

Um Giro Epistêmico para convidar um novo olhar sobre Grotowski e o *Workcenter*

Ludmilla Reis Rolim ⁱ

Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP, Ouro Preto/MG, Brasil

Luciano Mendes de Jesus ⁱⁱ

Universidade de São Paulo - USP, São Paulo/SP, Brasil ⁱⁱⁱ

Resumo - Um Giro Epistêmico para convidar um novo olhar sobre Grotowski e o *Workcenter*

Essa entrevista com o artista-pesquisador Luciano Mendes de Jesus traça um panorama desde seus passos iniciais sobre o trabalho com o teatro, passando por suas experiências na Europa com o *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, até a transformação do seu olhar para chegar em seu projeto artístico atual, fundamentado nos cantos conhecidos como *Vissungos*. O artista destaca o impacto de sua prática na construção de identidade afrodescendente e na continuidade de tradições, enfatizando o papel dos cantos como instrumentos de resistência e memória histórica. Ele também reflete criticamente sobre a prática artístico-investigativa de Grotowski em torno das culturas afro-diaspóricas, argumentando a proposta de um giro epistêmico para abordar esse importante trabalho transcultural nas artes cênicas, reafirmando a importância do canto como um meio de preservação e vivência das experiências das humanidades africanas e na diáspora.

Palavras-chave: Grotowski. Workcenter. Giro Epistemológico. Africanidades.

Abstract - An Epistemic Shift, Inviting a Fresh Look at Grotowski and the Workcenter

This interview with the artist-researcher Luciano Mendes de Jesus outlines his journey from his early work in theater, through his experiences in Europe with the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, to the transformation of his perspective leading to his current artistic project based on Vissungo chants. The artist highlights the impact of his practice on his afro-descendant identity formation and the continuation of traditions, emphasizing the role of the chants as instruments of resistance and historical memory. He also critically reflects on Grotowski's research and artistic approach towards afro diasporic cultures, advocating for an epistemic shift to address this transcultural work in performing arts, reaffirming the importance of chant as a means of preserving and experiencing the African humanities and cultural experiences from the diaspora.

Keywords: Grotowski. Workcenter. Epistemic Shift. Africaness.

Resumen - Un Giro Epistémico para Invitar a una Nueva Mirada sobre Grotowski y el Workcenter

Esta entrevista con el artista investigador Luciano Mendes de Jesus traza un panorama desde sus primeros pasos en el trabajo con el teatro, pasando por sus experiencias en Europa con el Workcenter hasta la transformación de su visión para llegar a su proyecto artístico actual, basado en los cantos Vissungos. El artista destaca el impacto de su práctica en la formación de identidad y en la preservación de tradiciones, enfatizando el papel de los cantos como instrumentos de resistencia y memoria histórica. También reflexiona críticamente sobre el enfoque de Grotowski, argumentando la propuesta de un giro epistémico para abordar este trabajo transcultural, reafirmando la importancia del canto como un medio para preservar y revivir las experiencias culturales africanas.

Palabras clave: Grotowski. Workcenter. Giro Epistemológico. Africanidades.

Introdução

Essa entrevista se tece a partir do recente reencontro que tive, enquanto cantora-atriz-pesquisadora, com o músico, ator, pesquisador e docente Luciano Mendes de Jesus durante dois workshops e uma aula-espetáculo ministrados por ele no ECOAR - Encontro de Pesquisa e Arte - Seminários Transculturais PPGAV/UFBA 2024. Esse encontro se dá 13 anos depois do nosso primeiro encontro em 2011, ocasião em que fui tradutora de um ciclo de oficinas do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Na ocasião, o ciclo de 2 semanas de oficinas foi conduzido por Mario Biagini e pelo próprio Thomas como parte da programação do ECUM - Encontro Mundial de Artes Cênicas, em parceria com a FUNARTE em Belo Horizonte - MG. Para traduzir o processo de transmissão de uma prática como a do *Workcenter* era importante envolver-me no processo de transmissão de maneira mais profunda: não bastava traduzir as palavras e conceitos, era crucial acompanhar os ritmos, intenções, silêncios e nuances por trás de cada enunciação para sustentar o campo de presença e escuta refinadas que se estabelecia entre mestres e participantes.

Essa experiência como tradutora é um divisor de águas em relação a minha percepção sobre o trabalho do ator. O processo de transmissão realizado nas oficinas fazia emergir naqueles atores qualidades vocais e expressivas surpreendentes - havia algo naquele método capaz de forjar estados de presença cênica e performativa verdadeiramente impactantes e memoráveis. Ser testemunha e tradutora daquele processo de transmissão foi uma experiência muito rica e singular. O fato de que um dos principais elementos de trabalho na transmissão daquele método se dava através de cantos sacros da tradição do Vodou Haitiano me fascinou - tenho um particular interesse pelos rituais e seus entrelaçamentos nas artes.

Nas conversas pessoais que pude ter com aqueles mestres na ocasião eu me mostrava intrigada: queria saber se eles tinham consciência e relação com as entidades que os cantos invocavam; se havia um vínculo com aquela ancestralidade; se desenvolviam, concomitantemente à pesquisa cênica, alguma prática religiosa junto daquelas tradições. Mas, ainda que os cantos fossem tratados como verdadeiras preciosidades, ainda que os cantos fossem cuidados e transmitidos com notável respeito, ambos, Mario e Thomas, se esquivavam das minhas indagações, como se, de fato, este aspecto em relação à origem espiritual dos cantos não fosse relevante nem para eles, nem para a prática. Era inegável o resultado

qualitativo que o trabalho entregava e não insisti em aprofundar nessas indagações que pareciam gerar certa confusão e desconforto. Mas secretamente, enquanto tradutora-testemunha daquele acontecimento, sentia que a potência mágica que era expressada ali vinha amparada por algo mais. Se Mario e Thomas têm intimidade e sabem convocar essas forças - mesmo sem nomeá-las -, eu secretamente me sentia cúmplice de potências rituais sendo postas em ação. Uma familiar magia era ativada através do trabalho com aqueles cantos - eu sentia a presença viva e vibratória de forças ancestrais cujo poder me despertavam profunda reverência e comoção. Essa experiência me marcou profundamente.

Ali conheci Luciano, ele participava da oficina facilitada por Mario Biagini. Lembro-me que era um dos poucos participantes afrodescendentes¹ ali presentes, se não o único. Esse encontro com Mario Biagini viria a ser um marco na vida dele - os processos que se desdobram desde então o levam, no ano seguinte, a tornar-se integrante do *Open Program*, equipe de trabalho dirigida por Mario, um dos mais antigos discípulos de Grotowski, que atuou de maneira continuada e autoral no *Workcenter* desde a década de 1980 até o encerramento das atividades em 2022. Luciano vive durante mais de dois anos em Pontedera na Itália, mergulha intensamente na rotina de ensaios, treinos, processos criativos e turnês de espetáculos junto ao *Open Program* do *Workcenter*. Processo este que é determinante não apenas para pesquisa que desenvolve em sua dissertação de mestrado em música e posterior tese de doutoramento em artes cênicas, mas também para o pensamento acerca das práticas teatrais de Grotowski como um todo, já que a contribuição da pesquisa desenvolvida por Luciano atualiza essa reflexão à luz dos relevantes debates de nossa contemporaneidade sobre questões raciais e descolonizadoras no pensamento da arte.

Maio de 2024. Estamos com roupas confortáveis, em uma sala ampla, aconchegante, caixa preta com chão de madeira, prontos para vivenciar o workshop de Luciano em Salvador. A organizadora anuncia que iniciaremos a atividade e nos colocamos de pé no espaço. Sem

¹ Ocupar o termo afrodescendente é uma escolha importante para Luciano em sua tese, havendo todo um preâmbulo em sua tese para localizar a escolha pelo termo, vide páginas 21, 22 e 23. “Septien não deixa de apontar a permanência das tensões entre a adoção da categoria afrodescendente como contraponto à categoria negro, já 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*” (Jesus, 2024, pp. 21-22).

dizer uma palavra, Luciano instaura um campo de atenção diferenciada entre os mais de 20 participantes que éramos: ele executa um simples passo, ritmado, bem delineado, sua qualidade de presença é magnética, os burburinhos silenciam. Sem emitir palavras, a presença de Luciano convoca nossa própria presença à escuta e espelhamento do seu ritmo e passo articulado. Pouco a pouco já todos caminhamos, tratando de reproduzir aquele mesmo passo. A precisão de nossa reprodução vai sendo refinada pela condução gestual do professor. Seguimos em silêncio e movimento, o passo é lento e engaja o corpo como um todo. O ritmo sustentado e lento daquele passo demanda esforço físico, por trás de sua aparente suavidade e leveza. Sinto como aquele passo-dança acalma a mente analítica. Parece um transe, só que não, passo a passo, nossa presença e atenção se aguçam. Após um tempo dilatado e ainda sustentando este movimento, o silêncio é cortado pela voz poderosa de Luciano que nos atravessa e preenche todo o espaço da sala. Um canto em língua estrangeira que somos convidados por ele, gestualmente, a cantar junto através de jogos de pergunta e resposta. Agora nos movemos e cantamos juntos. Eu reconheço aqueles cantos e aquele procedimento de transmissão que Luciano conduzia ali de maneira tão eficiente - ele conhece bem aquilo que compartilha e pressinto que há algo mais ali.

Nos dias que se seguiram, além de duas oficinas, aconteceu também uma aula-espetáculo onde Luciano apresenta como aqueles procedimentos foram transcritos por ele na realização de seus trabalhos autorais no projeto artístico-pedagógico “Garimpar em Minas Negras Cantos de Diamante” e apresenta também trechos de seu espetáculo solo “Episódio I: Uenda-congembo (morrer)”, fundamentado nos Vissungos².

O reencontro com o universo das práticas grotowskianas através do olhar do Luciano reacendeu as inquietações de outrora e dessa vez não apenas encontrei nessa interlocução interesse nos temas de minhas indagações. Havia muito mais ali. O que ele propunha era um giro epistêmico. Os cantos e a vibração como tecnologias inerentes às ancestralidades e espiritualidades africanas e afro-diaspóricas consolidam uma experiência profunda e dilatada de presença e expressividade.

² Vissungos correspondem a um cancionário do tronco etnolinguístico e cultural Bantu, de diversos povos do território que compreende Angola e Congo, e que no Brasil teve como local de ocorrência a região do Alto Jequitinhonha, Minas Gerais. Os cantos se deram no contexto da mineração de pedras e metais preciosos pelo sistema escravagista, e compreendem cantos de trabalho, de ritos fúnebres, de relações com o mundo natural, religioso e social.

O lugar a partir do qual Grotowski ancora essa pesquisa vocal tem um fundamento antigo e bem assentado, então é válido reconhecer que algumas “fontes” de Grotowski tem nome, tem corpo, tem cor, tem um histórico. O que proporcionam os cantos da espiritualidade e dos corpos em afro-diáspora são atos expressivos de potência radicalmente qualitativos para as vivências desses corpos³, validados, potentes, eficazes, já que são chave para a continuidade existencial das africanidades na diáspora em múltiplas dimensões - física, política, cultural, epistêmica e espiritual⁴ - frente às mais cruéis tentativas de aniquilação.

Precisavam ser eficazes. Não é tanto o teatrólogo polaco a revelar e legitimar o poder de certos cantos da afro-diáspora para as práticas performativas - e sim são os poderes desses cantos vibracionais, epistemes ancestrais das africanidades, que emprestam à experiência grotowskiana caminhos expressivos tão potentes a ponto de esta se consolidar como uma das pesquisas mais relevantes em meio às vanguardas teatrais do século XX⁵.

É claro, a contribuição de Grotowski é importantíssima, é legítima e responsável, ressalta. Mas ao habitar a perspectiva existencial de seu próprio corpo-fruto da afro-diáspora, esse cuidadoso giro no olhar para nomear e reivindicar a ancestralidade que os cantos carregam é necessária, potente e reveladora⁶. As perguntas eram muitas: Qual o papel dos

³ “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” (Jesus, 2024, pp. 38-39).

⁴ “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” (Jesus, 2024, p. 355).

⁵ “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. Parafrazeando 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*”, 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” (Jesus, 2024, p. 69).

⁶ “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

cantos na construção desse trabalho de ator? E sobre a ancestralidade e espiritualidade intrínseca aos cantos de tradição postos em cena, hoje? Como isso se transcria em seu processo autoral? Como isso impacta o público? Transculturalidades no teatro ou apropriação cultural? Essas e outras perguntas fizeram com que após este encontro seguissemos em interlocução. Ao nos deparar com o chamamento para esta edição da “Voz e Cena” nos pareceu interessante poder compartilhar fragmentos de nossa troca tendo em vista a oportunidade rica em contribuir para essa conversa acerca do fazer teatral contemporâneo em diálogo com as vanguardas do século XX. Todas as notas de rodapé são trechos da recém publicada tese de doutoramento de Luciano “O mapa é de fragmentos de um espelho no chão do mundo: amizades, africanidades e identidades na Estrada Negra de Grotowski ao Workcenter”, que amparam as reflexões, escolhas terminológicas e demais complexidades que a entrevista tende a suscitar.

Vamos partir do começo, conte-nos um pouco de sua trajetória no teatro até chegar na maturidade atual, fale sobre a relação entre música, vocalidade e corporeidade nesse processo?

Na minha prática essa relação entre vocalidade e corporeidade começa pela música. Minha formação musical é sobretudo em percussão e se deu por demandas do teatro. Muito influenciado pelo Odin Teatret eu fui atrás desse modelo de referência do ator que toca muitos instrumentos. Aos poucos, a música ganha um caminho muito independente para mim. Daí a interlocução com a dança, especialmente pelo contato improvisação - durante muito tempo acompanhei como músico *jam sessions* da companhia Nova Dança 4, isso ainda nos anos 90. Eu sempre busquei uma teatralidade que fosse integrada à música e isso passou a ser uma obsessão criativa. Eu lembro de um professor que tive na época da Unicamp, onde fiz a graduação (isso já uns 10 anos depois de estar praticando teatro de forma autodidata), que falava, citando Nelson Rodrigues, que era importante ter uma obsessão - eu tinha essa obsessão. Sempre buscava lugares onde eu pudesse enxergar essa totalidade, essa unidade

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” (Jesus, 2024, p. 45).

Ludmilla Reis Rolim; Luciano Mendes de Jesus.

Um Giro Epistêmico para convidar um novo olhar sobre Grotowski e o *Workcenter*.

Dossiê Temático - Entrevistas - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 05, nº 02, julho-dezembro/2024 - pp. 379-405.

ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

entre a música e a cena, onde não há ruptura entre a atuação e a música, o lugar onde o ator também é músico e entende a música também na sua expressão vocal. Eu encontrava algo disso, por exemplo, quando eu via trabalhos do Antônio Nóbrega. Uma peça que me marcou muito nesse sentido foi “Vau da Sarapalha”, montagem do Grupo Piolin que é emblemática na percepção musical da cena pelos atores. Tinha também o Grupo Galpão... Eram medidas de trabalho que me davam referências, além do próprio Odin, lógico. Depois disso o Lume. Passei bastante tempo estudando com o Lume e encontrava isso também em alguns trabalhos deles.

Quando conheci Sotigui Kouyaté e a tradição griot, isso foi ganhando outra configuração especialmente por ser uma aproximação com a experiência africana de música e teatro. A música tinha ganhado então um campo de especialização muito grande em minha vida. Eu passo a tocar em um grupo chamado Coração Quiáltera que fazia pesquisas timbrísticas, rítmicas e de construção de instrumentos que passou a ter certa relevância e esse processo me causa algumas crises porque eu não pensava em viver a música separada do teatro. Foi no encontro com Sotigui que eu tive uma virada, que entendi que meu ponto de referência era o teatro,⁷ e a musicalidade a partir disso. Numa conversa com ele, (e eu sempre lembro dessa experiência porque é onde eu vivenciei o poder da palavra do griot) eu fiz a pergunta: “Como é para um jovem, na sua tradição, quando chega numa crise e não sabe muito bem para onde ir, o que eles faziam?”. Daí ele falou - “Isso que você pergunta é muito importante pra nós”. Estava numa palestra lá no SESC da Consolação, Teatro Anchieta lotado, eu morrendo de vergonha com 20 e poucos anos, ele me chamou: - “Senta aqui do meu lado.” - daí ele relatou uma história de quando o Peter Brook o chamou para ir para Paris. Ele ainda estava em Burkina Faso e estava pensando: “Pôxa, aqui eu sou reconhecido, aqui as pessoas me respeitam. Lá eu vou pra um lugar que ninguém me conhece, pensava no racismo...”. Ele estava tocando violão com o irmão dele até que, de repente, um pássaro (na minha memória foi uma pomba branca) pousou no braço do violão e foi embora. Aí ele entendeu o que tinha que fazer e arrematou com esse conselho de seguir os caminhos do coração onde o pássaro estava apontando, e a partir daí eu comecei toda uma construção de um processo.

Quando chego na UNICAMP, eu já levo isso. Toco como bolsista nas aulas do curso de dança, dou aulas de percussão para os estudantes de artes cênicas e continuo um processo de investigação, de ensino e aprendizagem em paralelo à minha formação no curso de

⁷ Grifo escrito para ressaltar a entonação expressada por Luciano ao afirmar a centralidade da investigação teatral para sua pesquisa.

Bacharelado em Interpretação Teatral, que era o nome oficial do curso na época. Eu ainda pensava o teatro e a musicalidade de um modo geral e não tinha uma escuta específica para a voz, isso começou a nascer especialmente quando me debruço mais sobre o trabalho do Grotowski. Antes eu via a coisa como uma totalidade. Tive uma iniciação científica na época da UNICAMP orientada pelo Renato Ferracini em que investigávamos elementos orgânicos de atuação, onde desenvolvemos modelos gráficos para analisar a presença de organicidade em diferentes processos de atuação, aplicados na análise de diversos espetáculos - tem algumas publicações dessa pesquisa. Através desse processo eu aguço muito meu olhar e minha escuta da cena. Com o trabalho de Grotowski fui entendendo uma outra concepção musical. Uma noção de musicalidade no teatro que é própria de Grotowski, muito distinta de outros diretores que também tiveram uma grande interlocução com a música como princípio criativo, como Stanislavski, Meyerhold e Brecht, por exemplo.

Quando eu encontrei o Mario Biagini em 2011, durante uma oficina, foi que uma noção de uma totalidade que eu estava buscando, tentando encontrar, se fechou. Quando vi ele trabalhando com os cantos haitianos, o modo como ele foi abordando as cenas que foram pedidas... Perceber como todo um trabalho está orientado em torno do cantar, do cantar junto. Eu não questionava o fato de um homem branco cantar um canto haitiano, não passava por aí. Não era para mim estranho naquele momento que aquele homem italiano cantasse aquele canto,⁸ até porque aquele canto estava vivo nele, tornava tudo vivo e fazia com que a presença dele tivesse algo especial. Ele mudava o tempo e mudava o espaço e criava essa sensação de

⁸ Nesse ponto Luciano abre um parênteses nessa reflexão, citando Glissant em um ponto que o seguinte trecho de sua tese bem problematiza: “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). [...] 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 (Jesus, 2024, p.46).

um canto que continuava sendo cantado, reverberando até no dia seguinte. Eu indo dormir e o canto estava lá, me visitando.

Em 2012 houve uma performance atualizada dos trabalhos do *Workcenter* que foi quando assisti o *Open Program*⁹. Foi um impacto forte porque eu vi um grupo de pessoas cantando cantos, em inglês, do sul dos Estados Unidos e outros cantos também - *rock and roll* -, tocavam violão... Para mim foi um choque, era estranho, eu fiquei muito desconcertado. Encantado e desconcertado com aquilo, porque também ali enxerguei uma outra lógica. Como aquilo estava tão amarrado, no sentido de uma organicidade não só da pessoa, mas uma organicidade do todo, o todo do evento performativo.

Eu entendi que ali havia uma chave, um lugar onde essa busca de uma unidade entre música e cena existia e estava plenamente organizada. Depois eu fiz a seleção no mesmo ano de 2012. Havia uma ênfase na busca por um ator que também fosse instrumentista. Eu me senti muito à vontade e fui selecionado. Nas vivências com o *Workcenter* eu fui entendendo outros lugares da relação com o instrumento, sobre o modo de tratar o instrumento. Fui entrando em lugares mais sutis enquanto músico instrumentista, trabalhando sobre a relação com a música, com a vocalidade, e isso no trabalho coletivo.

Depois, com o tempo, lógico, fui entendendo um lugar político na relação com esses cantos de um repertório negro, afro-diaspórico, e a me entender também como pessoa afrodescendente naquele espaço, não só no espaço *Workcenter*, mas no espaço Europa, no período que eu fiquei lá, nas residências, todos racismos vivenciados lá, que também foram impactantes, traumáticos. Depois foi que eu comecei a entender que estou nesse espaço multicultural, mas que existe uma especificidade, né? Que histórias são essas que estão acompanhando esses cantos? Que histórias estão formando esses cantos? Eu não cheguei lá sem letramento racial, quer dizer, eu sempre me entendi como pessoa negra, um homem negro de pele parda, educado pelos Racionais (MC's). Eu sou adolescente quando o Racionais começa, então eu cresci com essa experiência de pensar negritude e depois pesquisei coisas por minha conta, estudando... Tive a experiência que o racismo traz, que a violência policial traz, então eu cheguei lá com tudo isso, só que por um instante se apagou e depois voltou. Não tem como falar de uma relação entre vocalidade e corpo sem passar por isso. Entendi o

⁹ O Festival Internacional de São José do Rio Preto de 2012, ocorrido no mês de julho, teve uma programação especial dedicada ao *Workcenter* e suas produções mais recentes.

quanto agora não era só sobre trabalhar a musicalidade na cena, mas uma certa musicalidade, que tem uma certa história, que tem um certo contexto, que tem um percurso, que tem uma relação com as presenças, com as pessoas que cantam, ou com as pessoas que não cantam, que não estão cantando ali naquele espaço também. Nisso eu ganhei a dimensão política e agora talvez esteja pensando mais assim no meio de tudo isso: passar pelo técnico-poético a dimensão política. Isso se dá no momento em que eu começo a entender o que eu quero fazer com esses cantos, que histórias que esses cantos trazem, como a minha relação com cantos da diáspora vai fazer sentido não só poético, mas político? Aí acho que é o ponto que eu me encontro atualmente, buscando articular toda minha trajetória. Esse é um resumo do percurso sem fugir muito do que você perguntou.

Entendo que agora, depois de todo esse percurso, você abraça a metodologia grotowskiana e desenvolve a partir dela essa atualização de uma pedagogia mais autoral numa perspectiva afro-referenciada - que se vale dos cantos de tradição como ferramenta central para a construção de um trabalho de ator seguindo a pesquisa do mestre polaco, mas que enfatiza esse elemento crítico, sócio-histórico-político. Conte-nos um pouco mais então sobre, na sua perspectiva, qual o papel dos cantos na construção do trabalho da cena?

Vivencio esses cantos, penso neles, também como uma outra forma de falar, já que todo esse percurso me fez compreender realmente o quanto o canto é uma outra forma de comunicação, uma outra forma onde a palavra se articula. Posso pensar que é uma palavra encantada - e de certo modo acaba sendo - tem o duplo sentido da palavra “encantada”, que não está apoiada só numa lógica de articulação do pensamento, mas que está articulada também a partir desse aspecto vibratório que o canto traz, que os cantos ativam. Eles ativam esse aspecto vibratório que é onde eu entendo que as memórias e experiências se registram. E isso como um princípio, como um modo de pensar africano que aparece em várias culturas: a noção da vibração, da construção do mundo como vibração - como os Bakongos pensam - que a gente está imerso em constante vibração, tudo é resultado de ressonâncias de uma coisa sobre a outra, isto é, tudo são ondas e radiações. No aspecto vibratório se imprimem memórias e experiências, então quando a gente canta, a gente está se sintonizando com uma determinada experiência subjetiva guardada naquele canto em seu sentido energético. Algo

acontece, algo vai mover o corpo, a partir daquela experiência e daquela qualidade energética contida naquela específica vibração que o canto tem.

Tem também o princípio técnico a ser trabalhado em relação a isso para entender os caminhos dessa totalidade. Tecnicamente, os elementos do canto: a qualidade, como acionar os seus aspectos vibratórios, os elementos melódicos, depois quando se cria uma relação afetiva com o canto, entendendo esse canto como registro de experiências. Mas, de fato, quando a gente está atravessado pela experiência da identidade, a relação é outra. Pra mim, no começo houve um puro encantamento dessa vivência grotowskiana, do corpo ser esse grande laboratório para a proposta do encontro com o canto, desse modo de trabalhar com o canto. Fui entendendo como é lidar com o canto como esse novo idioma, trabalhar o canto como esse grande organizador da cena ou da atuação, da estrutura performativa. Ali ele ganha esse status de língua, de uma língua comum, com a qual a gente se comunica e se entende (ainda que a língua comum da minha experiência maior com os cantos, por uma época, foi o canto em língua inglesa ou do *black English*, os cantos dos negros do sul dos Estados Unidos, as *Southern Songs*).

Então nessa dimensão técnica fui lidando com os cantos de maneira artística. Não puramente artística, mas também com as tentações do transcendente. Entendendo o canto como essa outra forma de comunicação, para além da palavra, para além da diferença cultural, das diferenças identitárias e para além dos limites das linguagens constituídas pelos idiomas, porque é um diálogo no campo da vocalidade. Uma vocalidade poética que está também no campo da comunicação de uma experiência que está sendo vivida naquele exato momento em que o canto é cantado e nos canta: pela qualidade da voz que vibra naquele canto, do sentido que se quer comunicar naquele canto, da humanidade que tenta ser comunicada naquele canto, da humanidade de cada pessoa que canta um canto específico em meio a outras humanidades. O canto como uma busca de comunicação comum daquele corpo, daquela totalidade, daquela presença. Então não é só o canto como uma expressão em si mesma. Ele é, de fato, o veículo - não tem como fugir dessa palavra. Ele é o carro onde entramos para poder fazer essa travessia entre nós e a outra pessoa, e/ou entre nós e nós mesmos, em relação à memória, em relação ao desejo, em relação a presença nesse habitar comum.

Eu percebo o canto como um caminho onde se pode articular através dele não somente a experiência que seria de um transcendente, ou seja, uma destilação de energias. A transformação de energias densas e sutis naquele contexto [*do Workcenter*], isso existe sim.

Ludmilla Reis Rolim; Luciano Mendes de Jesus.

Um Giro Epistêmico para convidar um novo olhar sobre Grotowski e o *Workcenter*.

Dossiê Temático - Entrevistas - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 05, nº 02, julho-dezembro/2024 - pp. 379-405.

ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

Mas além disso, quando ele é inserido em estruturas performativas, essas estruturas performativas também são afetadas pelas experiências de um mundo que está fora daquele espaço protegido da sala de pesquisa. Não tenho mais uma idealização disso como na época. Durante muito tempo se valorizou esse espaço de pesquisa cênica isolado de uma experiência de mundo, de um entorno. Depois quando esse tipo de leitura passa a ser questionada na cena contemporânea, isso chega de maneira muito forte. São coisas que vão atravessando também o próprio *Workcenter* e acho que a minha presença lá e dos meus parceiros afrodescendentes dentro do grupo na época, também são resultado disso dentro desse contexto anterior de formação¹⁰.

Quando a gente vai para o aspecto performativo e público lógico que isso é atravessado pelas realidades políticas que formam nosso mundo. Isso porque o canto, justamente por ser uma outra forma de falar, também diz muitas outras coisas - ele não diz só sobre si mesmo - ele diz também sobre os contextos. Por isso a minha discordância quando Grotowski fala, no famoso texto “Tu és o Filho de Alguém” (na tradução), que temos que voltar para a origem, voltar em quem cantou aquele canto pela primeira vez. Se eles trabalharam no *Workcenter* - desde os anos 70¹¹ - continuamente com os cantos afro-diaspóricos, então quem cantou esses cantos pela primeira vez foi uma pessoa negra. Assim tenho que me voltar para um lugar que condensa também uma certa experiência de mundo posteriormente, depois da diáspora, não tem como não passar por isso. Até porque essa outra leitura me ajuda a me reorganizar, a recolher meus próprios fragmentos como corpo afrodescendente.

¹⁰ 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? (Jesus, 2024, p.313).

¹¹ Grotowski iniciou o trabalho com os cantos afro-diaspóricos em 1976, especificamente os do contexto ritual do Vodou, durante o desenvolvimento do projeto conhecido como “Teatro das Fontes”, com a colaboração fundamental das artistas Maud Robart e Tiga Garoute; sacerdotes, como Amon Frémon, e pesquisadores, como o psiquiatra Louis Price-Mars, todos estes haitianos.

Assim acabo por desenvolver uma pedagogia própria, em continuidade da pesquisa grotowskiana, mas diferente justamente por considerar a minha própria experiência pessoal como pessoa negra, de onde eu trago os meus próprios elementos de cultura, ou os que me interessam, aqueles que me formam no meio dessa grande fragmentação que é a afrodescendência, no caso, aqui do Brasil. Assim eu oriento minha pesquisa também a partir de um diálogo direto com as epistemologias afro-diaspóricas e africanas. Eu olho essa escola não mais como uma coisa absoluta, mas entendendo que, a partir do momento em que é nos cantos de tradição que Grotowski encontra chaves - ferramentas fundamentais para aquilo que ele estava buscando - ele considera isso num aspecto universal. Tento olhar isso também no aspecto das especificidades e das epistemes que estão no fundamento das tradições africanas que formulam esses cantos. Essa foi a abordagem da minha pesquisa recente do doutorado e que está na prática pedagógica que realizo. Buscar aproximar esse campo de pensamento e de cultura afro-referenciado, em relação aos aspectos técnicos que essa escola me trouxe. Então trabalho com esses fundamentos e esses fundamentos são reconfigurados a partir do meu olhar, que não é só sobre a essência do canto, mas o que o canto traz do seu contexto político, do seu contexto cultural, das suas problemáticas sociais. O canto é um modo de construir uma noção de pertencimento, uma noção de ancestralidade, de modos de recompor a identidade fragmentada da pessoa diaspórica.

Procuro o diálogo disso com esses referenciais de outros modos de pensar das filosofias africanas, de filósofos negros contemporâneos. Então surge uma pedagogia própria, mas que sabe da onde veio - não é que estou inventando a roda - eu sei da onde eu estou vindo para ir na direção daquilo que eu quero construir, que é uma pedagogia encruzilhada afro-referenciada. Justamente como pede Luiz Rufino, quando traz essa noção, para que se vá além do conceito como fetiche. Eu entendo, nesse sentido, que até o próprio percurso do Grotowski, pedagogicamente falando, é de uma pedagogia encruzilhada, buscando referenciais em vários pontos diferentes, de várias culturas e não para construir só uma dada poética, numa dada cena, pelo menos a partir do momento pós-teatral, mas para construir caminhos que pudessem ser acessados de maneira comum por qualquer pessoa em situação performativa. Eu sinto que para mim o caminho é esse, uma pedagogia encruzilhada, que considera um diálogo constante, na qual busco fazer prevalecer modos de acesso que passam por elementos de cultura negra, das experiências negras sobre os modos como se enxerga os cantos. Dentro disso busco estar construindo uma pedagogia que seja acessível, inclusiva, que

estabeleça a possibilidade das relações étnico-raciais, que é o que tenho chamado de uma possibilidade de poética diaspórica expandida, entendendo que a diáspora afeta todas as pessoas onde a diáspora se deu.

Quando estávamos vivenciando sua oficina, recentemente, você nos pediu para trazer um canto com o qual tivéssemos certa familiaridade, ou relação ancestral, para serem trabalhados no contexto dos elementos técnicos da pesquisa. Me chamou a atenção quando um participante trouxe um canto mais contemporâneo, (se não me engano era “Filhos de Gandhi” de Gilberto Gil), houve uma indicação para que privilegiássemos somente os cantos de tradição, fosse ela afro-diaspórica, afro-indígena ou indígena. Na sua perspectiva, por que os cantos que pertencem às tradições são mais eficazes nesta pesquisa? O quê da relação com a ancestralidade ou espiritualidade intrínseca aos cantos de tradição propiciaria caminhos expressivos mais férteis para criação em contraponto a uma canção, uma composição autoral? Nesse sentido, como você enxerga o processo de criação autoral de cantos nesse processo de pesquisa?

Os cantos de tradição têm um diferencial, porque se olharmos numa perspectiva histórica eles trazem uma força de experiência coletiva. Eles são cantos construídos coletivamente, são cantos que se transformam ao longo de uma história coletiva, vão tendo ajustes, são um trabalho a inúmeras e muitas mãos. Quando um canto nasce, nasce de alguém que começou a cantar (como Grotowski provoca), talvez movido por uma certa necessidade primordial e que talvez anteceda, de fato, qualquer diferença de cultura - porque todo ser humano sofre, se alegra, goza, ri. Tem algo que está no canto de uma tradição que já é também formatado com os elementos daquela cultura, que ainda assim permanecem coletivos, ainda que com os traços singulares da cultura a que pertence. Considero que podemos pensar os códigos desses cantos como uma obra aberta, também porque suas linguagens podem ter múltiplos sentidos. Não são só duplos sentidos, são múltiplos sentidos.

São cantos pensados como comunicação de uma experiência, é um ato para algo efetivo, são cantos organizados para isso. Os cantos de tradição sempre têm uma função muito específica, tem materialidade porque agem materialmente sobre as coisas. São mais imanentes que transcendententes, imanentes mesmo quando a busca pode ser por algo que transcende, como uma busca de trazer isso que transcende para o imanente, como é um canto

de convocação em que se convoca a força de um Orixá através de um certo canto. O canto a partir dessa convocação de uma força que se presentifica no espaço, no corpo de uma pessoa. É um canto que é um chamado, ou então é para subir, como se fala, mas é sempre um ato, uma força em ação criativa. Às vezes os cantos possuem suas formas clássicas, não o clássico na lógica da música clássica europeia, mas o clássico de certas formas delineadas guardado na transmissão das tradições, mas ainda assim obras abertas no sentido de que suas origens nos fornecem rotas a seguir.

Num canto composto, por outro lado, é comum identificar muito a experiência de uma única pessoa; é um canto que está muito mais dominado, as suas bordas são muito mais rígidas, são mais difíceis de se escapar. Não quer dizer que não tenham experiência, que não são registros de experiências, mas são registros de experiências de um determinado indivíduo muito mais localizável e que muitas vezes está apoiada numa lógica que é, a priori, intelectual e emocional. Pode-se ter as duas coisas caminhando juntas, o estudo dos cantos de tradição permite caminhos para o criar de composições originais que incorporam aspectos de uma vocalidade em uma totalidade do corpo e da voz que seja distinta: não só apoiada sobre melodia, não só apoiada na lógica composicional. Acho que essa é a grande diferença. Quando já conheço uma canção e gosto dela, me relaciono muito mais com uma memória afetiva em relação ao que aquela letra me provoca. Tem uma lógica envolvida no processo. Tem a memória também da escuta repetida daquela canção com um arranjo gravado, com uma certa forma de cantar registrada por aquele cantor ou intérprete. Não que não se pudesse desenvolver um trabalho de qualidade sobre essa canção do Gil, mas esses condicionamentos dificultam o acesso aos espaços que fazem emergir outras camadas a partir daquele canto, principalmente no contexto de uma oficina de curta duração.

Buscamos entender os cantos de tradição como escolas, e são também uma escola constante. É sempre interessante aprender, estudar o canto de tradição e as possibilidades que um canto de tradição traz. Quais são os fundamentos da vocalidade, da corpo-vocalidade, da vocalidade poética marcantes de cada canto? Quais os aspectos vibratórios da voz que o canto acorda, as memórias da corporeidade? E como tudo isso pode ser preservado e vivenciado novamente na relação com um canto composicional? Acho que o *Open Program* conseguiu fazer muito bem isso, no trabalho entre os cantos do sul dos Estados Unidos e depois na criação de cantos novos em torno do repertório de poemas de Ginsberg. Criar um canto também é algo importante, conseguir construir um canto que tem uma verticalidade,

que tem uma certa qualidade vibratória, já que a qualidade vibratória é concreta, está expandida pelo corpo todo.

Por isso, na parte técnica trabalhamos dentro de uma certa consciência na relação com o canto: estamos construindo caminhos com esse canto. Então eu tenho que ter uma consciência e desenvolver um trabalho fino sobre essa consciência da relação com o canto. Trabalhar conscientemente o tempo todo. Tenho que estar consciente no sentido de que estou procurando, estou procurando, estou sempre procurando. Esse é um princípio da prática no *Workcenter* que eu não esqueço nunca e que passa pela ideia que o canto de tradição é vivo. Ele está sempre sendo procurado, porque se você acha que já aprendeu e dominou o canto, ele morre de fato, ele automatiza, vira um folclore, algo que não tem mais vida, que está fixo. Mas se ele é tradição, a tradição enquanto movimento, está sempre buscando um encontro, está sempre buscando se atualizar. Então eu estou cantando um canto de tradição não para fazer uma função de resgate, né? No fim das contas é você mesmo que também está sendo resgatado por aquele canto. Tem um percurso em que é o canto que atualiza você.

Esse é um princípio importante de entender - que o canto sempre tem que estar sendo buscado, sempre procurado a cada instante - cada repetição é uma procura. A cada repetição buscamos entender precisamente o caminho que ele está fazendo, fisiologicamente, se eu penso num aspecto vibratório, mas também nas imagens, as imagens vão mudando. Quando a gente coloca um foco sobre certos aspectos do canto, esses aspectos estão acontecendo em quem está cantando. Estou cantando buscando um determinado aspecto vibratório nesses cantos, diálogo com esses cantos, converso com esses cantos - não só como blocos melódicos, como partituras - estou conversando com esses cantos, de fato, como pessoas, que é um dos princípios que Grotowski usa. Entender que cada canto carrega uma pessoa, que o canto de tradição carrega uma experiência, uma experiência de alguém ou de algo, de uma força, de um ser. No famoso texto “Da companhia teatral à arte como veículo”, quando ele fala desse canto que é uma pessoa, de fato é isso mesmo. Na verdade, as tradições já sabiam disso faz tempo. Ele só constatou depois. Mas na tradição do candomblé se sabe: o canto tal é Xangô, outro canto é Exu. O canto é aquela força que está presentificada: o canto é uma mulher, ou o canto é um homem, o canto é um velho, é um bicho, um canto é uma força da natureza. Então isso aí já se sabia, Grotowski apenas elabora uma palavra pra dizer isso. Quando a gente de fato estabelece uma relação com esse canto não apenas como mais um elemento da cena, mas como um personagem, como um companheiro de cena, como algo que está presente e se corporifica,

também de forma invisível, acho que isso aciona percepções nas pessoas, memórias. Toca as memórias, acende as memórias, e assim as pessoas também são cantadas, porque esse canto é um canto que canta todo mundo naquele espaço, que modifica o espaço e modifica o tempo.

Conte-nos um pouco como se dá seu processo de transcrição, como você elabora seu trabalho autoral em diálogo com sua experiência em Pontedera e também com essa leitura crítica das relações étnico-raciais que essa pesquisa aciona. Conte-nos também como essa sua experiência lhe leva ao encontro dos Vissungos, que se tornam um material importante para o seu momento criativo após a experiência com o *Workcenter*.

Meu trabalho autoral tem buscado a tradução essencial daquela experiência: uma destilação dessa percepção do entendimento do trabalho sobre a voz que tem o seu princípio fundado na relação com os cantos tradicionais e da abordagem que organiza outras formas de exercícios com a voz falada. Hoje eu vivencio isso também como um processo de transformação: eu tenho o princípio, vou destilando esse princípio e dialogando com esse princípio, entendendo aquilo que realmente é fundamento. Não um fundamento específico daquele lugar, daquela cultura, mas que é um fundamento da realidade orgânica do corpo, que tem a ver com andar, respirar, reagir aos estímulos ao redor. Que elementos estão ligados a isso, que são fundamentos orgânicos e não só poéticos? Sobre os elementos poéticos, é onde eu entro em crise. Conseguir separar as coisas para entender aquilo que eu estou trazendo, já que eu penso a partir de outros referenciais, eu estou dando contornos ao que crio a partir de outros referenciais. Busco uma tradução dos princípios dessa tradição grotowskiana com a qual eu dialogo e a qual tenho adesão, mas também, agora, essa é uma adesão crítica.

Eu sinto que hoje em dia o que chamo de crise passa pelo exercício de preservar os fundamentos, abordar os fundamentos também como o conhecimento sobre eles, o exercício sobre eles, como aquilo que eu posso transmitir e desejo que possa continuar sendo transmitido. A partir de uma percepção de que isso seja entendido pelo corpo da pessoa nessa totalidade, sendo uma experiência que atravessa a pessoa, que passa a existir e reverberar nela e que continua ressoando depois. Mas que, ao mesmo tempo que busca quais são os traços específicos enquanto construção de uma experiência humana comum, não abre mão também das tensões do diálogo das diferenças. Então é um outro equilíbrio, tem os princípios, mas também tem os sentidos que levam à criação, seja na criação de um corpo performativo, de um

corpo técnico, só que aqui um corpo técnico que também construa as suas poéticas com um letramento crítico.

Quando comecei o trabalho autoral com os Vissungos, em 2016, isso vem como uma resposta a tudo isso. Quando cheguei no *Workcenter* eu já era maduro, já tinha muita experiência e sabia que meu percurso seria diferente de quem chegou lá com 20 e poucos anos. Eu tinha outra urgência com o tempo. Eu me senti muito movido por algumas experiências dentro daquele ambiente, não o ambiente *Workcenter*, mas pelo ambiente Europa... Isso me levou a me perguntar qual o sentido de ficar cantando cantos do sul dos Estados Unidos e por quanto tempo aquilo faria sentido para mim. Foi quando eu pensei sobre o que eu posso fazer que tenha a ver com o meu local de cultura, com a minha origem. Foi aí que eu me encontrei com os Vissungos, ou talvez, eles me encontraram, meio que se revelaram, se desnudaram para mim. O trabalho com os Vissungos tem sido o principal local onde eu posso experienciar esses princípios dessa escola de trabalho performativo nessa linhagem de Grotowski-*Workcenter*. É onde eu posso exercitar, praticar, arriscar, ver o que funciona e o que não funciona dentro desse aspecto técnico da linha de trabalho orgânico e também onde eu pude encontrar uma interlocução sócio-histórica e sociopolítica com os materiais pesquisados. Não é só o aspecto poético do canto, por si só, mas também entender o canto e o seu contexto. É criar e pensar o meu tempo, as questões da negritude, da juventude negra contemporânea, das experiências de ancestralidade, das crises da ancestralidade, das experiências dos encontros e embates étnico-raciais, a partir dos cantos. Através dos Vissungos eu consigo experienciar aquilo que eu entendi como importante, que é entender que esses cantos tem um contexto, que estão dentro de uma determinada cultura, que está dentro de um determinado local, que sofre certos pressionamentos sociais e políticos.

O trabalho “Uenda-congembo (morrer)” surgiu primeiramente como um primeiro episódio, pois tinha a ideia ser uma pesquisa contínua de criação. Esse espetáculo - originalmente um solo - nasceu em 2016 justamente para poder recompor e organizar o meu olhar a partir da experiência do *Workcenter*. Eu tinha essa busca de construir uma abordagem autêntica, ainda que completamente parametrizada por aquilo que essa escola me ensinou, e o espetáculo era uma primeira ação, do projeto-matriz que chama “Garimpar em Minas Negras Cantos de Diamante”. À medida que o projeto foi se desenvolvendo, passei a entendê-lo como uma plataforma, porque muitas ações foram se desdobrando além dos espetáculos: encontros

com diferentes artistas e pesquisadores, oficinas, palestras e intercâmbios. O trabalho tinha essa ideia de ser algo em movimento em que pessoas diversas pudessem chegar e participar. Essa ideia da plataforma foi justamente agregando muitas coisas para o aspecto do canto que não era só o canto e suas potências criativas ou, numa terminologia grotowskiana, seus impactos sobre a pessoa, mas o todo que ele trazia enquanto questões sociopolíticas, para pensar negritude, pensar racismo, pensar relações étnico-raciais, pensar epistemologias, pensar giros epistemológicos e uma pedagogia sobre isso também. Então o trabalho foi se construindo por meio desse primeiro espetáculo e eu começo a olhar os cantos numa outra perspectiva. A partir desse trabalho surge uma trilogia¹². O segundo trabalho foi realizado com cinco jovens. O terceiro com outros oito atores dialogando com outras abordagens, outras ações, outras performances, outras colaborações. O segundo espetáculo da trilogia chama-se “*Episódio II: Mileke entre Pedras e Piercings*” e o terceiro “*Episódio III: Banzo e os Filhos dos Antigos*”.

Eu retornei recentemente para esse primeiro espetáculo, para uma última turnê desse trabalho que, até então, eu havia feito pouco no estado de São Paulo. O projeto atual “*Estradas Vissungueiras Afro-Paulistas - Circulação Uenda-congembo (morrer)*” é um circuito do espetáculo por locais e cidades que têm importância na cultura negra de São Paulo. Promove a ideia de ser um lugar de encontro com manifestações e comunidades tradicionais de algumas cidades importantes para a cultura negra no estado de São Paulo. Por exemplo, a primeira apresentação que a gente fez aconteceu em um clube negro centenário, e no final fizemos uma “*Conversa Cantada*” - que é o nome da ação de encontro e troca de cantos no projeto - com alguns membros do “*Tambu*”, o que se conhece também como Batuque de Umbigada, mas este último é o nome dado pelo pessoal de fora, não é o nome que a comunidade dá. Tem outras ações que são encontros com comunidades da congada, do samba rural, com imigrantes angolanos e sempre temos a ideia de no final do espetáculo ter essa conversa, que é uma conversa que costura cantos e narrativas a partir da experiência que o espetáculo traz.

Agora neste atual trabalho, transformo o que era um solo num trabalho coletivo. Convidei quatro pessoas: Jean Rocha, que já trabalha comigo desde o segundo espetáculo da Trilogia Vissungueira; Rita Teles que trabalha comigo a partir da terceira parte da trilogia; João Carlos Pinto (ex-aluno da Escola Livre de Teatro de Santo André/ELT onde lecionei), e

¹² Trilogia Vissungueira

que se ambientou com a pesquisa a partir do trabalho na sala de aula; e Kinda Marques, uma jovem atriz de um grupo de teatro paulistano [Coletivo Sementes] que eu trabalhei ano passado. Todos artistas negros. Fiz isso principalmente porque queria experimentar o espetáculo na forma de coro. Mas quando esses atores chegam, existe uma profunda reformulação, já que cada um trás seus próprios contextos e experiências como corpos afrodescendentes diante dos Vissungos e das provocações do espetáculo.

Eu entendo que esses cantos, além das suas funções de origem, também se construíram como espaços de resistência de uma memória da experiência africana aqui no Brasil. Esses cantos que estão em extinção, ou digamos extintos, porque o seu contexto social e cultural não existe mais, desapareceu por conta do “progresso”, digamos assim, dessas mudanças radicais no ambiente cultural daquelas pessoas. Mas esses cantos continuam existindo pela experiência dos artistas e aí, na minha condição de artista, ajo como alguém que é movido por isso a cada momento que eu realizo. E a cada momento que eu realizo com outras pessoas, elas são movidas por eles e entendemos que esses cantos continuam existindo e sendo movidos por essas experiências. Então é uma ação que presentifica esses cantos, uma ação com um corpo presente nesses cantos e é assim também que eles podem se preservar dentro do tecido histórico, dentro do movimento histórico e não ficarem reduzidos só a memórias etnomusicológicas. Através do trabalho artístico, seja pelo canto que muitos cantores fazem, seja pela cena, no meu caso, eles continuam existindo e continuam fazendo aquilo que Hassane Kouyaté falou há muitos anos, que “se a tradição não se movimenta, não tem encontro”. Então a tradição continua se movimentando e os encontros continuam se realizando e sempre que ela se atualiza ela pode provocar um olhar para trás: de onde vem isso? E então um jovem que ouve isso é tocado, uma pessoa, um espectador que foi tocado por isso pode se indagar. Assim o Vissungo continua reverberando. Não que essas pessoas se tornarão especialistas no Vissungo, mas agora podem olhar para trás e saber mais disso. Aí sim se cumpre também uma função fundamental do pensamento africano que é saber de onde se vem. Sabendo de onde se vem podemos saber para onde se vai.

E sobre os desdobramentos e impactos desse processo criativo, como se movem os seus desejos frente a essa práxis e que tipo de contribuição você observa e tem colhido nesse processo, nesse ato da sua pesquisa cênica e como se dá essa relação com as pessoas que participam e com o público? Como você acredita que essa pesquisa cênica tem um potencial mais amplo para impactar a pesquisa dos atores e a experiência do público?

Eu penso bastante no modo como o trabalho atinge as pessoas¹³, seja aquelas que se interessam por fazê-lo, por participar e vivenciar isso. Seja por aquelas que assistem as experiências como espectadoras e sua relação não só com o espetáculo em si, a obra teatral, mas também a sua relação com esses cantos. Então há várias dimensões. Uma dimensão engraçada, por exemplo, foi apresentar, logo na primeira fase desse trabalho, quando ele nasceu, no Quilombo do Quartel do Indaiá, lá nos rincões de Diamantina - um local onde floresceu também parte desses Vissungos tais como a gente conhece hoje em dia. Para as pessoas ali era, talvez, muito estranho: por que que essa pessoa de São Paulo está cantando esses cantos, que muitos dos jovens ali, por exemplo, não estavam cantando? O que tem nesses cantos que interessa esse cara vindo de São Paulo cantar? Ao mesmo tempo que para outros mais velhos era também interessante olhar esses cantos sendo cantados, haver o interesse de alguém de fora por esses cantos e ter criado com eles “um teatro”.

Outra medida é que esses cantos têm esse papel poderoso de construção de referência e de construção de identidade, de serem pistas de possibilidades para criar conexões e recuperação de fragmentos de identidade para os jovens também. Eu digo para os jovens porque eu trabalho com essa juventude a partir do segundo espetáculo, que foi muito marcante. É interessante ver esses jovens de São Bernardo do Campo, uma metrópole, buscando como a um tesouro o sentido desses cantos, não só jovens negros, porque teve um jovem ator branco também que participou e foi sabendo construir a sua licença, seu pedido de licença para entrar nessa busca e aprender com essa busca e vivenciar esses cantos em si, não como um direito, mas no movimento de aprendizagem do que esses cantos podem trazer [de conhecimento] sobre si próprio, sobre relações humanas.

¹³ “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 mercar atenção e afetos, não somente vinténs” (Jesus, 2024, p. 77).

Tem uma outra medida também. Esse é um aspecto dessa possibilidade dos encontros e das memórias que se abrem através desses cantares, uma possibilidade de pensar a vida a partir do movimento desses cantos, do movimento que esses cantos fazem ao longo da história e de se pensar nesses cantos desde a diáspora, esses cantos como o primeiro repositório de informações de uma experiência humana africana enquanto elemento artístico, mas também como um elemento subjetivo de relação com a própria vida. Não é um canto essencializado, é um canto sempre para algo, que tem uma relação direta com a vida, a priori, não com a arte. Então esse canto viaja. A imagem radical que eu penso muito é num tumbeiro. A pessoa africana destituída de tudo ali, essa pessoa centro-africana, de Angola, do Congo, destituída de tudo e talvez a única coisa que tenha é a memória, é a possibilidade de cantar. Talvez essa pessoa tenha cantado lá no fundo do tumbeiro baixinho. A força da vida que esse canto traz. Então era a única coisa que se tinha. Esse canto vai renascer como um modo de reconfigurar a vida dessa pessoa. É nesse sentido que o aspecto vibratório do canto é importante porque é nesse aspecto vibratório onde se registra uma experiência de mundo, de uma África que já não existe mais, nunca mais vai existir, mas vai ter que ser recriada. Assim esse princípio da vibração é fantástico, dessa grande sabedoria africana que enxerga toda existência a partir dessa noção de vibração, onde tudo é ressonância, ondas e radiações.

Então essa experiência dura que atravessa a experiência humana africana com o desterro, com a diáspora, tem que se reconfigurar e continua vibrando, se reconfigurando aqui na existência dessa voz, se reconstrói uma cultura, se refaz uma nova cultura, se mantém os laços vivos, contínuos, para que possa se reconstruir como pessoa inteira, íntegra nesse outro mundo. Então os cantos têm a dimensão de, nessa medida, proporcionar essa grande visada, para uma grande história anterior e criar perspectivas de futuro e as perspectivas de continuidade. O canto como esse combustível de movimento, o rio desse movimento de ancestralidade, espiralar, todas as palavras que a gente pode querer usar. Ele é um grande azeite desse mecanismo, um grande transmissor de informações e de experiências, então hoje eu chamo esses cantos de cantos de experiências negras. Essa noção do canto de experiência é algo que vem pelo Larrosa¹⁴, não pensando nos cantos negros, mas nesse canto de experiência humana, o canto que atravessa as histórias. Não só o canto musical, mas o canto enquanto a experiência da palavra. Então é nesse sentido que esses cantos são cantos-experiências, mas

¹⁴ Jorge Larrosa, filósofo espanhol, estudioso do conceito de experiência na Educação.

são experiências também específicas, por isso que eu tenho que olhar com esse aspecto crítico colocado em relação a abordagem de Grotowski.

Falemos sobre essa abordagem crítica, já que, de fato, muitas das pesquisas chamadas de interculturais no teatro podem ser criticadas enquanto processos de apropriação cultural. Vemos vozes e culturas originárias sendo omitidas, silenciadas, enquanto elementos importantes dessas mesmas culturas são empregados como elementos exóticos no processo criativo e de promoção de artistas em geral privilegiados, brancos, europeus. Enfim, encaremos a polêmica, pra você, o que Grotowski faz é apropriação cultural?

O aspecto crítico que é possível colocar hoje em relação à abordagem de Grotowski tem a ver com tudo isso que estamos falando... e quem pode fazer isso? Eu posso fazer isso e as pessoas negras que vivenciaram esse trabalho podem fazer isso. Eu posso fazer, a Grazielle, o Eduardo¹⁵ pode fazer, o Thomas [Richards] poderia fazer, mas o fez de uma outra maneira. Hoje, nós que viemos de uma outra experiência, de ser negro no mundo, podemos fazer essa problematização, já que estamos revendo os modos como essas epistemes foram silenciadas. E podemos fazer isso sem ter que pisar na cabeça de quem veio antes. Eu não preciso pisar na história de Grotowski para falar sobre isso, mas posso superá-lo onde é possível, posso superar no modo de olhar para esses cantos a partir de outra perspectiva, nessa perspectiva política crítica, estabelecendo outras conexões.

Então eu olho tudo isso e tento fazer com isso uma nova tradução, outras traduções, e legitimar isso também por outros princípios. Isso é uma coisa importante, porque não é essa cultura de trabalho construída que legitima um princípio performativo afro-diaspórico, africano, é o movimento contrário. Eu posso encontrar num estudo das tradições africanas e da afro-diáspora elementos que me façam olhar para essa cultura e falar assim: eu posso legitimar esse percurso grotowskiano porque ele é construído com muita coerência, com muita responsabilidade. Nesse sentido, ele está muito além, não tenho como reduzir esse percurso de Grotowski para uma ideia de apropriação cultural:

¹⁵ Grazielle Sena e Eduardo Landim, atores negros que também integraram o Workcenter/Open Program.

[...] 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 “cósmica”, 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 (Jesus, 2024, pp. 53-54).

O que está ali, o que está sendo movido ali, naquele trabalho, é outra coisa. Como dissemos, não eram elementos para um espetáculo, não era tipo “agora vou fazer um espetáculo com essa estética e depois vou fazer com outra estética” ... Era uma outra noção dentro da interculturalidade nas artes cênicas.

Mas considero este exercício que faço com esse trabalho fundamental nesse tempo: ver esses cantos não só como ferramentas para um trabalho sobre si, mas um caminho para esse encontro. Uma medida de reparação da memória que reconhece esse fundamento nesses cantos. São medidas de reparação, são impactos que esse estudo com os cantos vai trazendo. Por exemplo, na experiência com a comunidade do “tambu” falamos muito nisso, sobre como o trabalho do cantar, o trabalho com esses cantos, fortalece essa grande rede de experiências afro-diaspóricas no mundo. São outros cantos, mas que também vêm da mesma árvore que constitui o tambu. As pessoas, vendo nosso trabalho, entendem - e assim se entendem também - esse grande movimento da ancestralidade agindo, fortalecendo e sustentando essas experiências negras, com as suas diversas culturas e manifestações.

Conclusão

Em um momento de crescente relevância das discussões sobre apropriação cultural e a luta antirracista, a pesquisa de Luciano se destaca por sua contribuição madura e transformadora. Ao revisitar o trabalho de Jerzy Grotowski a partir de uma perspectiva crítica fundamentada nas epistemes africanas e afroreferenciadas, Luciano promove um giro epistêmico que desvela um vasto universo de saberes e estéticas no legado africano e afrodiaspórico. Esse olhar renovador não apenas desafia as abordagens tradicionais das vanguardas teatrais, mas também aponta para a continuidade dos processos criativos, sugerindo que as ancestralidades não são um ponto de chegada, mas sim um ponto de partida para um movimento constante de atualização. Nesse entrelaçamento entre passado, presente e futuro, a arte reafirma seu papel como ferramenta de reflexão sociopolítica e como agente nos processos de reparação histórica.

Através de seu trabalho, Luciano evidencia que os cantos de tradição não são apenas expressões artísticas a enriquecer as criações cênicas, mas poderosas ferramentas de resistência e transmissão de conhecimentos ancestrais. Esses cantos, que ao longo dos séculos contribuíram - e continuam a contribuir - para os processos de reconstrução identitária dos corpos diaspóricos e marginalizados, vão além de sua dimensão técnica. Eles são dispositivos de memória coletiva e reconfiguração, capazes de transformar a performance em um espaço de encontro, reflexão e reparação. Ao abordar a complexidade das ausências e presenças dos corpos racializados no campo artístico, Luciano nos convida a refletir sobre as questões étnico-raciais que atravessam nossa sociedade. Sua pesquisa inspira uma ética criativa que reconhece a riqueza e a complexidade das vivências racializadas, desafiando-nos a adotar uma postura mais consciente e reflexiva diante da pluralidade cultural e dos processos históricos que compõem nossa sociedade. É, enfim, um convite para que arte e sociedade avancem juntas em direção a um diálogo mais equitativo e transformador.

Referências

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. 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. DOI: <https://doi.org/10.11606/T.27.2024.tde-03072024-151922>.

Entrevista recebida em 15/09/2024 e aprovada em 27/11/2024.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i02.55510>

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

ⁱ Ludmilla Reis Rolim - Graduada em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2006) e mestre em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal de Ouro Preto (2011). Atualmente trabalha como cantora, compositora e performer, com o pseudônimo Luzmilla Luz, tendo um repertório musical lançado em todas as plataformas de streaming, cujas gravações e produções musicais ocorrem com apoio da Escola de Produção Fonográfica da FATEC-Tatuí, no estado de São Paulo. Atua há 20 anos em diferentes projetos ligados a agroecologia e sustentabilidade, tendo fundado o sítio agroecológico Açafraão Canela, em sua cidade natal, Mariana-MG. Viveu por cinco anos no Peru (2012-2017), período em que viaja intensamente entre países da América Latina e territórios da Amazônia Brasileira, tecendo relações de estudos e aprendizagens com mestras de diferentes tradições espirituais nativas, no México, Peru, Chile, Equador e Guatemala. Processo de aprendizagem que perdura até os dias de hoje. Seu atual trabalho artístico como cantora está em diálogo com a ecoperformance e o ativismo ambiental. Neste ano de 2024 tem cursado disciplinas isoladas no programa de pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, preparando-se para o retorno ao universo acadêmico com a intenção de concorrer no processo seletivo para uma pesquisa de doutorado fundamentado em suas vivências e iniciações em rituais tradições nativas e as interlocuções desses processos com seu trabalho artístico atual. ludicalud@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8598763936243717>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-5764-8002>

ⁱⁱ Luciano Mendes de Jesus - Doutor em Artes Cênicas na ECA - USP, investigando a noção de políticas de amizade, elementos de africanidade, poéticas diaspóricas expandidas e construção de identidade afrodescendente em contextos artísticos interculturais e pluriétnicos, tendo por base a pesquisa criativa de Jerzy Grotowski e do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards e as contribuições de sujeitos negros e epistemes africano-diaspóricas para esta obra. Mestre em Música (2016) pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), realizando pesquisas sobre a relação entre som, escuta e experiência nas artes performativas, através do estudo do percurso artístico de Jerzy Grotowski e das investigações e criações do Workcenter. Possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP (2007) e formação técnica em percussão popular na Escola de Música do Estado de São Paulo - EMESP (2012). Atuou na equipe Open Program do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards (Pontedera/Itália) entre 2012 e 2015. Desenvolve desde 2016 o projeto artístico-pedagógico Garimpar em Minas Negras Cantos de Diamante, explorando os potenciais transcriativos em torno dos vissungos (cantos afro-mineiros de origem Bantu), através de suas historicidades, sociopolíticas e mitopoéticas. Também estuda as noções de ator-sonante e espectador-ouvinte no campo teatral e nas artes sonoras. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em interpretação e direção teatral, música cênica e percussão popular. Compõe trilhas sonoras para teatro e dança. Desenvolve ações e pesquisas em Linguagens Híbridas e Pedagogia Teatral e Musical. mridangan@yahoo.com.br.

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

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

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



Ludmilla Reis Rolim; Luciano Mendes de Jesus.

Um Giro Epistêmico para convidar um novo olhar sobre Grotowski e o Workcenter.

Dossiê Temático - Entrevistas - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 05, nº 02, julho-dezembro/2024 - pp. 379-405.

ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>