&id=22273&lan=PO>. Acesso em: 01 fev. 2020.

PLATOFF, Anne M. Drapo. Vodou: Sacred Standards of Haitian Vodou. **Flag Research Quarterly**, n. 7, p. 1-23, 2015.

PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império**: relatos de viagem e transculturação. Tradução: Jézio Hernani Bonfim Gutierre. Bauru: EDUSC, 1999.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais - perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales), 2005.

QUIJANO, Aníbal. "¡Qué tal raza!". **América Latina en Movimiento**, Quito, n. 320, 2011.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. **Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural**: a literatura de Wole Soyinka. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RIBEIRO, Djamila. Os brancos também sabem dançar. **Portal Geledés**, 2019. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/os-brancos-tambem-sabem-dancar/>. Acesso em: 23 fev. 2021.

RICHARDS, Thomas. **Heart of Practice**: within The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. New York: Routledge, 2006.

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. Tradução: Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROMERO, Carlos Giménez. Interculturalismo: elaboraciones y propuestas desde un equipo universitario teórico-aplicado. *In*: MANTOVANI, Giuseppe (org.). **Intercultura e Mediazione, Teorie ed esperience**. Roma: Carocci Editori, 2008. p. 1-17.

ROMERO, Carlos Giménez. **¿Qué es la inmigración?**. Barcelona: RBA Libros, 2006.

ROSA, Allan da. **Águas de homens pretos**: imaginário, cisma e cotidiano ancestral (São Paulo, Séculos 19 ao 21). São Paulo: Veneta, 2021.

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

SAGREDO, Raisa. Miradas afrocêntricas em torno da africanização do Egito Antigo: entre racialização e identidades. **Faces da História**, Assis, v. 4, n. 2, p. 06-27, jun./dez. 2017.

SAMPAIO, Neide Freitas (org.). **Vissungos**: cantos afrodescendentes em Minas Gerais. Belo Horizonte: Viva Voz, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O fim do império cognitivo**: a afirmação das epistemologias do Sul. São Paulo: Autêntica Editora, 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Luis Carlos Ferreira; OLIVEIRA, Eduardo David de. Filopoética em Édouard Glissant: o criador de imaginários no mar em deriva opaca. **Anais do X COPENE**, Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia (UFU), p. 1-15, 2018.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau**: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução). 2019. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SARR, Felwine. **Habiter le monde**: essai de politique relationnelle. Québec: Mémoire d'Encrier, 2017.

SARTRE, Jean-Paul. **Esboço para uma teoria das emoções**. Tradução: Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2021.

SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa. **The Grotowski Sourcebook**. Londres/Nova York: Routledge, 1997.

SCHNEIDER, Bruna Dallepiane; LUCAS, Douglas Cesar. Multiculturalismo: identidades em busca de reconhecimento. **Direito em Debate**, ano 17, n. 31, p. 35-58, jan./jun. 2009.

SCOTT, Paulo. **Marrom e amarelo**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.

SEPTIEN, Rosa Campoalegre. Más allá del decenio de los pueblos afrodescendientes. *In*: GENTILI, Pablo (edit.). **Más allá del decenio de los pueblos afrodescendientes** - Colección Antologías del pensamiento social latinoamericano y caribeño. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2017. *E-book*. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20171006013311/Mas_alla_del_decenio.pdf. Acesso em: 12 fev. 2024.

SILVA, Fábio César da. O conceito de fetichismo da mercadoria cultural de T. W. Adorno e M. Horkheimer: uma ampliação do fetichismo marxiano. **Kínesis**, v. 2, n. 3, p. 375-384, abr. 2010.

SILVA, Rosana Oliveira da *et al.* Josué de Castro e a colonialidade do poder, do ser e do saber: uma contribuição para a opção decolonial em estudos organizacionais. **Sociedade, Contabilidade e Gestão**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 41-60, jan./abr. 2020.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Editora Mórula, 2018.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Encantamento**: sobre política de vida. Rio de Janeiro: Editora Mórula, 2020.

SLOWIAK, Jim; CUESTA, Jairo. **Jerzy Grotowski**. Tradução: Julia Barros. São Paulo: É Realizações, 2013.

SODRÉ, Celina. **Jerzy Grotowski**: artesão dos comportamentos humanos metacotidianos. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). 2014. Centro de Letras e Artes/CLA - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**: as vicissitudes do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

TEMPELS, Placide. Ontologia Bantu: o comportamento dos bantus – ele se concentra em um único valor: a força vital. Tradução: Marcos Carvalho Lopes. **Filosofia Africana**, 2017. Disponível em:

chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/ontologia-bantu-placide-tempels__1_.pdf.

Acesso em: 27/01/2024.

THOMPSON, Robert Farris. **Flash of the spirit: arte e filosofia africana e afro-americana**. Tradução: Tuca Magalhães. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

UNESCO. **Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural**. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://www.peaunesco-sp.com.br/destaque/diversidade_cultural.pdf. Acesso em: 27/01/2024.

VELARDI, Marília. Questionamentos e propostas sobre corpos de emergência: reflexões sobre investigação artística radicalmente qualitativa. **Revista Moringa – Artes do Espetáculo**, João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, v. 9, n. 1, p. 43-54, jan./jun. 2018.

WEISSMANN, Lisette. Multiculturalidade, transculturalidade, interculturalidade. **Revista Construção Psicopedagógica**, v. 26, n. 27, p. 21-36, 2018.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. São Paulo: Polén, 2019.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. Tradução: Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

X, Malcolm. **Há uma revolução em andamento: discursos de Malcolm X**. Tradução: Luisa Gabriela da Silva Santana *et al.* São Paulo: Lavrapalavra, 2020.

INTERNET

ÁLVAREZ, Jorge. Los haitianos de origen polaco que descenden de las tropas napoleónicas enviadas a sofocar la revolución. **La Brújula Verde**, 2018. Disponível em: <https://www.labrujulaverde.com/2018/06/los-haitianos-de-origen-polaco-que-descienden-de-las-tropas-napoleonicas-enviadas-a-sofocar-la-revolucion>. Acesso em: 07 fev. 2023.

ARCHIVIO STORICO AUDIOVISIVO CENTRO TEATRO ATENEO. **Il Principe Costante di Jerzy Grotowski da Calderon/Slowacki** - Ricostruzione Ferruccio Marotti. YouTube, 20 de fevereiro de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jBMWlroyXco>. Acesso em: 08 jan. 2024.

BARUFFI, Cristina. L’Odyssée Salutation. **Maud Robart**, 2024. Disponível em: <https://www.maudrobert.com/salutation>. Acesso em: 03 fev. 2024.

BILLINGHAM, Neil. USA vs Iran at France '98: the most politically charged game in World Cup history. **Four Four Two Football News, Features, Statistics**, 2014. Disponível em: <https://www.fourfourtwo.com/features/usa-vs-iran-france-98-most-politically-charged-game-world-cup-history>. Acesso em 23 fev. 2021.

BRASIL, Rodrigo. Contra-espelho. **Bandcamp**, 2022. Disponível em: <https://cemiteriodeflores.bandcamp.com/album/contra-espelho>. Acesso em: 28 jan. 2024.

CADERNOS negros 40 anos. **Quilombhoje**, 2017. Disponível em: <https://www.quilombhoje.com.br/site/cadernos-negros/>. Acesso em: 08 jan. 2024.

CÁTEDRA PERMANENTE JERZY GROTOWSKI. **Teatro de las Fuentes**. YouTube, 23 de fevereiro de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2o5AVgswLug>. Acesso em: 08 jan. 2024.

CORREA, Ricardo Alexandre. As educações que ensinam o racismo. **Portal Geledés**, 2018. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/ninguem-nasce-odiando-para-ser-racista-e-preciso-ter-o-aprendizado-do-odio/>. Acesso em: 11 out. 2021.

FERREIRA, Tiago. Vissungos industriais: Juçara Marçal e Cadu Tenório desbravam “canções de trabalho” em Anganga. **Na Mira do Groove**, 2023. Disponível em: <https://namiradogroove.com.br/blog/download/jucara-marcal-cadu-tenorio-anganga>, acesso em: 24 jun. 2023.

FRANTZ Fanon: o brilho do metal. **Instituto Tricontinental de Pesquisa Social**, 2020. Disponível em: <https://thetricontinental.org/pt-pt/dossie-26-fanon/>. Acesso em: 28 nov. 2023.

IAROCHINSKI, Ulisses. A tribo polaca perdida no Haiti. **Jarosinski do Brasil**, 2005. Disponível em: <https://iarochinski.blogspot.com/2013/05/a-tribo-polaca-perdida-no-haiti.html#:~:text=As%20legi%C3%B5es%20polacas%20se%20envolveram,foram%20vitimados%20pela%20doen%C3%A7a%20tropical>. Acesso em: 07 fev. 2023.

LEÃO, Victor. O Evangelho segundo Tomé: uma abordagem coincidente. **Academia**, 2020. Disponível em: https://www.academia.edu/44744775/O_EVANGELHO_SEGUNDO_TOME%3F89_Uma_abordagem_coincidente. Acesso em: 08 nov. 2023.

NOSSA Senhora de Czestochowa. **Wikipédia**, 2023. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Nossa_Senhora_de_Cz%4F99stochowa&oldid=65101121. Acesso em: 14 jan. 2023.

PÉCHY, Amanda. A geopolítica por trás do jogo entre Irã e EUA. **Veja**, 2022. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/mundo/copa-do-mundo-2022-a-geopolitica-por-tras-do-jogo-entre-ira-e-eua>. Acesso em: 13 set. 2023.

ROLNIK, Suely. A cafetinagem da criação. **Folha de São Paulo**, 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0202200309.htm>. Acesso em: 17 mar. 2021.

SANTANA, Tiganá. **Canjica Histórica**: Vissungos e Afrobrasilidades. SESC Campo Limpo. YouTube, 29 de abril de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4tL-jd0MJj0&list=PLhKtAoSeBhZuzEceoXGacUwKIdhR1-YB9&index=6>. Acesso em: 27 jan. 2022.

THEATRE of Sources. **Instytut im. Jerzego Grotowskiego**, 2018. Disponível em: <https://grotowski.net/en/encyclopedia/theatre-sources>. Acesso em: 24 jan. 2022.

TIERNO Bokar. **Peter Brook Official Website**, 2004. Disponível em: <http://www.newspeterbrook.com/2004/10/26/tierno-bokar-theatre-2004/>. Acesso em 23 fev. 2021.

200 years away from home Polish descendants in Haiti. **Haiti Cherie**, 2012, Disponível em: <http://haitikiskeyabohio.blogspot.com/2012/12/polish-descendants-in-haiti.html>. Acesso em: 07 fev. 2023.

FILMES

SZTUKA Znikania (The Art of Disappearing). Direção: Piotr Rosolowski e Bartosz Konopka. Polônia: Instytut Adama Mickiewicza, 2013. Disponível em: <https://www.cda.pl/video/4881251e0>. Acesso em: 28 jan. 2024.

THE Divine Horseman. Direção de Maya Deren. Estados Unidos: Mystic Fire, 1954. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HhkQHQDe12o>. Acesso em: 28 jan. 2024.

MÚSICAS

ABUJAMRA, André. Alma não tem cor. Intérprete: Karnak. *In*: KARNAK. **Karnak**. São Paulo: Tinitus, 1995. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/karnak/201405/>. Acesso em: 28 jan. 2024.

BELCHIOR, Antonio Carlos. Como nossos pais. Intérprete: Belchior. *In*: BELCHIOR. **Alucinação**. Baam: PolyGram/Philips, 1976. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/belchior/44451/>. Acesso em: 28 jan. 2024.

BEN, Jorge. Alcohol. Intérprete: Jorge Ben. *In*: JORGE BEN. **23**. Rio de Janeiro: WEA, 1993. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/jorge-ben-jor/86116/>. Acesso em: 28 jan. 2024.

GIL, Gilberto. Expresso 2222. Intérprete: Gilberto Gil. *In*: GILBERTO GIL. **Expresso 2222**. São Paulo: Philips Records, 1972. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/gilberto-gil/16132/>. Acesso em: 28 jan. 2024.

GILLIS, Verna. **Vodun-Rada Rite for Erzuli**. Haiti: Folkways Record, 1975. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=71MXFcAIGnk>. Acesso em: 28 jan. 2024.

MC'S, Racionais. **Holocausto Urbano**. São Paulo: Zimbabwe Records, 1990. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5E-AquGg9tw>. Acesso em: 28 jan. 2024.

MC'S, Racionais. **Escolha o seu Caminho**. São Paulo: Zimbabwe Records, 1992. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qeq7ylfNxKk>. Acesso em: 28 jan. 2024.

MC'S, Racionais. **Raio X Brasil**. São Paulo: Zimbabwe Records, 1993. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-CghJQ8uT3c>. Acesso em: 28 jan. 2024.

MC'S, Racionais. **Sobrevivendo no Inferno**. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fVQ3YYnic2o>. Acesso em: 20 fev. 2024.

MC'S, Racionais. **Nada como um Dia após o Outro Dia**. São Paulo: Cosa Nostra, 2002. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TB5gzXCAx7o&list=OLAK5uy_mAtZHHv4fBd-f2iczEFb3cuBILQMWqsw. Acesso em: 28 jan. 2024.

RUSSO, Renato. Eduardo e Mônica. Intérprete: Legião Urbana. *In*: LEGIÃO URBANA. **Dois**. Rio de Janeiro: EMI, 1986. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/renato-russo/243666/>. Acesso em: 28 jan. 2024.

TEIXEIRA, Renato. Romaria. Intérprete: Renato Teixeira. *In*: RENATO TEIXEIRA. **Romaria**. Rio de Janeiro: RCA, 1978. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/renato-teixeira/271363/>. Acesso em: 28 jan. 2024.

VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. Haiti. Intérpretes: Caetano Veloso; Gilberto Gil. *In*: CAETANO E GIL. **Tropicália 2**. Baam: PolyGram, 1993.

UM ÚLTIMO LEMBRETE

POST-IT 8 - Espalhado em postes e muros da cidade

Consulta ao banco de teses e dissertações da Biblioteca Digital da USP

Dia 26/02/2024, ao meio-dia (hora da maturidade, data-limite para o depósito)

Unidade: ECA

Termos de pesquisa: Teatro Negro, Teatro Experimental do Negro, Abdias do Nascimento, Dramaturgia Negra, Ruth de Souza
Produções encontradas: 1

Ass.: Prof. Dr. Luciano Mendes de Jesus (EAD/ECA/USP)

(Espremendo até a última gota de paciência e rigor, descubro nesta unidade da USP, neste mesmo dia, uma dissertação com o termo “Grande Othelo” (de 2011, de Deise Brito), uma com o prefixo “Afro” (de 2018, de Carla Ávila), uma com o termo “Performance Negra” (de 2023, de Rodrigo Severo). A única com os termos mencionados nos post-its, especificamente “Abdias do Nascimento” é de 2020, de Viviane Narvaes. Devo parar de colar post-its por aí?)