

Ressonâncias/vibrações e ondas/radiações: os cantos africano-diaspóricos na obra de Jerzy Grotowski através da cosmopercepção Bantu-Kongo

Luciano Mendes de Jesusⁱ

Sayonara Sousa Pereiraⁱⁱ

Universidade de São Paulo - USP, São Paulo/SP, Brasilⁱⁱⁱ

Resumo - Ressonâncias/vibrações e ondas/radiações: os cantos africano-diaspóricos na obra de Jerzy Grotowski através da cosmopercepção Bantu-Kongo

Através das noções de ondas e radiações apresentadas por Bunseki Fu-Kiau e Tiganá Santana Neves Santos a partir da filosofia Bantu-Kongo é proposta a abordagem das noções de ressonância e vibração conforme Jerzy Grotowski observou em sua prática sobre cantos de tradição africano-diaspóricos. Nesse trânsito intercultural e transdisciplinar entre filosofia e artes cênicas este trabalho criativo e pedagógico é observado sobre o ponto de escuta de tecnologias performativas que não podem ser desconectadas dos sentidos epistemológicos que estão implicados nestes cantares, uma vez que são lidos como formas de afirmação dos valores civilizatórios de África na criação do mundo contemporâneo.

Palavras-chave: Teatro Negro. Artes afro-diaspóricas. Transculturalismo. Filosofia Africana. Negritude.

Abstract - Resonances/vibrations and waves/radiation: the African-diasporic songs of tradition in the work of Jerzy Grotowski through the Bantu-Kongo cosmoperception

Through the notions of waves and radiation presented by Bunseki Fu-Kiau and Tiganá Santana Neves Santos from the Bantu-Kongo philosophy, is proposed to approach the notions of resonance and vibration as Jerzy Grotowski observed in his practice on African-Diasporic songs of tradition. In this intercultural and transdisciplinary transit between philosophy and performing arts this creative and pedagogical work is observed on the point of listening to performative technologies that cannot be disconnected from the epistemological senses that are involved in these songs, since they are read as ways of affirming the civilizatory values of Africa in the creation of the contemporary world.

Keywords: Black Theatre. Afro-diasporic Arts. Transculturalism. African Philosophy. Blackness.

Resumen - Resonancias/vibraciones y ondas/radiaciones: los cantos de tradición africano-diaspóricos en la obra de Jerzy Grotowski a través de la cosmopercepción Bantu-Kongo

Mediante de las nociones de ondas y radiación presentadas por Bunseki Fu-Kiau y Tiganá Santana Neves Santos desde la filosofía Bantu-Kongo, se propone abordar las nociones de resonancia y vibración como observó Jerzy Grotowski en su práctica sobre canciones de tradición africanas-diaspóricas. En este tránsito intercultural y transdisciplinario entre la filosofía y las artes escénicas, se observa este trabajo creativo y pedagógico sobre el punto de escucha de tecnologías performativas que no pueden desconectarse de los sentidos epistemológicos que se envuelven en estas canciones, ya que se leen como formas de afirmar los valores civilizadores de África en la creación del mundo contemporáneo.

Palabras clave: Teatro Negro. Artes afro-diaspóricas. Transculturalismo. Filosofia Africana. Negrura.

Os corpos tangíveis vibram tanto quanto o imaterial. E tudo, como estamos a ver, vibra a anterioridade, o presente, o devir. Tudo vibra memória - linha de força que reúne as temporalidades possíveis.
(Tiganá Santana Neves Santos, 2019, p. 156).

Percussões iniciais¹

Numa recente conversa conduzida pela escritora e pedagoga Kiusam de Oliveira junto a professoras/es da Escola Livre de Teatro de Santo André – ELT, sobre educação e relacionamentos étnico-raciais, a autora citou Cuti², trazendo um trecho do livro *Literatura Negro-Brasileira* (2010), no qual o intelectual comenta que escritores brancos podem trazer a presença de personagens negras de maneira dignificada, se buscarem entrar no coração da experiência negra no Brasil. Isso nos disparou uma reflexão em torno do modo ético de contato que um artista-pesquisador não-negro pode estabelecer em relação à elementos de africanidades com os quais queira se aproximar por qualquer razão de natureza criativa e/ou investigativa.

Esse modo ético, que parte do pressuposto de uma relação ‘coração-a-coração’, é de alteridade radical, como pressupõe o filósofo lituano Emmanuel Lévinas:

A alteridade, a heterogeneidade radical do Outro, só é possível se o Outro é realmente outro em relação a um termo cuja essência é permanecer no ponto de partida, servir de entrada na relação, ser o Mesmo não relativa, mas absolutamente. Um termo só pode permanecer absolutamente no ponto de partida da relação como Eu. Ser eu é, para além de toda a individualização que se pode ter de um sistema de referências, possuir a identidade como conteúdo. O eu não é um ser que se mantém sempre o mesmo, mas o ser cujo existir consiste em identificar-se, em reencontrar a sua identidade através de tudo o que lhe acontece. É a identidade por excelência, a obra original da identificação (Lévinas, 1980, p. 24, grifo do autor).

O Outro como experiência-mundo totalizada e diversa não é o Outro outrificado, qualificado e hierarquizado. É esta prática ativa de dialética intersubjetiva o que condicionaria a aproximação e relação efetiva com a experiência negra no mundo, da “Arkhé” (Sodré, 2019) ao “Devir” (Mbembe, 2017), e que poderia dar as condições para a construção de uma obra transcultural autêntica (e isto pode servir para inter-relações com quaisquer outras culturas subalternizadas) que poderia tirar as acusações – legítimas na maioria dos casos – e as pechas de apropriação cultural que cercam diversas iniciativas artísticas coordenadas por

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

² Cuti (Luiz Silva) é escritor, co-fundador do Quilombhoje-Literatura e da série Cadernos Negros.

pessoas brancas, ainda que em contextos interculturais. É pela entrada no coração da experiência de africanos e afrodescendentes no mundo que o não-negro pode sair das superfícies das formas estéticas, podendo tocar os núcleos epistemológicos que formam as diversidades ‘cosmoperceptivas’, valores civilizatórios e tecnologias de trato com a realidade fenomênica oriundas das tradições africano-diaspóricas que se atualizam ‘no’ e atualizam ‘o’ mundo contemporâneo.

Se de fato a apropriação pode se dar somente pelas superfícies das formas culturais - os lugares de onde se extraem os estereótipos - e neste caso específico, na mais-valia sobre uma pseudoafricanidade bem manipulada pelo capitalismo artista³ (Lipovetsky; Serroy, 2014) ocidental, então o afeto (como uma afinidade de figura e fundo humanista) que orienta a relação de proximidade com construtos de origem africano-diaspórica é que estabelece relações equânimes, políticas de amizade, para antonimizar com as “políticas da inimizade” apontadas por Achille Mbembe (2017). Desta forma, construindo-se um espaço de trocas culturais positivas e em diversidade, assim como modos criativos transculturais e pluriétnicos sem práticas hegemônicas disfarçadas. Com real perspectiva de diferentes orientações epistemológicas, não tratadas como tópicos especiais, disciplinas eletivas ou essencialidades divergentes a serem vistas somente enquanto tais, enquanto se mantêm as normas clássicas instituídas dos pensamentos do eixo referencial euro-estadunidense.

Partindo-se dessa condição de uma política da amizade, de uma prática dialógica intercultural que resulta em processos transculturais, é que propomos outro “ponto de escuta” (Chion, 1993) para as práticas sobre cantos de tradição africano-diaspóricas iniciadas por Jerzy Grotowski (1933-1999), no contexto da fase de pesquisas performativas conhecida como *Teatro das Fontes* e que prosseguiu até o fim de sua vida. Uma perspectiva de análise e comparação referenciada em princípios cosmoperceptivos do pensamento Bantu-Kongo⁴, a partir dos estudos do intelectual congolês Kimbwandênde kia Bunseki Fu-Kiau traduzidos pelo artista e filósofo brasileiro Tiganá Santana Neves Santos, através dos quais será possível

³ Capitalismo artista é uma teoria cunhada por Gilles Lipovetsky e Jean Serroy 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 reproduzibilidade de construtos culturais diversos.

⁴ A grafia ‘Bantu-Kongo’ surgirá como forma de aproximação com as normas linguísticas da língua portuguesa, enquanto quando surgir como ‘Bântu-Kôngo’ estará relacionada com a forma anotada por Bunseki-Kiau a partir da normatização pela tradução em língua francesa da língua-fonte kikongo, mantida na tradução para o português realizada por Santos.

um ‘olhar que escuta’ sobre as ferramentas para o trabalho psicofísico do/a performer, que Grotowski (1996, p. 15) nomeia como “antigos cantos vibratórios afro-caribenhos e africanos”.

O ponto disparador deste processo reflexivo nasce do princípio Bantu-Kongo definido como “ondas e radiações” (Santos, 2019, p. 16), ou, no idioma-fonte, o *kikongo*, segundo Fu-Kiau (1980, p. 11) *minika ye minienie*. Como poderemos perceber, o exercício de uma nova leitura dos fundamentos do trabalho de pesquisa e criação do diretor polonês, que segue em desenvolvimento autonomamente por seus continuadores no *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, é de extrema importância para uma valorização epistemológica das fontes africano-diaspóricas que referenciam as práticas performativas dos artistas-pesquisadores que compõem a estrutura desse instituto de investigação, criação e pedagogia artística. Isto porque é necessário problematizar a leitura normatizada dos processos lá desenvolvidos, assim como na literatura grotowskiana e de seus analistas, em níveis epistemológicos, já que existe sempre a tendência a se privilegiar um certo orientalismo ou uma transculturalização tão diáfana que não se pode mais enxergar o fundo da cultura de origem que orienta as formas utilizadas. Formas que no princípio foram identificadas como *organons* ou *yantras*, nomenclaturas grega e indiana, respectivamente, utilizadas inicialmente por Grotowski (1996, p. 72) para indicar os cantos de tradição como ‘instrumentos de precisão’ para o trabalho sobre si empreendido pelo/a performer.

Mas antes, apenas uma advertência de que a discussão não é sectária, mas sim uma proposta para ampliar as possibilidades de trocas fundadas na identidade cultural dos povos negros africano-diaspóricos, a partir da qual escrevemos, no amplo espectro das tecnologias de diversas naturezas que geraram, formaram e sustentaram os saberes e poderes do Ocidente brancocêntrico pretensamente universalista. Uma identidade concebida pela identificação, como já apontado acima por Lévinas. Identificação a qual justificaria um interesse de investigação criativa por parte de Grotowski, ainda que em aparência isto pareça paradoxal em se tratando da aproximação de universos culturais e étnico-raciais distintos – entre Europa Oriental e África Subsaariana.

Fabulando mandigueiramente, talvez Grotowski – acreditando nós no espírito humanista que se revela em toda a sua obra artística e de pesquisa desse humano em situação performativa - se vivo aqui nos sombrios tempos que estamos passando - entre pandemia mundial e necropolíticas institucionalizadas, mas onde simultaneamente podemos mirar

futuros mais promissores ao ver e ouvir uma criança, negra ou não, que diz e expressa em seu corpo ‘Wakanda para sempre!’ - talvez o mestre que revolucionou o teatro contemporâneo pós-dramático tivesse a satisfação de saber que a síntese do seu trabalho, a *Arte como Veículo*, tão fundamentada sobre tecnologias africanas e afro-diaspóricas - não unicamente, mas com grande destaque objetivo a estas - pode ser repensada e legitimada pela perspectiva dos valores civilizatórios que estão presentes nestas mesmas epistemologias negras, de Nigéria ao Haiti, do Egito ao Congo, da Etiópia à Cuba, dos EUA ao Brasil. E não só mais o contrário, como em geral acontecia. Dessa forma é que se dá a real ‘conversa’, no sentido etimológico de *conviver* e no sentido poético de um ‘versar junto’, escutando e considerando as palavras alheias, permitindo-se a leitura calma de suas formas e camadas, ainda que palavras vindas de ideias antagônicas. Sabendo-se que seguem o mesmo ciclo de aparecer e desaparecer no mundo.

Da ressonância ao canto vibratório

Grotowski, pelo que podemos perceber em sua obra teórica, sempre transpareceu uma refinada percepção sobre o fenômeno acústico. Isto podemos observar em seus escritos desde a fase de espetáculos até o final das pesquisas pós-teatrais (*Parateatro*, *Teatro das Fontes*, *Drama Objetivo* e *Arte como Veículo*). Mas para além dos escritos, nós também podemos confirmar pela nossa própria experiência como espectadores-ouvintes em seus espetáculos filmados - caso não sejamos da geração que pode assistir suas encenações presencialmente -, mas sobretudo quando podemos ver as obras desenvolvidas já no contexto do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* - algo mais possível devido à atual publicização das atividades artísticas e pedagógicas da instituição. E fora isso, uma percepção transmitida para diversos colaboradores e gerações influenciadas diretamente por esse ponto de escuta, como Rena Mirecka, Maud Robart, Jairo Cuesta, Jim Slowiak, Fernando Montes, Alejandro Tomás Rodriguez e Lloyd Bricken. E por fim, a nossa experiência empírica neste centro de trabalho sobre o “Performer” (idem, p. 76), sua arte e suas ações efetivas sobre o mundo social.

A atenção de Grotowski pela ação do som - tendo o silêncio como parte deste domínio - sobre a integridade da unidade corpo-voz e seus efeitos psicofísicos sobre a pessoa

que atua e aquela que assiste o levou a criar uma práxis fundamental, uma tradição sonora, que observamos se fundamentar na noção de ressonância e vibração.

É importante notar que, ao mesmo tempo que existem especificidades de caráter físico-acústico em cada um dos termos, na obra de Grotowski vê-se que houve momentos de liquidez entre ambos, tendo ocasiões, observadas em alguns textos da sua ampla bibliografia, onde foram utilizados de forma sinônima. Não há em sua obra, até onde estudamos, uma definição estrita do que queira dizer por ressonância ou por vibração. Esta compreensão temos a partir do contexto das abordagens práticas que o diretor realiza do seu trabalho técnico-poético, das suas reflexões em torno das especificidades das pesquisas que realiza em suas diferentes fases criativas, inicialmente na *Fase de Espetáculos* e depois a partir do *Teatro das Fontes*. Na primeira observamos o grande emprego da noção de ressonância, especialmente pelos estudos em relação aos ressonadores fisiológicos. Do *Teatro das Fontes* até *A Arte como Veículo* verifica-se a presença constante da noção de vibração, sobretudo com a pesquisa dos estudos em torno dos cantos de tradição (‘cantos vibratórios’) africano-diaspóricos.

Atentaremos para a presença e fluxo destes termos em alguns momentos da obra de Grotowski, iniciando pela ideia de ressonância. O estudo abaixo citado propõe dois dimensionamentos possíveis:

[...] A primeira dimensão considerada é o sentido de ressonância como um fenômeno acústico, ligado aos efeitos do som sobre os corpos materiais e os espaços físicos. A segunda dimensão se refere a uma noção filosófica e poética de ressonância, que a conecta com o sentido subjetivo dos efeitos sonoros da voz cantada e falada sobre o psiquismo, especialmente no que se refere aos afetos na memória individual (Jesus, 2016, p.20).

Uma atualização necessária desta perspectiva se dá no sentido de que os afetos da ressonância são na memória individual, mas dentro de uma situação coletivizada, que é a da situação performativa pública, seja no contexto da arte como apresentação, pós-teatral ou das atuais performatividades do *Workcenter*.

Importa destacar que este princípio, em suas duas acepções, foi observado como uma condição básica para a qualidade de vida do/a ator/atriz e do evento performativo em sua relação com os “espectouvintes”, para nos utilizar da proposição de Patrice Pavis (2008, p. 256), que designa este indivíduo que apreende um espetáculo pela visão e audição simultaneamente.

A ressonância em Grotowski surge como um termo operativo especialmente na pesquisa específica que desenvolveu em torno das possibilidades da voz, pesquisa que redefiniu novos modos de se pensar e trabalhar a vocalidade no teatro, cristalizada pelas técnicas clássicas, que geralmente incutiam sobre o artista cênico técnicas de imitação artificial diretamente adaptadas do canto lírico operístico. Ampliando as normas tradicionais do teatro europeu que valorizava vozes de cabeça (a famosa “máscara”) ou quando muito de peito, mais “nobres”, “agradáveis ao público” ou de melhor efeito “dramático” (Grotowski, 1970, p. 30, tradução nossa), suas buscas levaram à uma exploração profunda da fonação humana, descobrindo inúmeras possibilidades de amplificação e matização da voz. Neste sentido ressonância era um termo relacionado a uma qualidade técnica objetiva a ser alcançada e dominada.

O modo de pensar a vocalidade como fenômeno indissociável do processo de atuação orgânica se desenvolveu posteriormente, radicalmente, até a elaboração da noção de um “corpo-voz”, ou seja, uma totalidade indissociável *a priori*, a voz como uma força acústica, que age invisivelmente no espaço como uma extensão afetiva do corpo visível e suas subjetividades. Uma voz que “põe em jogo a úvula, a saliva, a infância, a pátina da vida vivida, as intenções da mente, o prazer de dar uma forma própria às ondas sonoras” (Calvino apud Cavarero, 2011, p. 16).

Dado este passo, é possível considerar que se desenvolveu uma escuta mais refinada sobre os impactos da voz-som - potencializada por uma corporeidade integralmente ressonante - em relação aos seus efeitos sobre uma escuta não mais apenas coclear, decifradora de informações sonoras, mas em nível vibrátil sutil. Haverá uma vocalidade - logo, uma corporeidade - que cria signos que “funcionam como uma espécie de convite” (Grotowski, 1970, p. 33, tradução nossa) que estimulam experiências psicofísicas pela ‘escuta que faz ver’, como saberemos ao abordar as concepções Bantu-Kongo.

É na busca constante de uma precisão terminológica adequada ao desenvolvimento de um trabalho pensado como processo contínuo de investigação sobre a pessoa em situação performativa que Grotowski passa a adotar a noção de vibração. Em uma reflexão sobre este processo, presente em um dos seus textos fundamentais da fase teatral, *A Voz*, sintetiza: “a grande aventura de nossa pesquisa foi a descoberta dos ressonadores: talvez a palavra vibrador seja mais exata porque, do ponto de vista da precisão científica, não existe algo como os ressonadores” (idem, 2007, p. 151).

É importante notar que este texto, transcrição de uma palestra para estagiários estrangeiros no Teatro Laboratório de Wrocław, data de 1969, e teve sua publicação original em 1971, na edição nº 1 do caderno *Le Théâtre*, dirigida por Fernando Arrabal, logo, sendo posterior aos textos que consagraram a noção de ressonadores presentes no livro *Towards a Poor Theatre*, publicado originalmente em 1968. Tendo em conta somente a palestra proferida já se percebe a adoção do conceito de vibração como um avanço sobre a percepção do som-voz e seus efeitos.

Frequentemente as pessoas que ouviram falar de vibrações – por meio de certas anedotas – pensam que se trate de um fenômeno subjetivo. Não. Na realidade é uma vibração física. Até mesmo na barriga – e é por isto que não falamos de “ressonadores”, porque na barriga, cientificamente, um ressonador é impossível. Não existem ossos. Todavia, há uma vibração. Se se usa o vibrador da barriga, a carne vibra naquele ponto (Grotowski, 2007, p. 154).

Vibração, portanto, como um fenômeno físico provocado pela vocalização que mobiliza reações corpóreas concretas. Vocalização que, como todo fenômeno acústico, se caracteriza por ativar e mover-se por uma gama imensa de frequências, das mais graves às mais agudas. Frequências que podem ser percebidas em nível epidérmico e subepidérmico, provando que a ideia de escuta não se restringe puramente ao que é captado pelo sistema auditivo, como confirma a percussionista surda Evelyn Glennie ao dizer que o corpo pode ser usado “[...] como um grande ouvido para escutar o som” (EAURIZ, fonte: <https://www.auriz.com.br/evelyn-glennie/>. Acesso em: 11/09/2020).

Portanto, no jogo ativo do sonante e tudo o que o afeta, Grotowski consolida a noção física de vibração e seu poder de afeto sobre o corpo-voz e expande seus pontos de escuta sobre a cena, considerando então o aspecto vibratório para a construção da encenação, seu espaço e sua ação sobre o espectador-que-também-escuta, tendo “o ator como único instrumento – e o espectador como a caixa de ressonância” (Flaszen, 2010, p. 147). Um espectador que em essência, e por excelência, é o receptor das vibrações originais, enquanto qualidades acústicas objetivas afetadas por materialidades e subjetividades da fonte humana, a partir das quais reagirá, também humanamente, com uma amplitude de respostas sonoras ou imagéticas, psicofísicas, visíveis ou invisíveis.

Vibração, como um fato físico, é algo que se constrói e/ou se provoca. Por isso foi um domínio da atuação tão caro ao diretor polonês. Pois ela também era uma medida para o grau de desbloqueio corpóreo-vocal do/a performer. E quanto maior a manifestação de uma qualidade vibratória evidente através dele/a e agindo sobre o espaço e os demais corpos, maior

a percepção do seu comprometimento psicofísico com o ato performativo. Não mais apenas uma ressonância localizada, mas uma inteireza vibrátil acontecendo em todo o corpo, envolvendo todos os ressonadores observados e estudados isoladamente. Um estado vibratório da presença e do instante.

Essa nova perspectiva sobre a vibração na fase teatral leva Grotowski a entrar na dimensão relacional entre som e espaço mediada pela figura do/a ator/atriz. O estudo desenvolvido por Jesus sobre a importância do som na obra grotowskiana nos ajuda a compreender que

A escuta que [Grotowski] propõe ao ator não está baseada no movimento do som do seu corpo ao exterior, mas do exterior ao seu corpo. Isto quer dizer que se deve ouvir o resultado da sua emissão vocal no espaço, o eco resultante da sua voz. Esta forma de escuta gera uma percepção ativa da relação entre o corpo físico e o sônico, através da relação com o elemento sonoro a partir da sua perspectiva de fenômeno material sensível e perceptível como vibração que afeta objetivamente os organismos, e que reverberam subjetivamente nas camadas mais sutis da psique de sonantes e ouvintes, fundando relações causais entre cena e som (Jesus, 2016, p. 103, grifo nosso).

Ao alcançar o entendimento do fenômeno vibratório com um aspecto sonoro-musical de altíssimo impacto sobre as pessoas e o ambiente comum, podemos afirmar que foi assentado o terreno para os novos passos que iriam ocorrer a partir do *Teatro das Fontes* com a descoberta dos cantos de tradição africano-diaspóricos como elementos fundamentais da sua busca de conhecimento do ser humano através das artes performativas.

Como acima mencionado, Grotowski (1997) compreendia os antigos cantos vibratórios como instrumentos para seu trabalho. Mas isto porque antes os interpretou também como antigos instrumentos que as culturas mediterrâneas - Egito, Grécia e Pérsia principalmente - já se utilizavam em seus procedimentos rituais, de tal forma que, no processo histórico de movência cultural, tiveram seus princípios plasmados em distintos construtos rito-performativos para além dessa região. Desta forma propôs uma vinculação entre os cantos afro-caribenhos e a tradição egípcia. Além dos cantos se somariam a este instrumental os textos iniciáticos (como o *Livro dos Mortos do Antigo Egito*) e encantações (fórmulas mânticas).

Focando a atenção sobre os cantares afro-haitianos que se tornaram a “nova grande aventura” de Grotowski e suas também novas companhias de périplos, através da ponte que foram Maud Robart e Tiga Garoute, é que a noção de vibração por fim poderá ser observada através de uma ótica de fato afrocentrada, uma vez que são as presenças de artistas negros do

Haiti, e também praticantes do *vodou*⁵, que passam a desempenhar papéis centrais na transmissão dos fundamentos performativos que interessam à pesquisa de Grotowski. Ronald Grimes (1997, p. 277-8, tradução nossa), que participou em algumas atividades no período do *Teatro das Fontes* que ocorreram na Polônia, comenta que as recomendações que eram dadas pelos haitianos no trabalho através dos cantos e outros elementos rito-performativos do *vodou* consistiam em buscar “ver sem olhar, escutar sem ouvir”, “ver com outros órgãos que não somente os olhos”. Ou seja, como saberemos adiante, abandonar, ao menos durante aquele trabalho, uma ditadura cosmovisual, que determina e classifica o mundo somente pelo que consegue ver, racionalizar, quantificar, catalogar e hierarquizar. Era necessário, para os brancos que adentravam numa ‘epistemologia da presença’ distinta, se afastarem dos velhos clichês e preconceções disseminadas pela cultura pop sobre o que chamavam de *voodoo*, com seus “zumbis”, “magia negra” e outras idiotices do racismo recreativo. Por epistemologia da presença me refiro ao conhecimento em torno das técnicas e poéticas que geram os singulares fenômenos de atuação/performatividade dos grupos e indivíduos, nos níveis da cultura coletiva e das subjetividades.

No avançar destas investigações pós-teatrais a correlação entre vibração e energia (no sentido de uma força movente que mobiliza algo/alguém) se imbricam. Como instrumento refinado (*organon/yantra*) que levará às proposições de uma ‘arte como veículo’ para vivências de potências humanas não-ordinárias, o canto de tradição africano-diaspórico é tratado com uma ética especial, pois havia a ciência de que “do ponto de vista da circulação de energia [...] são instrumentos realmente potentes” (Grotowski, 1997, p. 301, tradução nossa). O próprio Grotowski (2012, p. 143) alerta sobre o poder psicofísico dos cantos quando informa que, em uma situação de trabalho sobre eles, o/a performer deve estar atento para “não virar propriedade do canto”. Isto no instante do processo em que ocorre uma plena fusão entre cantante e canto, sem mais nenhum traço de caráter interpretativo, mas sim um caráter de intimidade e contato exterior simultâneo (com o espaço/ambiente, outros/as atuantes e a comunidade que os/as assiste), com e através do canto ‘e’ servindo ao canto, enquanto meio e mediador de atualização das pessoas, seres e forças segredadas em forma sonora no canto. Em

⁵ O *vodou* é uma religião afro-diaspórica cuja fonte principal está no antigo Daomé (atual Benin), mas apresentando elementos de culturas centro-africanas (da região da Bacia do Congo), do islamismo oeste-africano e do cristianismo católico europeu, com predominância no Haiti e diversidade de formas e nomeações no continente americano, em países como EUA, Brasil e Cuba. *Vodou* tem origem no termo *Vodoun*, que se refere aos espíritos ancestrais e seus cultos.

outras palavras, o/a performer deve “ficar de pé” (idem) dentro do canto, diante de toda e qualquer alteração perceptiva e cognitiva que este venha a trazer com suas qualidades vibratórias. O que podemos também traduzir - já trazendo uma perspectiva Bantu-Kongo de pensamento para o cruzamento epistêmico - como o ato de manutenção da própria humanidade, que não se prostra (Santos, 2019, p. 56), em oposição à natureza animal. Nesta concepção “o mûntu, ser humano [...] fica verticalmente sobre seus pés primeiro, ele pensa e deduz, antes de se mover horizontalmente, para encontrar os desafios da vida e do mundo” (Fu-Kiau, 2001, p. 71, tradução nossa).

Então é possível nos assegurar que a noção integral de um corpo-voz também continuou presente nas pesquisas pós-teatrais do diretor, pois, como um fenômeno de impacto material e imaterial, “sobre o corpo, a cabeça e o coração” (Grotowski, 2012, p. 137), a vibração advinda dos cantos influencia as práticas físicas que os acompanham, como “por exemplo, com os cantos que são para a Serpente Dambhala [uma das entidades sagradas no *vodou*⁶], a maneira de cantar e emitir as vibrações da voz ajuda os movimentos do corpo” (idem, 1992, p. 72, tradução nossa). Isto acontece devido à conjugação de aspectos pragmáticos e sógnicos presentes em cantos realizados com rica qualidade vibratória. Por aspectos pragmáticos consideramos a ação efetiva da vibração sobre a fisicidade de organismos vivos e matérias inorgânicas, que, conectada à intenção da produção vibratória enquanto frequência sonora, dispara, sustenta ou neutraliza reações dos corpos. Por exemplo, a vibração que faz uma criança dormir, um animal arisco se aproximar ou que perpasse uma discussão ofensiva. Já por aspectos sógnicos consideramos a função de produção experiencial, poética e fabulatória dos aspectos vibratórios sobre a totalidade psicofísica, que move, no ser humano, “todos os recursos do sujeito: sua percepção, capacidade afetiva, inteligência e criatividade” (Jiménez, 2014, p. 91, tradução nossa). Recursos que no artista da cena se manifesta em formas, ainda que, pela via das propostas grotowskianas, estas não sejam o fim, mas, pelo contrário, a construção de um processo de conhecimento de si, através da articulação de estruturas performativas.

Assim, a vibração, se define como um fundamento condicionante da qualidade do trabalho sobre a forma-canto e a forma-corpo, as quais são parte das tecnologias orgânicas das tradições que Grotowski se relacionou, em especial as africano-diaspóricas, que contornam

⁶ Originalmente escrito *voodoo* no texto de Grotowski, mas que proponho o ajuste para a grafia *créole* haitiana em lugar da inglesa. Esta grafia pode ser observada em outras partes ao longo deste texto.

com um traço muito próprio as propostas grotowskianas, presentes ainda hoje no *Workcenter*. A forma-canto - onde se articulam aspectos melódicos, rítmicos, harmônicos e textuais - que, assentada sobre a forma-corpo - com as singularidades orgânicas de cada performer e a comunalidade das estruturas performativas e seu espaço de acontecimento - são amalgamadas pelo fator vibratório, que emerge pelos espaços acústicos fisiológicos, acordam outra dimensão da corpóreo-vocalidade, em um fluxo espiralar de ativação de vitalidade da presença e do som.

Vibração é um aspecto íntimo do som, mas não sempre secreto. Muito pelo contrário, pode ser extremamente evidente, como, por exemplo, quando a sentimos através de uma bateria de escola de samba ou pelo grito uníssono de gol da torcida num estádio lotado. Para percebê-la em níveis mais sutis é necessária a construção de uma relação profunda de escuta com o som que a carrega. E com o corpo que produz o som, seja orgânico ou inorgânico.

Na sua crítica ao adormecimento da escuta das sociedades modernas, Grotowski destacou a incapacidade de percepção dos aspectos vibratórios. Se considerarmos também a proeminência do aspecto melódico pela compressão e massificação da escuta musical cotidiana pelos mecanismos da reprodutibilidade comercial, a própria ideia de escuta real perdeu valor.

[...] Ainda que seja absolutamente necessário ser preciso com a melodia para descobrir as qualidades vibratórias, a melodia não é a mesma coisa que as qualidades vibratórias. É um ponto delicado, porque - para usar uma metáfora - é como se o homem moderno não ouvisse a diferença entre o som de um piano e o som de um violino. Os dois tipos de ressonância são muito diferentes; mas o homem moderno só busca a linha melódica (a progressão das notas), sem captar as diferenças de ressonância (Grotowski, 2012, p. 142).

Isso é um ponto crucial para o entendimento da transformação da noção de ressonância e vibração no trabalho de Grotowski, conseqüentemente na aproximação com as compreensões Bantu-Kongo sobre o conceito de ondas e radiações. Quer dizer, a ressonância/vibração como qualidade de comunicação do objetivo ao subjetivo, entre objetividades e intersubjetiva, movência de energias de distintas naturezas e intenções, causadoras de efeitos sobre o corpo, os afetos e a psique da pessoa humana.

Mas quais são as comunicações que a ressonância/vibração realiza ou medeia?

Vejam os quais as possibilidades de respostas que nos dão as perspectivas de um pensamento centro-africano, que manhosamente, escondido no silêncio das emanações desse fazer artístico, também substratificava muitas das africanidades presentes nos trabalhos pós-teatrais de Grotowski.

Ondas e radiações na cosmopercepção Bantu-Kongo

Antes de avançarmos no entendimento nos termos centro-africanos que nos balizarão para a proposta de epistemologia/metodologia comparada que apresentamos aqui, acreditamos ser necessário definir brevemente a noção de “cosmopercepção” que vem sendo utilizada ao longo deste artigo e de outros textos produzidos como derivações da tese que atualmente desenvolvemos, em torno de elementos de africanidades e relações étnico-raciais em contextos artísticos inter/trans/intraculturais.

Segundo a pesquisadora nigeriana Oyèrónké Oyèwùmí (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.

[...] 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 (Oyewùmí, 2002, p. 3).

O filósofo Wanderson Flor do Nascimento, que traduz a íntegra do texto em parte acima citado, faz um comentário que nos ajuda a compreender melhor a escolha deste termo como uma terminologia adequada à via decolonial de pensamento que optamos por seguir aqui:

Traduzo aqui 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 Oyēwùmí – com a palavra “*worldview*”, que é, usualmente, traduzida para o português como “cosmovisão” e não como “visão do mundo” (Nascimento apud Oyewùmí, 2002, p. 3).

Acreditamos ser suficiente estas explanações sobre os sentidos de cosmopercepção para ampliar as possibilidades de apreensão dos termos “ondas e radiações”, já compreendendo que iremos abordá-los por uma perspectiva sensório-cognitiva, tal como Fu-Kiau os apresenta dentro do sistema de pensamento Bantu-Kongo, e de forma a construirmos a correlação com os pontos de escuta grotowskianos.

Minika ye minienie, traduzido ao inglês por Fu-Kiau (2001) como *waves and radiations*, e por sua vez traduzido ao português por Santos (2019) como ondas e radiações, consistem em materializações do processo de interação da espécie humana entre si e com todas as demais formas, fenômenos naturais e supranaturais. 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). Encontramos uma correlação com este pensamento através da categoria “artes da comunicação” trazida por Ola Balogun (1997, p. 83), que, em distinção às categorias ocidentais de artes cênicas/performativas/da presença traz a noção de “uma arte cujo objetivo essencial consiste em servir de veículo às manifestações coletivas de uma crença ou um ritual sagrado”.

Ondas e radiações são princípios centrais relacionados à sobrevivência do ser humano, dada a constante “carga das radiações” (Fu-Kiau apud Santos, 2019, p. 86) que este recebe, com seus impactos destrutivos e/ou criativos, de saúde/potência e/ou doença/impotência sobre o ser. Esta relação também se deve ao fato de, na totalidade psicofísica da pessoa, estar concentrado o “nó mais vibrátil das relações” (*idem*), ou seja, o ponto principal de geração, emissão e recepção das afecções e afetos⁷.

Para os Bântu, uma pessoa vive e se move em um oceano de ondas/radiações. Ela pode ser sensível ou imune a elas. Ser sensível às ondas é ser passível a reagir negativa ou positivamente à estas ondas/radiações, é ser pouco ou nada reativo. Estas diferenças estão relacionadas à variação de graus no processo de conhecimento/aprendizagem entre os indivíduos (Fu-Kiau, 2001, p. 114, tradução nossa).

⁷ Afecções no sentido biológico do termo – alterações sobre o organismo *in toto* – e afetos no sentido filosófico e psicológico - fluxos mutáveis de vitalidade de ideias e sentimentos que também atuam sobre a totalidade biopsíquica.

No pensar Bantu-Kongo “ouvir é ver e ver é reagir/sentir” (Fu-Kiau apud Santos, 2019, p. 86). Para demonstrar o complexo relacional onde estão imbricados diversos emissores-receptores, o pensador congolês concebe um diagrama que apresenta de forma físico-espacial os fluxos nos quais operam o princípio das ondas e radiações.

Por este diagrama, como veremos, fica claro que a noção de ondas está ligada à materialidade das emissões enquanto sons, fatores que tanto potencializam quanto perturbam a comunicação (Fu-Kiau, 2001), uma vez que as epistemologias originárias centro-africanas (assim como na maior parte de África) são constituídas e transmitidas pela oralidade (as cosmogonias, as historicidades, as poéticas).

Por sua vez, radiações podem ser relacionadas com os aspectos imagéticos, uma fonte-imagem que emite um fluxo de informações captadas sensório-cognitivamente, sustentadas no tempo-espço do mundo visível/dimensão física (*ku nseke*) e/do no invisível/dimensão espiritual (*ku mpemba*) (Santos, 2019).

Como interpretamos, o que é (ir)radiado é a natureza da força vital da imagem (o rito, a arte, a manufatura, a técnica), seu íntimo, sua memória transitiva. As formas sonoro-visuais são corpos-veículos, meios e sínteses das ações das ondas e das radiações sobre as duas dimensões que fundam esta ontologia.

Ondas e radiações, por fim, são manifestações da imanência – não somente transcendência como numa cosmovisão eurocêntrica ortodoxa – desta força vital que age sobre a realidade, a movendo, sustentando e transformando-a. É *Nzâmbi*, “a completamente completa energia viva mais elevada” (idem, p. 33).

Em suma, podemos entender os termos como um binômio de fato: ondas/radiações, modulações do evento-chave, a ‘comunicação’. Assim como falar e cantar são modulações do evento-chave voz, apenas ações formalmente distintas.

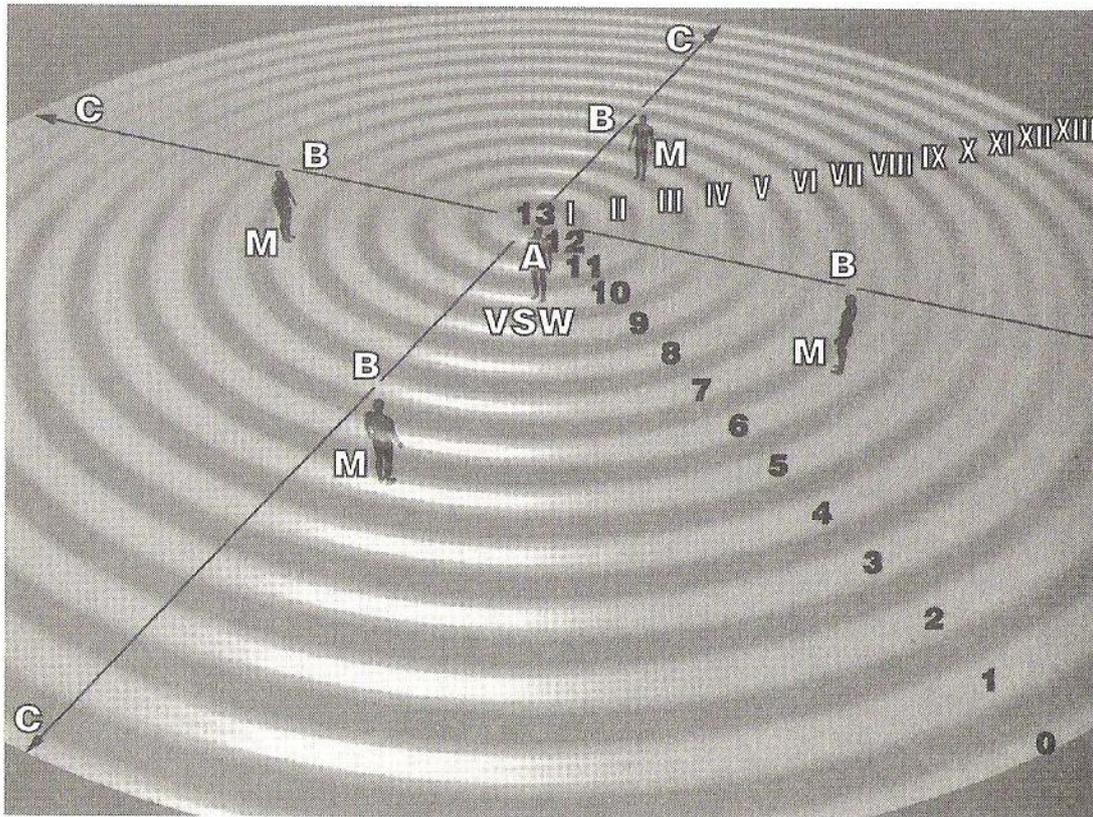


Figura 1 – Representação das ondas e radiações em relação aos diferentes vetores
 Fonte: *African cosmology of the bantu-kongo: principles of life and living*,
 Kimbwandende kia Bunseki Fu-Kiau, 2001, p. 122.

Sinteticamente este diagrama do movimento de ondas e radiações demonstra que o nó vibratório (M), um indivíduo, está em relação com uma fonte visível de ondas (FVO)⁸ sonoro-visuais, que pode ser outra pessoa, mas também outro ser vivo ou objeto/dispositivo. O raio de audibilidade (ou de ‘escuta que vê’) se dá pela relação espacial dos nós e da fonte (AB), onde os nós são fatores que agirão sobre a linha contínua das ondas desde a fonte ao seu porvir (AC, onde C representa o infinito). Fu-Kiau (2001, p. 114, tradução nossa) aponta que na relação AB “pouca ou nenhuma atenção é dada para a importância das ondas/vibrações”⁹. O que supomos acontecer por uma relação direta e ativa entre fonte e recepção, imersos no contato-jogo objetivo do ato de encontro e intersubjetivo da troca afetiva, fato que podemos observar, por exemplo, na “zona de turbulência” (Ferracini, 2004, p. 175) sustentada entre atores e público em um espetáculo, independentemente se a troca é positiva ou negativa.

⁸ Aqui utilizamos a mesma nomenclatura de Santos por razões óbvias de tradução: *visible source of waves*.

⁹ O termo radiações algumas vezes é substituído por vibrações no original, logo depreendemos outra possibilidade de aproximação terminológica com a mesma noção em Grotowski.

Os números romanos de I a XIII correspondem às dimensões espaciotemporais abarcadas pelas ondas/radiações emitidas da FVO. Os números árabes de 0 a 13 representam as emissões de ondas/radiações em si, quantitativamente, sendo 0 uma região ainda não atingida, 1 a primeira e 13 a última/atual emissão.

Particularmente, o som (de natureza vocal ou não) perde intensidade à medida que se dispersam em todas as direções. O som-imagem audível e pleno de potência somente na relação AB, deixa de ter importância na relação BC, sendo neste campo que ondas/radiações e suas transmutações em somente imagens-sensações passam a reger. Algo como um devir do som-imagem inicial. A pessoa, nas palavras de Fu-Kiau (2001, p. 115, tradução nossa), o ponto B, neste momento transforma a “mensagem de onda sonora” em “mensagem ondulada silenciosa”.

Este diagrama amplia exponencialmente a percepção dos efeitos das ondas/radiações levando em consideração que estas estão em constante relação com outras ondas/radiações, que se afetam mutuamente, tendendo sempre a distorcer a mensagem original oriunda da FVO, em qualquer uma das relações (AB ou BC), e em qualquer nível de agência daquelas, dos mais densos (13 a 8) aos mais sutis (7 a 0). De qualquer forma, seja em forma sonora ou imagética, a comunicação é decodificada por um processo sinestésico disparado pela relação vibratória estabelecida entre fonte e receptor. Segundo Fu-Kiau (idem, p. 116, tradução nossa) “existe uma relação fundamental entre ouvir, ver e sentir/reagir [wa, mona ye sunsumuka]. Sentir é compreender. Os Bântu não “sentem” dor, a menos que eles a “vejam” [mona mpsasi] [...]”. Nós podemos decifrar este pensamento, considerando os fundamentos culturais de origem Bantu do Brasil, através do tão cantado provérbio, “O que os olhos não veem, o coração não sente”.

Tendo por referência que a noção de ondas/radiações está ligada ao fundamento da comunicação, que compreende também o *continuum* atual-ancestral observado no *Dikenga dia Kôngo*¹⁰, é importante sabermos que a agência destes princípios alcança o nível dos sonhos,

¹⁰ *Dikenga dia Kôngo*, traduzido como Cosmograma Kongo, é uma representação visual do conceito da relação entre vida e temporalidade na filosofia do povo Bakongo. Em torno de uma cruz central (*yowa*), são constituídos 4 vetores (*Musoni, Kala, Tukula e Luvemba*) que correspondem aos movimentos do Sol ao longo de um dia, mas que na concepção Kongo se expande para o movimento das coisas vivas ao longo de toda a sua existência. Estes vetores podem ser lidos a partir das noções de concepção, nascimento, amadurecimento e morte. O cosmograma ainda representa a divisão entre o mundo físico (*ku nseke*) e o mundo espiritual (*ku mpemba*), a partir da divisão deste movimento solar em dois hemisférios. Segundo Santos (2019, p. 127), que realizou um profundo estudo sobre o tema, o *Dikenga dia Kôngo* é “um registro, uma leitura cosmológica inscrita”.

lugar da “comunicação sem voz” (ibidem). Sendo o multiverso onírico o espaço do símbolo-código por excelência, o pensamento Bantu-Kongo considera sua maior ou menor clareza como parte dos choques vibratórios ocorridos nas esferas anteriores, das ondas/radiações audíveis-visíveis. Para tanto existem, na tradição, os especialistas na interpretação de sonhos, *M'bângudi-a-ndozi* (ibidem, p. 118). Mas aqui decidimos por não destrinchar mais este campo, considerando a importância de passar ao diálogo essencial com as proposições de Grotowski para os conceitos de ressonância/vibração no campo dos cantos de tradição africano-diaspórica e das sonoro-vocalidades de maneira geral.

Sendo as ondas e radiações uma constante infinita na construção da realidade, o valor dado a este princípio é tamanho entre os Bantu-Kongo por compreenderem o seu impacto sobre todos os níveis humanos, do indivíduo à sociedade, da estabilidade ao desequilíbrio político, das doenças pessoais às violências coletivas, interligando o ser humano consigo mesmo e sua comunidade (leiamos aqui meio social), em um processo ininterrupto de ação e reação na vigília e no sonho, na vida vivenciada e na morte insondável, porém intuída, pensada e fabulada.

Consonâncias e dissonâncias interculturais

Santos (2019) apresenta a noção de ondas/radiações (*minika ye minienie*) através do seu estudo de tradução sobre “sentenças em linguagem proverbial”, extraídas da obra de Fu-Kiau. Ele observa que através destas sentenças, que normalmente sintetizamos pela ideia de “ditados populares” em nossa cultura comum, estão condensados estes princípios.

A sentença em linguagem proverbial, que se encontra num lugar especial no processo de comunicação, é, por sua vez, a depuração do conhecimento de trocas de ondas e radiações no ato da enunciação de certas palavras (com ressonâncias pretéritas dos antepassados e atuais para as diversas circunstâncias). Há uma “energia” (*ngolo*) que não é proveniente da sonorização das palavras ou dos significantes, mas aquela que evoca toda uma maneira de referir-se à existência, uma cosmologia e cosmograma (*Dikenga dia Kôngo*) inerentes e, sobretudo, a crença num efetivo poder de realização (Santos, 2019, p. 153).

Dessa forma estas sentenças, carregadas de uma qualidade não-ordinária de energia de realização que interliga tempos pretéritos e presentes e agencia um devir, um possível ético para quem recebe estas palavras - que também são forças fundamentais (Bâ, 2010) - tem uma função objetiva (enquanto tecnologia social que visa o bem estar comunitário) e outra

subjetiva (enquanto tecnologia íntima que leva a/provoca um cuidado de si (Foucault, 1984)). Ou seja, funciona como um “instrumento de comunicação” versátil que visa um resultado preciso sobre o ouvinte, mas que provoca afetos também no emissor.

Trazemos esta ideia de instrumento de comunicação para aqui iniciar as pontes possíveis com os modos como Grotowski elaborou uma teoria e, sobretudo, uma prática sobre os cantos de tradição africano-diaspóricos como instrumentos operativos determinantes para o processo de transformação energética a partir de suas qualidades vibratórias, como parte da pesquisa contínua sobre tais elementos, na curva entre o *Teatro das Fontes* e a *Arte como Veículo*.

O ponto de entrada para um exercício dialógico e afirmativo das africanidades pelo viés que abordamos na obra desse artista-pesquisador está no entendimento da importância da comunicação como um campo interacional que se expande infinitamente e por todas as direções. Desta forma, ressonância/vibração - que aqui apresentamos como um binômio para representar os afetos sonoro-musicais dos cantos africano-diaspóricos sobre o performer e quem o vê e ouve - podem ser percebidos como fenômenos comunicativos que ligam temporalidades e humanidades. Como categorias físico-acústicas que conceituam e distinguem processos, atingem seu limite na própria linguagem, pois, para além dela vemos que o que está em jogo e com real importância são os efeitos sobre a pessoa e a realidade imediata. Por isso não importa mais tanto as palavras em si enquanto vocábulos (ressonância/vibração/onda/radiação), pois elas saltam tanto para o lado Bantu-Kongo de Fu-Kiau e Santos, como para o território de fronteiras voláteis de Grotowski. O que de fato importa é o princípio comunicativo que elas escondem revelando (Oliveira, 2020), o que é difícil conter nas bordas das palavras de tão escorregadio e mutável que são seus modos de presentificação e ação. A movência dos termos que estamos observando se revela na própria escrita do pensador congolês:

[...] Nós somos o que nós consumimos, aprendemos, ouvimos, vemos e sentimos. Nós sentimos ondas/vibrações e radiações [minika ye minienie] porque nós mesmos produzimos ondas/vibrações e radiações. Nós somos sensíveis ao calor, frio, e eletricidade, [tiya, kiôzi ye ngolo za n'cezi/sula] somente porque nós mesmos como organismos produzimos calor, frio, e eletricidade (Fu-kiau, 2001, p. 11, tradução e grifo nossos).

Apesar dessa possível fluência territorial das terminologias, a separação que ainda propomos destas é importante para se evitar uma equivocada mixagem cultural que pode reduzir tanto a riqueza epistemológica e a especificidade cosmoperceptiva Bantu-Kongo quanto ampliar leituras equivocadas de apropriação cultural por parte dos críticos mais

ferrenhos de Grotowski. Falamos aqui, lembrando, de construção de diálogos equânimes pela revalorização dos termos africano-diaspóricos obliterados anteriormente.

A perspectiva Bantu-Kongo foi plasmada no *vodou* haitiano no seu processo de construção transcultural na diáspora. Obviamente teve nos cantos rituais um veículo de expressão do seu sistema, com as devidas reconfigurações causadas pelo impacto da dispersão. Neste sentido é importante notar que, em se tratando dos cantos e outras manifestações da *palavra-voz*, a própria noção de ondas/radiações não pode ser reduzida somente ao seu caráter acústico, mas compreendidas como agências afetivas, ou seja, geratrizes das “afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções” (Spinoza, 2009, p. 98).

Os cantos de tradição africano-diaspóricos por serem também “rolos/nós vibratórios” (Fu-Kiau apud Santos, 2019, p. 66) acumulam forças motrizes vitais, contém fundamentos cosmoperceptivos herdados. São imantações da *Arkhé*, que no ato da emissão sonora da palavra-canto fundam a comunicação transtemporal, objetiva-subjetiva, da pessoa presente com o passado possível imanente que é atualizado. Por isso a qualidade vibratória de um canto é uma forma de registro de um conhecimento ancestral ao mesmo tempo que o próprio conhecimento. É o comunicante, o comunicado e a comunicação. Se retomarmos a proposta de Grotowski de acionamento da memória através de um canto de tradição antigo e de afeto pessoal ao cantante este sentido partilhado torna-se evidente:

Quem é a pessoa que canta a canção? É você? Porém é uma canção de sua avó. Ainda é você? Porém, se está explorando a sua avó, com os impulsos do seu próprio corpo, então não é nem você nem tua “avó que cantou”, é você explorando a sua avó cantando. Mas talvez vá mais longe, até algum lugar, até um tempo difícil de imaginar, onde pela primeira vez se cantou esta canção. Se trata da verdadeira canção tradicional que é anônima. Nós dizemos: foi o povo que cantou. Mas nesse povo existe alguém que começou. Você tem a canção, você tem que se perguntar onde começou a canção. [...] Uma canção primária que alguém repetiu. Você observa a canção e se pergunta: onde se encontra esta encantação primária. Em quais palavras? Talvez estas palavras tenham desaparecido? [...] Se for capaz de ir com esta canção ao princípio, já não é sua avó quem canta, mas alguém de sua estirpe, de seu país, de seu povo, do lugar onde se encontrava o povo de seus pais, de seus avós. [...] Quem era essa pessoa que cantou assim? Era jovem ou velha? Finalmente vai descobrir que você é de alguma parte. Como se diz em uma expressão francesa: “Tu és filho de alguém” (Grotowski, 1996, p. 75, tradução nossa).

Santos nos mostra que através daquele que existe no momento presente, o ser humano (*mûntu*), no nosso caso, um ser humano com função específica, o/a performer que observamos com Grotowski, é que se desdobra a relação entre memória e vibração:

[...] O existir parte do humano, mas deve expandir-se para o extra-humano, muitas vezes, sendo o extra-humano anterioridade geratriz do humano. Pode, assim, vir antes, ainda que por meio do humano, todo um fio de memória a se reportar à “categoria analítica” (Oliveira, 2017) da ancestralidade. [...] A memória vibrátil, leia-se, é encarnada pelo que pulsa no tempo, sangra, dilata-se, comprime-se, não pode parar, sendo das interioridades mais individualizadas e a mesma coisa ou princípio em qualquer pessoa (Santos, 2019, p. 155-6).

Não podemos nos esquecer que o público que recebeu mais diretamente as palavras e as práticas do diretor polonês era um público majoritariamente branco, europeu e estadunidense. O lapso com a unidade psíquica que se tem através da relação ativa e elaborada com a ancestralidade, vista em tradições africano-diaspóricas, ameríndias e tantas outras culturas de povos originários, foi rompido com as institucionalizações racionais-positivistas do Iluminismo e das transcendências redentoras judaico-cristãs. Assim, a construção de um caminho para algum sentido de ancestralidade e pertencimento ontológico era necessário para pessoas de sociedades pós-modernas fragmentárias como as que nós pertencemos. É importante ressaltar que, para evitar uma romantização da ancestralidade que se realiza nos domínios do capitalismo artista, seria sempre importante nos pautar pela compreensão de que sua significação não se refere a “algo pretérito, encerrado num passado com marcos temporais definitivos. Ela é sempre atualizada por uma ideia de origem” (Santos, 2019, p. 154).

Para os Bantu-Kongo, falar (*vova*) – e por extensão acrescento cantar, um falar que segue as leis musicais – “não é somente alimentar os ouvidos do mundo, mas preenchê-lo com nossas ondas (energias expressas) os vazios cósmicos. É escutar e ser escutado” (Fu-kiau, 2001, p. 139, tradução nossa). Dessa forma, os cantos de tradição (rituais ou seculares) podem ser percebidos como ancoradores de presença de uma pessoa em trânsito, quer dizer, alguém habitando simultaneamente locais de memória alteritiva e locais de afirmação identitária. Se uma pessoa branca o faz – ao cantar um canto tradicional de cultura negra – existe também a própria necessidade de suprir os próprios ‘vazios cósmicos’ do espírito que outras formas ocidentais não puderam mais suprir. Allen Ginsberg tece essa provocativa afirmação sobre a cultura estadunidense: “*If the America still has a soul has to thank to the soul*”¹¹ (apud Jesus, 2016, p. 208).

¹¹ No original: “Se a América ainda tem uma alma tem que agradecer ao soul”. *Soul* significando “alma”, mas também o gênero de música negra.

Algo da energia vital posta em movimento – o *Ngunzo* dos candomblés Bantu no Brasil – daquele que performa o canto, vai adiante, cria ondulações que comunicam suas intenções através de muitos receptores ao longo de um imensurável espaço-tempo. Mas também algo dessa potência permanece na pessoa que emite e nas que a recebem, radiando silenciosamente, conservado e conservando as potências comunicativas de sua presença. Reafirmando o diálogo com Santos (2019, p. 153), há uma “energia [*ngolo*]” anterior à emissão de qualquer canto, mas que através deles se move; que condensa um *ethos* específico diante da existência e pretende realizar-se como ato afirmativo da vida ao mesmo tempo que transmitir-se como forma de concepção e organização de mundo.

É dentro desse *continuum* de permanências, desfazimentos, transformações e renovações que os aspectos vibratórios dos cantos africano-diaspóricos podem ser compreendidos como personificações humanas, animais ou forças naturais segundo a abordagem realizada por Grotowski. Sendo eles próprios ao mesmo tempo resultantes, continentes e disparadores de ondas/radiações no movimento perpétuo do *dingo-dingo*¹² (Fu-Kiau, 2001, p. 130), representam existências arcaicas e ancestrais que no processo de enunciação sônica revitalizam-se enquanto imagens e gerando novas imagens, que continuam alimentando o processo de comunicação entre tempos e espaços. Mas sem perderem nunca sua identidade geossimbólica, ou seja, “suas significações culturais espaço-temporais, que semiografam identidades construindo os territórios” (Corrêa, 2006, p. 54).

Grotowski observa que

[...] Existem cantos antigos nos quais é possível descobrir facilmente que são mulheres, e há outros que são masculinos; existem cantos nos quais é fácil descobrir que são adolescentes ou até mesmo crianças [...]; e outros que são idosos. [...] E mais: um canto da tradição é um ser vivente, sim, mas nem todo canto é um ser humano, existe também o canto-animal, o canto-força (Grotowski, 2012, p. 143).

Nas palavras de Fu-Kiau (2001b, p. 97 apud Santos, 2019, p. 154) isso pode ser assim resumido: “ondas e radiações podem converter-se em formas e imagens que podem falar”.

Os cantos podem ser - e são - mulheres, homens, crianças, idosos, animais e forças (naturais/humanas/inumanas). Mas são mulheres, homens, crianças, idosos, animais e forças que emanam primordialmente de África. As pessoas são negras, pois tratam-se de cantos assentados na África subsaariana, da costa oeste e da região central. Os animais são

¹² *Dingo-dingo* é traduzido como “processo” e se refere ao ciclo contínuo de “todas as mudanças, sociais e institucionais; naturais e não-naturais, vista e não-vistas” (Fu-Kiau, 2001, p. 130, tradução nossa).

endêmicos e as forças são plasmadas nas cosmogonias e subjetividades das pessoas daquele continente. E mesmo na diáspora a conversa ritualizada (Lienhard, 1998) pelos cantos visa a evocação da memória-África e a afirmação do devir-África. Cada canto de tradição atavicamente irradia suas identidades etnográficas e geossimbólicas irreduzíveis ao desejo do Eu Outro, mas permeável ao desejo do Eu Mesmo, voltando a pensar junto com Lévinas (1980, p. 24).

Ao passo que os cantos eram concebidos como seres viventes por Grotowski, eram seres vibráteis também localizados naquilo que Eduardo Oliveira (2017) define como “Princípio de Emissão”, ou seja, um componente essencial do pensamento africano que une distintas culturas do continente. Aproximando as culturas Dogon e do tronco Bantu o autor comenta que nelas “pensa-se a existência a partir de uma vibração, da energia e da emissão” (idem, p. 5-6).

Partindo desse fundamento epistemológico, que permaneceu nos processos transculturais movidos pela diáspora afro-atlântica, neste caso específico a afro-caribenha, depreendemos que a verticalização da noção de vibração como chave para o processo de transformação energética – da mais densa à mais sutil – nas investigações de Grotowski (2012) foi algo aprendido através dos contatos que teve junto a Maud Robart, Tiga Garoute, Eliezer Cadet e Amon Frémon, para citar alguns dos artistas e sacerdotes haitianos através dos quais se aproximou no *Teatro das Fontes*, além das observações e relações que estabeleceu nas viagens para a África.

Houve certamente limites no conhecimento que o diretor polonês obteve sobre o sistema de pensamento das culturas africano-diaspóricas. Afinal sistemas complexos de tradições negro-africanas contêm segredos reservados somente aos que neles se adentram com comprometimentos de ordem iniciática. Por isso, ainda que o avanço da noção de vibração tenha sido efetivo em relação às ideias de ressonância/vibração no período teatral, o campo sonológico do termo ainda continuou como a baliza. A qualidade vibratória de um canto e de um cantar guiava uma pragmática:

[...] Trata-se de algo que é uma sonoridade apropriada: qualidades vibratórias; ainda que não se compreendam as palavras, basta receber suas qualidades vibratórias. Quando falo desse “sentido”, falo também dos impulsos do corpo; isso significa que a sonoridade e os impulsos são o sentido, de maneira direta (idem, p. 142).

Lisa Wolford referenda isto quando comenta da sua própria experiência como testemunha de uma performance de *Action*, obra capital da fase da *Arte como Veículo*:

[...] Do fundo do espaço uma canção é ouvida – eu nunca ouvi uma canção como esta antes. Ela é iniciada por Richards, que canta com uma flutuação de vibração muito viva, muito extrema, que a canção se torna num certo sentido tangivelmente presente no espaço. [...] A ressonância é espacial, concreta; ela atinge minha pele de uma maneira particular. Existe alguma coisa... quase inumana nisso, nada como algo que eu tenha sempre imaginado que uma voz humana poderia fazer. Como se não somente palavras e melodia, mas mesmo o próprio cantor fosse *aspirado* pelo canto. Não que as palavras ou a melodia fossem feitas com menos precisão – exatamente o oposto – mas essa poderosa flutuação de ressonância – física tanto quanto audível – a presença viva da canção, plenamente trazida à luz e corporificada, é tão estranha para minha percepção, tão única, que é como se eu experienciasse um *canto* pela primeira vez (Wolford, 1997, p. 413, tradução nossa).

De maneira distinta, no ponto de escuta Bantu-Kongo, que aborda a vibração como princípio existencial antes do que um fenômeno sensorial, o que podemos notar é como por este caminho de pensamento a própria prática de Grotowski é contida e justificada. O ser humano antes da sua comunicação vibrátil é ele próprio um comunicado vibrátil, por isso a percepção sinestésica de Wolford do canto que aspira o cantante.

O cantar ritual afro-haitiano revela assim sua fundamental tarefa ontológica: reconectar o humano ao princípio vibratório original que constrói, realiza e sustenta o mundo. Sendo manifestação da força vital – o *Axé* dos Candomblés Nagôs – a vibração, como sinônimo de ondas e radiações, como nota Santos (2019, p. 155) é uma condição para que a mutabilidade da existência aconteça, para que se realize sua “vocação para a transmutação [*nsoba*]”.

É por essa condição vibratória da existência que gera e contém o humano e o que é do humano e que por ele é também gerada, que a presença do/a performer – a pessoa no centro de uma ação comunicativa – se desdobra, se multiplica e se expande multivetorialmente, atingindo o material e o imaterial (de uma sala que reverbera a uma emoção que é desbloqueada).

A condição vibratória, que é ao mesmo tempo marca de vida que flui e risco de uma perda de si devido à sua potência de arrasto para um profundo subjetivismo, é uma natureza de si que o/a performer pode aprender a por em jogo com toda a sua plenitude psicofísica para que seu corpo-voz se torne “um grande vibrador que desloca os seus nós dominantes e [...] as suas direções no espaço” (Grotowski, 2007, p. 161-2).

Reverberações finais?

Aires da Mata Machado Filho (1985, p. 15), refletindo sobre a pesquisa que empreendeu sobre os ‘vissungos’¹³ entre fins da década de 1920 até meados da de 1940, comenta, observando a riqueza imaterial do patrimônio cultural afro-diaspórico brasileiro que tinha diante de si, que “o campo não está ceifado e a coisa rendeu”.

Trazemos aqui esta referência aos vissungos pois estes cantos de tradição africano-diaspórica são os nossos “instrumentos de precisão” que atualmente, nas pesquisas acadêmicas e criações artísticas que realizamos, tem nos orientado para a tecedura dos diálogos interculturais e étnico-raciais em processos colaborativos, e na observação da construção de identidade afrodescendente nas artes cênicas. É através deste conjunto de experiências práticas, como artista-criador e pesquisador no campo, que se assenta este exercício de desvelar maiores interlocuções entre epistemologias das artes e do pensamento africano-diaspórico com a trajetória artístico-investigativa de Jerzy Grotowski.

Parafraseando Aires da Mata, este campo ainda está por ser ceifado - pois é tão imenso quanto profundo - mas a colheira é promissora e pede várias mãos e cestos. Há muito o que se refletir e desdobrar sobre as práticas grotowskianas (dos anos de 1970 às atuais) a partir dos sistemas cosmoperceptivos africano-diaspóricos que as perpassam. Sistemas estes que podem servir como bússolas invertidas que apontam para o Sul, de onde podemos observar os rumos dessa obra pelos caminhos da ancestralidade e do encantamento como poéticas da existência e filosofias corpóreas (Oliveira apud Ferreira, 2020). E a par e passo com isso, como lupas divergentes, que nos fazem ver com contornos definidos temas que aparentemente parecem estar tão distantes, ampliando as possibilidades de análise artística e aprofundamento crítico por um viés sociopolítico no que concerne às mesmas relações étnico-raciais e interculturais na obra do diretor polonês.

Através deste artigo propomos um avanço nas leituras transversais dessa obra partindo de uma perspectiva de centralidade dos construtos africano-diaspóricos para sua

¹³ Vissungos são cantos de raiz centro-africana desenvolvidos na diáspora, do período da escravidão na extração de minérios preciosos até o final dos garimpos artesanais ao longo do século XX, na região do Alto Jequitinhonha (MG). Sendo uma síntese de culturas do tronco etnolinguístico Bantu (como ambundos, ovimbundos e congos), congrega uma idiomática afro-originária (como kimbundu, umbundu e kikongo) com o português e prováveis elementos de línguas indígenas locais. São cantos empregados em contextos de trabalho e social, das interações com o ambiente natural e seus fenômenos, e dos ritos fúnebres. Estão em processo de desaparecimento nos locais de origem, mantendo-se enquanto referências de cultura afro-brasileira através de linguagens artísticas urbanas.

construção, ainda pouco perscrutados. Muitos ‘nós’ ainda há para se desatar, mesmo em relação às questões que tangem a noção de vibração/ressonância/ondas/radiações, um tema múltiplo pleno de meandros conceituais refinados. Juntamente com outros princípios-chave que interligam o pensamento africano em geral, o Bantu-Kongo em particular e a teórica e práxis de Grotowski, como a própria noção de ancestralidade, de tempo-espaço ritual e de performatividade totalizante – esta última que podemos encontrar – como disparador dialógico – na tríade “batucar-cantar-dançar” (Fu-Kiau apud Ligiéro, p. 135, 2011) presente em África e na diáspora.

Sua obra nos abre, como criadores negros e não-negros afeitos às suas proposições e aos diversificados rumos dados à sua pesquisa contínua por seus continuadores do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, vias de acesso a muitos temas que nossos tempos tensos desse início de século XXI mantem em ebulição constante. Instigam passos além, a partir do conhecimento do que ele fez, como o próprio já aconselhava: sem precisar pisar “sobre o antecessor a fim de se afirmar” (Grotowski, 1996, p. 14). São passos além dados depois da visada à retaguarda.

Repousando nossas reflexões sobre a cosmopercepção Bantu-Kongo tal como nos foi apresentada por Kimbwandênde kia Bunseki Fu-Kiau e Tiganá Santana Neves Santos podemos começar a adentrar numa outra perspectiva epistemológica de concepção e vivência de mundo. Estradas antigas que se nos abrem como novas – se atualizam nos atualizando – dentro do esforço que empreendemos para a construção de um pensamento decolonial sobre todos os âmbitos do conhecimento.

O sentido de comunicação que o pensamento africano nos traz nos permite novas leituras que potencializam outros modos de concepção deste corpo-voz-presença da pessoa que performa artisticamente como ofício, que Grotowski (1993) notou – e buscou – como “pontifex” de um projeto humanístico pluricultural.

Conforme o pensador e escritor congolês apresentado por Santos, Zamenga B. afirma:

O corpo inteiro é emissor e receptor. O que nós somos, nossos gestos, nossa vibração, afetam nosso ambiente e atuam como ondas na água, no oceano. Os choques das nossas vibrações, isto é, nossos gestos, falas, transmitem-se a longas distâncias, ainda mais, por serem munidos de uma potência energética. As técnicas e energias modernas só servem para aumentar as naturais dispostas em nosso corpo (B., 1996, p. 19 apud Santos, 2019, p. 156).

Grotowski buscou e encontrou meios para acessar a natureza viva de técnicas e energias assentadas no humano, tendo na vocalidade e no canto de tradição africano-diaspórica seus fundamentos “biotecnológicos”, e trabalhou-as conforme o interesse de sua busca. Quem ouvir Ryszard Cieslak entoando o canto-grito d'O Príncipe Constante em 1965 ou Thomas Richards agindo dentro de uma canção negra haitiana em 2020 perceberá isso.

Referências

- BÂ, Amadou Hampaté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. **História geral da África, I: metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167–212.
- BALOGUN, Ola. Forma e expressão nas artes africanas. In: ALPHA, Sow. **Introdução à cultura africana**. Lisboa: UNESCO/Edições 70, 1977, p. 37 – 94.
- BELLEARD-SMITH, Patrick; MICHEL, Claudine (orgs.). **Vodou haitiano: espírito, mito e realidade**. Trad.: Amanda Orlando. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal**. Trad.: Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- CHION, Michel. **La Audiovisión**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1993.
- 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, v. 3, n. 1, p. 51-62, 2006.
- CUTI. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2010.
- FERRACINI, Renato. **Corpos em criação: Café com Queijo**. Multimeios/Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2004. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284233>>. Acesso em: 15, set., 2020.
- FERREIRA, Luís Carlos. **Filosofia da ancestralidade: diálogo entre a Filosofia da Libertação e a Filosofia Africana (entrevista com Eduardo Oliveira)**. Revista Ideação, Salvador, n. 41, ps. 219-253, janeiro-junho, 2020.
- FLASZEN, Ludwik. **Grotowski e companhia: origens e legado**. Trad.: Isa Etel Kopelman. São Paulo: É Realizações, 2015.
- FOUCAULT, Michel. **A ética do cuidado de si como prática da liberdade**. (entrevista com H. Becker, R. Fomet-Betancourt, A. Gomez-Müller, em 20 de janeiro de 1984). Concordia: Revista Internacional de Filosofia, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, n. 6, ps. 99-116, julho-dezembro, 1984.

FU-KIAU, Kimbwandênde kia Bunseki. **African cosmology of the bantu-kongo: principles of life and living**. Nova Iorque: Athelia Henrietta Press, 2001.

GLENNIE, Evelyn. **Entrevista com Evelyn Glennie**. Disponível em: <https://www.eauriz.com.br/evelyn-glennie/>. Acesso em: 11, set., 2020.

GRIMES, Ronald. The Theatre of Sources. In: SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa. **The Grotowski Sourcebook**. Londres/Nova York: Routledge, 1997.

GROTOWSKI, Jerzy. Da companhia teatral à arte como veículo. In: RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. Trad.: Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 129-151.

El Performer. In: Máscara, Ixtapalapa: Ed. Escenologia, A. C., ano 3, n. 11-12, p. 76-79, outubro, 1993.

Hacia um teatro pobre. Cidade do México: Siglo XXI Editores, 1970.

O que restará depois de mim. In: **Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards** (brochura). Trad.: Luciano Lopreto. São Paulo: SESC-SP, 1996. p. 11-18.

Tú eres hijo de alguien. In: Máscara, Ixtapalapa, Ed. Escenologia, A. C., ano 3, n. 11-12, p. 69-75, outubro, 1993.

JESUS, Luciano Mendes de. **Quando até as paredes cantam: o som como experiência na obra de Jerzy Grotowski**. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical).

JIMÉNEZ, Pablo. **Transformation through dance: Maud Robart and Haitian Yanvalou**. Dance Program, University of Hawai'i at Manoa, Hawai'i, 2014. Dissertação (Mestrado em Dança).

LÉVINAS, Emmanuel. **Totalidade e infinito**. Trad.: 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, UFMG, Belo Horizonte, n. 1, v. 21, janeiro-abril, 2011.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. Trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. **O negro e o garimpo em Minas Gerais**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1985.

MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade**. Trad.: Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.

LANÇA, Marta (trad.). *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2017.

OLIVEIRA, Eduardo. *Epistemologia da ancestralidade*. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/eduardo_oliveira_-_epistemologia_da_ancestralidade.pdf. Acesso em: 06, set., 2020.

OLIVEIRA, Eduardo. *Filosofia da ancestralidade: diálogo entre a filosofia da libertação e a filosofia africana (entrevista com Eduardo Oliveira)*. *Revista Ideação*, n. 41, jan./jun., 2020.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. *Visualizando o corpo: teorias ocidentais e sujeitos africanos*. In: COETZEE, Peter; ROUX, Abraham. *The African Philosophy Reader*. Trad.: 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%C3%A9%20E%20I%20B%20A%20B%20C%208%201%20oy%C4%B9w%C3%B9m%C3%AD_-_visualizando_o_corpo.pdf. Acesso em: 02, set., 2020.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad.: Jacó Ginsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. *A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução).

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

SPINOZA, Baruch de. *Ética*. Trad.: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

Artigo recebido em 15/09/2020 e aprovado em 06/03/2021.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v2i01.34138>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱ Luciano Mendes de Jesus - Trabalha na interface teatro/música como ator, diretor, músico, professor e pesquisador. Bacharel em Artes Cênicas (UNICAMP), técnico em Percussão Popular (EMESP), mestre em Música e doutorando em Artes Cênicas (ambos pela USP). Colaborou no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards (2012-2015). mridangan@yahoo.com.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7654169826659558>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8376-3676>

ⁱⁱ Sayonara Sousa Pereira - Professora Doutora - Livre Docente pela ECA USP (Professora Associada-2020) . Orientadora de Mestrados e Doutorados. Vice-coordenadora do PPGAC- ECA-USP. Membro Titular no: Conselho de Graduação do Departamento de Artes Cênicas -ECA/USP. Professora Convidada/ Gastwissenschaftler no semestre de inverno 2019/2020 na UNIVERSITÄT HAMBURG - Alemanha. Realizou 2o Pós-Doutorado (2015-2016) no Departamento de Theaterwissenschaft da FREIE UNIVERSITÄT BERLIN- Alemanha com bolsa BPE da FAPESP. Realizou 1o Pós-Doutorado (2007-2009) junto ao Instituto de Artes da UNICAMP, período que atuou como professora-colaboradora, e também realizou estágio pós-doutoral na Alemanha, ambos como bolsista da FAPESP. É Doutora em Artes-Dança pela UNICAMP/2007 (Bolsista FAPESP). Licenciada em Pedagogia da Dança pela HOCHSCHULE FÜR MUSIK-TANZ / KÖLN (2003). A convite da coreógrafa Susanne Linke, foi guest-student na FOLKWANG HOCHSCHULE- Essen (1985), escola dirigida, na ocasião, por Pina Bausch. Na cidade de Essen - Alemanha, fixou sua residência entre 1985 e 2004, onde trabalhou com profissionais de diferentes áreas artísticas . Integrou o Tanztheater Christine Brunel - Essen (1985-1992), além de ter dançado e dirigido suas próprias produções como coreógrafa independente a partir de 1991. Em 2004 recebeu do DAAD-Bonn (Deutscher Akademischer Austauschdienst / German Academic Exchange Service-Bonn) um Stipendium para realizar pesquisa acadêmica no Brasil . É também consultora para projetos em dança, e dança-educação, onde 2007-2012, participou do projeto da SEE/ SP - São Paulo faz Escola, escrevendo para os Cadernos do Professor e do Aluno: ARTE Linguagens, Códigos e suas Tecnologias- as atividades para a disciplina DANÇA - em todas as series do Ensino Fundamental II e Médio. Autora de diversas publicações como: artigos, capítulos e livros na área de dança. Na Universidade de São Paulo dirige e coreografa para o LAPETT - Laboratório de Pesquisas e Estudos em Tanz Theatralidades - ECA-USP (Grupo de Pesquisa com Certificação do CNPq e da ECA-USP) . Sua pesquisa transita entre o processo criativo de obras cênicas com temáticas contemporâneas, estudos sobre as memórias gravadas e inscritas no corpo do interprete, a transmissibilidade de obras cênicas, e a análise de gestuais, em associação com elementos encontrados no Tanztheater. sayopessen@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8759788376714763>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4991-9849>

ⁱⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

