

# GROTOWSKI, UM BRANCO: CONSIDERAÇÕES SOBRE AFRICANIDADES, AFRO-DIÁSPORA, REPRESENTATIVIDADE E APROPRIAÇÃO CULTURAL

*Grotowski, a white man: considerations about africanities,  
afro-diaspora, representativity and cultural appropriation*

*Luciano Mendes de Jesus  
Sayonara Sousa Pereira*  
Universidade de São Paulo – USP

**Resumo:** O artigo aborda a obra de Grotowski por uma perspectiva étnico-racial, problematizando as relações estabelecidas com culturas africanas e afro-diaspóricas, e com colaboradores negros, especialmente no trabalho em torno dos cantos de tradição. Considerando também a experiência do autor como performer do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, são elaboradas questões sobre representatividade, legitimidade e apropriação cultural.

**Palavras-chave:** Teatro negro; Interculturalidade; Arte afro-diaspórica.

**Abstract:** The article approaches Grotowski's work from an ethno-racial perspective, problematizing the relationships established with African and Afro-diasporic cultures, and with black collaborators, especially in the work around the tradition songs. Considering also the author's experience as a performer of the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, questions are raised about representativeness, legitimacy and cultural appropriation.

**Keywords:** Black theater; Interculturality; Afro-diasporic art.

## Inocência e intensão

Estamos numa época de destruição de mitos.

No Brasil, mitos como o da democracia racial e meritocracia já ruíram. Mitos que ainda resistem ou querem ser inventados, como o de presidentes-mártires e salvadores da pátria, não têm mais terreno ontológico para se sustentar.

É um período em que toda e qualquer normalização de práticas políticas, sociais e culturais consagradas estão passando pelo crivo da reivindicação de lugares de fala e problematização de narrativas, trazidas pelos movimentos implacáveis dos pensamentos e práticas decoloniais, de pluralidades étnicas e de desconstruções das estratificações de gênero e comportamentos sexuais.

Estamos em um período de intensas transformações históricas. Somos todas um estranho amálgama de agentes, testemunhas e, ousando dizer, vítimas. Somos chamados às linhas de frente das decisões dos rumos da nossa civilização humana. Algumas se movem pelo medo das inevitáveis mudanças. Mas se movem. Outros pela coragem de propor e se transformarem no seio das mudanças. Medo e coragem nos cercam cotidianamente nessa época intrincada.

Nesse instante, devemos lançar um olhar para os que nos antecederam.

Como artista, olho para minhas grandes influências, determinantes para o modo como penso e realizo o meu fazer artístico ao longo de um percurso de 26 anos.

Como artista negro, recriado após um processo pessoal de “despardização”<sup>1</sup>, sou obrigado a rever estas influências, relembrar e observar as cores dos meus professores, pensar porque a maioria foi branca, resguardar ainda mais o valor daqueles que eram pessoas negras, pois suas lutas para estarem diante de nós com seus saberes foram lutas objetivas e também subjetivas. Os ensinantes “distantes no tempo e no espaço” (BARBA, 1996, p. 15) nunca perderão as suas cores.

---

<sup>1</sup> Entendo o neologismo “despardização” como o ato ou efeito que a pessoa mestiça negra depreende ao abandonar a classificação estatística declarada por outrem ou autodeclarada como pardo, assumindo a proeminência das heranças da afrodescendência em níveis psicobiossociais.

Por isso, hoje, é necessário olhar para o grande mestre de tantos e tantas artistas, como o foi Jerzy Grotowski, sob a perspectiva provocativa que os jovens estudantes, pesquisadores e criadores negros e negras nos trazem, ao indagarem sobre apropriação cultural e representatividade no trabalho deste diretor e pesquisador polonês, que confessam se filiar, mas sem deixar de enxergar a cor das peles da maioria que também estão próximos dessa corrente. Sobretudo na fase atual das pesquisas e criações, iniciada no período do Teatro das Fontes, em 1976, que fundamentou, como ferramenta central de trabalho, cantos de origem afro-diaspórica (das tradições *Vodou* até mais recentemente cantos afro-hispânicos da América Latina).

É preciso ver Grotowski, o branco polonês, sob um olhar e escuta das africanias e negritudes que consciente ou inconscientemente buscou, mas que agora também podem, com as afrodescendências amadurecidas em tantos artistas e estudiosos, contestar o mestre. E mais que isso, como sempre ele mesmo quis e incentivou, superá-lo. Pois, como espero deixar evidente neste texto, Grotowski nunca buscou performatividades negras por novidade ou por mera falta de estímulos criativos no seu contexto leste-europeu. Ele chegou nelas por um traçado de uma coerente busca antropológica sobre o desenvolvimento das culturas na criação de sistemas de ampliação das percepções do ser humano sobre a realidade comum e mediana.

Mesmo que sua escuta curiosa e atenta, no princípio, o tenha levado, como uma pequena criança que se traz pelas mãos, pelos caminhos desconhecidos dos saberes biotecnológicos presentes nos elementos das africanidades, ao final se verá que ele pode não ter dado um ponto sem nó.

### **História e estória polaco-haitiana**

O que é fato histórico: uma brigada polonesa enviada a mando da França para ajudar na repressão das forças revolucionárias de São Domingo, colônia

caribenha que, após a vitória comandada por Jean Jacques Dessalines, tornou-se o que até hoje conhecemos como o país Haiti.

O que é – ainda – estória intuída: um ancestral de Grotowski, dezenas de gerações antes, que lutou na revolução haitiana a favor da população negra escravizada, e por aquelas terras se estabeleceu após a derrota francesa.

Estes são dois fatos, através dos quais, ainda que de maneira arriscada, podemos tentar apontar um primeiro sinal de linhagem afro-diaspórica do diretor polonês. É um apontamento arriscado, ainda que não displicente – à beira do *nonsense* talvez –, observado através de um processo de sincretismo dos mais surpreendentes entre uma cultura africana renascida no Caribe francófono e uma cultura eslava do Leste Europeu.

O primeiro, fato histórico, se confirma por registros de ordem documental e pictográfica, que indicam a luta da pequena legião polonesa (5.200 homens) contra os haitianos, em 1802, cumprindo uma determinação francesa de apoio obrigatório à custa da permanência do apoio dos exércitos de Napoleão Bonaparte pela recuperação e independência do território da Polônia, invadido e partilhado numa aliança entre Alemanha, Prússia, Áustria e Rússia, em 1792 (MELO NETO, CARRERA, 2010, p. 3).

Após a derrota quase absoluta pela febre amarela e a malária, e paralelamente pelos haitianos rebelados – ainda sob o comando de Toussaint L'Ouverture, antes de sua captura e assassinato –, os soldados poloneses desenvolveram um processo de identificação e empatia com a luta dos negros, que passaram a perceber como uma luta com princípios semelhantes aos seus em relação à própria busca por autonomia nacional. Os remanescentes, pouco mais de 1.000 homens, se uniram às tropas de Dessalines, líder da revolução depois de L'Ouverture, engrossando as fileiras que derrotaram o exército francês em 1803, e proclamando independência em 1º de Janeiro de 1804.

Assim, através de um ato constitucional, aos poloneses sobreviventes foram doados lotes de terra, num convite direto para que permanecessem na recém-criada República do Haiti. Uma vez que lá permaneceram, constituíram famílias crioulas ao casarem-se com mulheres haitianas, criando-se uma nova linhagem

na ilha caribenha. Pessoas de pele branca e traços negros e vice-versa, que revelam suas heranças mistas em mesclas idiomáticas afro-haitianas e polonesas. A cidade de Cazales<sup>2</sup> é a que mais abriga descendentes de polaco-haitianos.

A partir deste contato construído através da guerra, e depois pela incorporação social e cultural do ser polonês, o caráter aglutinador do *Vodou*, principal expressão religiosa de matriz africana no Haiti, ressignificou um constructo cultural da Polônia, que posteriormente se tornou imensamente importante no desenvolvimento do culto dos Loas<sup>3</sup>.

A loa *Erzulie Dantor* – protetora das mães solteiras, crianças, homossexuais, da justiça e da independência – cujo culto é tido como um dos disparadores do início da revolta dos escravizados de São Domingo contra a dominação francesa, foi rapidamente sincretizada com a Nossa Senhora Negra de *Czestochowa*, importante ícone do catolicismo polonês e padroeira do país. Esta variação da *Madonna*, foi levada para o Caribe pelos soldados poloneses, e suas características se associaram diretamente com as míticas que já envolviam *Erzulie Dantor*. Primeiramente a cor negra da pele, uma porta direta de associação, depois outros elementos, como as cicatrizes na face que, no caso da primeira, surgem como signo do desejo de compartilhar os sofrimentos da nação polonesa, e, na segunda, como marcas de uma luta com outra loa, *Erzulie Freda*, representando que *Dantor*, mesmo ferida, segue avançando (como o Haiti após a independência).

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

Minha ousadia em considerar este fenômeno histórico como um caminho que orientou as intuições de Grotowski não pode ser respaldada em nenhum

---

<sup>2</sup> O nome *Cazale*, ou a casa de *Zalewski*, como muitos haitianos acreditam, se origina do popular sobrenome polonês *Zalewski* e da palavra crioula para lar (*kay*); é o lar dos descendentes de poloneses. (fonte: <http://haitikiskeyabohio.blogspot.com/2012/12/polish-descendants-in-haiti.html>).

<sup>3</sup> Na tradição do *Vodou* haitiano, Loas são os espíritos intermediários na comunicação entre o mundo humano e o *Bondye*, o Supremo Criador.

dato histórico que prove a linhagem do velho mestre polonês, fato este até agora desconhecido por mim, ou por qualquer outro que eu saiba. Talvez um dato capaz apenas de ser comprovado pelo acesso a documentos familiares. Mas, não acredito que uma busca dessa dimensão será o que irá legitimar uma conexão afro-diaspórica natural, importante somente para quem se dispuser a contestar veementemente possíveis laços do diretor com uma ascendência haitiana, somente relatada numa conversa informal por um de seus colaboradores próximos, e que chegou a mim, através de um representante de uma posterior geração de colaboradores do *Workcenter*.

No mínimo é excitante – e não estou aqui desprezando o valor de uma aprofundada investigação por uma via genealógica – manter algo de lendário nesta possível filiação grotowskiana com o Haiti, para além somente da percepção pragmática que teve dos fundamentos do sistema orgânico do *Vodou* como um meio criativo vital para o que desenvolveu no campo das artes performativas, especificamente no que desembocou na Arte como Veículo. Uma lenda se refere ao pitoresco de uma cultura, colabora com seu traço particular. Não é como um mito, pois não tem o peso simbólico e de afeto deste sobre as práticas e pensamentos de um grupo social. Gera apenas conversas interessantes cheias de imaginação.

Esta lenda – ou este caso mal-contado – de um possível ancestral de Grotowski, que teria lutado a favor dos negros em seu processo de libertação colonial e na fundação do Haiti, serve como uma porta de entrada alternativa àquelas apresentadas pelo restrito viés do pesquisador que sempre busca uma lógica dedutiva no desenvolvimento da obra do diretor.

No caminho da compreensão dos processos psicofísicos do *Vodou*, como um caminho seguro para o sistema mental do performer ocidental, o que notou após suas buscas por fundamentos culturais performativos em diferentes culturas, sobretudo africanas, o velho polonês disse:

(...) Buscava o acesso ao antigo corpo do homem. Fiz várias viagens, li vários livros, encontrei vários rastros. [...] Na África Negra a técnica do povo do deserto do Kalahari que consiste em

fazer “ferver a energia” como dizem. [...] Onde existe algo parecido? No Zar da Etiópia, por exemplo, e no Vodun dos Yoruba [...]. [...] Tudo é extremamente sofisticado, e não se pode tirar disto um instrumento simples. Agora vejamos o que acontece nas derivações das tradições. Se encontra no Caribe e mais particularmente no Haiti um tipo de dança chamada *yanvalou* [...]. [...] Não há nada estranho: se pode dizer que é nitidamente artístico. [...] Estamos em presença de algo que podemos dominar artisticamente, verdadeiramente como um elemento de canto e dança. [...] Nos encontramos ante a obrigação de ser competentes. (GROTOWSKI, 1993, p. 71-72, tradução nossa)

Podemos acreditar, e nada mais que isso, que uma corrente interna, não apenas científica, profissional, mas também afetiva, guiou Grotowski em sua aproximação com os elementos afro-diaspóricos haitianos, e que também o levaram para a África posteriormente. A mesma corrente afetiva que percebeu ao ouvir Thomas Richards, um negro mestiço estadunidense, no expresso princípio de suas colaborações, cantando cantos afro-cubanos com uma qualidade vibratória e de presença particular, experiência a partir da qual iniciou o processo de transmissão do seu legado.

Uma corrente afetiva que normalmente sentimos diante de algo que nos antecede e que já está carregado com um pouco de nós próprios quando encontramos esse algo pela primeira vez.

### **Conexão África-Haiti**

Avancemos na busca dos fundamentos da construção da presença dos elementos de africanidades na obra de Grotowski. A partir disso, podemos aprofundar com maior solidez uma crítica à ausência, em sua obra, de uma problematização mais evidente sobre as questões étnico-raciais inerentes a este processo de aquisição de conhecimento para uma pesquisa das potências orgânicas e psicofísicas humanas, através da corrente das artes performativas. Aquilo que o diretor polonês empreendeu ao longo de toda sua vida, mas com recorte especial nas duas últimas décadas de suas investigações.

Proponho agora um sobrevoo sobre as viagens que empreendeu na África e América Central, ao longo do período do Teatro das Fontes (1976-1982), o momento específico onde entrou em contato com as culturas negras africanas e afro-diaspóricas.

Então, depois desse planar, é possível recolhermos mais elementos para considerar onde haveria lacunas no traçado do mestre sobre seu modo de ver suas próprias relações com as arte-tecnologias negras e suas implicações nos campos sociopolíticos da apropriação cultural e representatividade do artista afrodescendente e diaspórico.

A primeira dessas viagens promoveu o encontro de Grotowski com a cultura afro-caribenha do Haiti, ocorrendo numa série de visitas, entre 1977 e 1979, sendo a primeira sozinho, e as seguintes já com uma equipe de colaboração intercultural.

O contato principal se deu através de trabalhos realizados junto à comunidade artística *Saint Soleil*, localizada em Soisson-la-Montagne, e contou com a colaboração estreita dos seus fundadores, Jean-Claude “Tiga” Garoute (1935-2006) e Maud Robart, que também fizeram parte da equipe-base do Teatro das Fontes. Ambos ainda o acompanharam como importantes colaboradores na fase do Drama Objetivo, sendo que Robart esteve presente ainda nos primeiros anos da Arte como Veículo. Nos encontros haitianos, também foi muito importante o contato com Eliezer Cadet, um proeminente *hougan*<sup>4</sup>, e Louis Mars, um antropólogo especialista no tema do *Vodou* haitiano.

A comunidade *Saint Soleil*, que também se tornou um movimento de identidade para a cultura haitiana, foi criada como uma escola rural de artes plásticas pelos artistas Tiga e Robart, desenvolvendo uma estética classificada como pós-naif. Elaborou procedimentos criativos – além da sua própria referência

---

<sup>4</sup> Uma das categorias sacerdotais da religião *Vodou*, reservada aos homens. Sua função é a preservação dos rituais e cantos, e também de manter a totalidade da relação entre a comunidade e o mundo espiritual. São também encarregados do culto de todos os *voduns* da sua linhagem familiar. Grotowski promoveu uma visita de sacerdotes haitianos à Polônia em 1980, no auge do regime marcial do General Jaruzelski. Essa experiência foi revisitada em 2013, no filme *Sztuka znikania (Art of Disappearing)*, de Bartosz Konopka e Piotr Rosolowski, que centra nos rituais realizados pelo jovem sacerdote Amon Fremon, descendente de poloneses que lutaram na Revolução do Haiti, em contraste com a cultura polonesa e o ambiente político da ditadura comunista.



estética – ligados às tradições da religião *Vodou*, na qual seus fundadores e muitos dos participantes eram iniciados.

Os cantos e alguns padrões de movimentos presentes na ritualística desta tradição foram os principais elementos práticos que contribuíram ao projeto do diretor polonês, e compuseram o *corpus* básico de pesquisa e performatização de todas as etapas seguintes, como o *yanvalou*, uma dança penitencial e de preciso uso técnico-poético<sup>5</sup> cujo aspecto original é ainda hoje presente nas performances criadas pelo *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*.

Para a Nigéria, Grotowski realizou duas viagens: a primeira em 1978 e a segunda em 1979. Na última, teve a companhia do *hougan* Eliezer Cadet. Sua companhia nesta viagem deveu-se especialmente ao fato de que as regiões que visitou, Ifé e Osogbo, importantes cidades da cultura yoruba, eram também consideradas referenciais para a religião *Vodou*, e a interpretação de Cadet, para muitos dos elementos rituais que foram vistos, foi muito importante.

É difícil o acesso a informações mais detalhadas sobre esta viagem, isso se houver de fato. Mas posso considerar, a partir da minha experiência prática como ex-performer do *Workcenter* e pesquisador da obra de Grotowski e de elementos de africanidades na cena teatral contemporânea, que o contato com esta cultura trouxe ao diretor polonês novas compreensões sobre os antigos cantos vibratórios que continuaram a ser desenvolvidas em fases posteriores. Isto possivelmente pela observação, em termos etnomusicológicos, do especial uso das tonalidades agudas, dos ressonadores nasais e superiores, e uma não polidez sonora que valoriza a “ruidagem” como significante acústico, característicos da expressão da música africana, quer seja instrumental ou vocal (por exemplo, a vibração de chapinhas de metal nas mbiras). Além disso, trouxe um repertório de cantos que, conjuntamente com as canções afro-haitianas, formaram a base dos primeiros passos nas pesquisas do Drama Objetivo e da Arte como Veículo.

Considero que o fato de África ser reconhecidamente a célula-mater biológica e cultural da civilização, pelas ciências naturais e humanas, justificou as

---

<sup>5</sup> Para um aprofundamento no sentido deste trabalho, dentro das práticas desenvolvidas por Maud Robart e Jerzy Grotowski, ler Pablo Jiménez, *Transformation through dance: Maud Robart and Haitian Yanvalou*, disponível em [https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/bitstream/10125/100337/Jimenez\\_Pablo\\_r.pdf](https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/bitstream/10125/100337/Jimenez_Pablo_r.pdf).

viagens de Grotowski ao continente. O fato de ser a “fonte original” da humanidade moveu esta etapa da busca do diretor polonês para um ponto de escuta mais próximo do sentido de “início universal” que perseguia.

O problema passa a ser então a estagnação das problematizações advindas desse encontro com uma cultura negro-africana, como a própria noção de “fonte” ou “berço”, uma vez que, dentro dessa perspectiva, as sociedades ocidentais desenvolveram o argumento de uma África eternamente primitiva, sobre a qual deveriam impor suas ideias e ações progressistas.

Não era esta a perspectiva do trabalho artístico-investigativo de Grotowski, mas não é possível mais mantê-lo à parte destas imbricações que os movimentos afroafirmativos exigem nos tempos atuais. Talvez, até fosse seu desejo não se apartar nem um pouco destas discussões, se considerarmos seu compromisso com uma ética rigorosa do trabalho do artista e pesquisador, sedimentado desde o período das criações teatrais ao longo dos anos de 1960.

### **Um afro-estadunidense como continuador**

Então, chegamos na principal marca de negritude na obra de Grotowski. Aquela que se consolida na transmissão do seu legado artístico para Thomas Richards, mestiço de pai negro e mãe branca.

Seu pai, Lloyd Richards, foi um dos principais artistas negros da Broadway, tornando-se também, posteriormente, professor proeminente na Universidade de Yale. Sua família era de origem jamaicana. E foi justamente através desta ascendência que Richards teve a experiência de identificação cultural que determinou uma mudança crucial nos rumos do seu trabalho criativo junto a Grotowski, sendo esta mudança também fundamental para a definição do diretor em aprofundar o processo de transmissão daquilo que chamou de “aspectos interiores do trabalho” sobre a pessoa do jovem ator estadunidense. Isto porque a herança identitária afro-caribenha de Richards, que o religava com a natureza original dos cantos de tradição afro-diaspóricos diretamente, correspondia a um

dos fatores centrais para o seu comportamento orgânico e permeabilidade ao impacto desses cantos sobre o seu processo psicofísico.

São raros os momentos onde o próprio Richards fala diretamente sobre a negritude de suas origens familiares. Neste breve relato, acerca do momento em que pela primeira vez ouviu os cantos afro-haitianos pela voz de Robart e Tiga, algo desta relação escapa:

Quando eu ouvi as canções [...] isso era como ouvir a voz da minha avó, a qual eu nunca havia antes ouvido cantar. [...] quando eu ouvia aquelas canções, era como... se tocassem em mim alguma coisa que nunca havia sido tocada até aquele momento. [...] as melodias, o tipo de som e vibração – a qual me dava a sensação que eu estava ouvindo uma árvore cantar – foi chocante. Essa era a maneira que Grotowski provava estas canções: explorando ao redor e através delas algo que parecia para mim muito antigo e ao mesmo tempo muito novo [...]. (RICHARDS, 2008, p. 2, tradução nossa)

O tema da sua própria afrodescendência ou mesmo das fontes determinantes para a construção da Arte como Veículo não é proeminente nas reflexões de Richards sobre o legado artístico-investigativo que recebeu. Ainda assim, não é possível deixar em branco um espaço tão importante para observar as tensões étnicas que são inerentes a um artista negro-mestiço – mesmo que este artista fenotipicamente seja lido com outra imagem. Esta identidade negro-mestiça está envolta em muitas problemáticas porque, segundo mesmo a famosa “regra de uma gota de sangue” dos EUA (*one-drop rule*), o legatário de Grotowski seria um homem negro, ainda que socialmente possa ser lido como um homem branco. Mas, para além deste conceito legal já ultrapassado, se o lemos pelas lentes das desconstruções do branqueamento de pessoas oriundas de casamentos inter-raciais – os tais ditos mestiços (para nos ater à nomenclatura menos ofensiva) – e pela afirmatividade da negritude contemporânea como resposta à opressão da branquitude historicamente instituída pelos sistemas de pensamento e prática racistas, Thomas Richards é um homem afro-americano, mais especificamente um afro-estadunidense, adequando a linguagem nas proposições decoloniais.

Grotowski, consciente disso e de todos os fatores históricos, sociais e políticos implicados nesta questão, à qual certamente não devia estar alheio a partir do ponto em que sua obra se situou sobre tecnologias e colaborações com artistas e representantes de tradições negras, no mesmo intenso período de lutas raciais das décadas de 1960 e 1970 – Movimento pelos Direitos Civis, Panteras Negras, Pan-africanismo, descolonizações de países africanos –, não teria tido a atitude em eleger um artista negro como seu continuador, como uma das suas últimas respostas provocadoras ao *status quo* das artes cênicas ocidentais?

Outra pergunta fica no ar, que demanda uma observação mais acurada das proposições dos continuadores do *Workcenter*: diante de tantas heranças negras, das familiares (as especuladas de Grotowski e as efetivas de Richards) às principais ferramentas do trabalho criativo (os antigos cantos afro-diaspóricos caribenhos), passando pela transmissão direta de artistas afrodescendentes (Robart e Tiga), qual o espaço do/a performer negro/a nas pesquisas, após a morte do diretor polonês? Não seria este um espaço de ocupação legítima e carente de mais expressividade?

Pois, do lado de cá, do Brasil, não podemos não escutar os questionamentos de jovens atores-estudantes brasileiros negros, como Lucas Gonçalves (PUC Minas) e Rodolfo Rodrigues (UFSJR) quando, à custa de muito esforço, vão participar de um *Summer Intensive* em Pontedera, em junho de 2018. Segundo seus relatos, notam que, em meio ao potentíssimo trabalho sobre as práticas do atuante, através – mas evidente, não unicamente – dos cantos das Afro-Américas, seus legatários originais, as pessoas pretas, eram a ausência pouco notada naquele espaço de trabalho de maioria branca, especialmente no grupo de performers do *Focused Research Team in Art as Vehicle*, mas também entre aqueles que para lá se deslocaram, com mais ou menos dificuldades financeiras, buscando aprimoramento técnico e artístico. Como refletiu Leda Maria Martins, em evento realizado em maio de 2019, na Universidade Federal de São João Del-Rey (V Seminário Internacional Casa Aberta), não se pode normalizar a ausência dos corpos negros nos espaços, sobretudo os de arte, notabilizados por uma aparente ausência de preconceitos.

Porém, existe inerente à questão da representatividade o perigo da associação imediata entre negritude e tradição, algo que está presente, ao menos de forma orbitária, nas críticas de Achille Mbembe (2014) sobre a construção ocidental das ideias de África e Negro. Como se África e Negro representassem por excelência a ligação com um passado ancestral que não pode ser questionado, transformado, atualizado. Ideias construídas sobre a direta associação de África e berço da humanidade, África e vida selvagem, África e primitivismo, Negro e instintividade, Negro e fetiche. O afrofuturismo é um enfrentamento estético-poético desta concepção cômoda criada pelo Ocidente branco.

As respostas de Grotowski estão ainda sendo interpretadas e, ao concluídas, podem colaborar com o desfazimento destes aspectos pouco úteis para a real alocação dos saberes africanos dentro de uma epistemologia fundante do ser humano. Um dos seus continuadores, Mario Biagini, diria que “as fontes antigas somos nós” (BIAGINI, 2013, p. 185) e que se vemos as tradições como patrimônios vivos da humanidade qualquer um pode se considerar um herdeiro, na medida em que cuida da sua existência e potência ativa, realizando um trabalho com competência artesanal (BIAGINI in JESUS, 2016, p. 216). Algo semelhante ao que Richards diz, quando critica aqueles que arrogam um pretense selo de qualidade de representante da tradição, destacando que não é o fato de ter nascido dentro de uma determinada cultura o que garante a habilidade para o exercício das técnicas e poéticas performativas inerentes a ela (RICHARDS, 2006, p. 43). A competência artesanal do ofício performativo não seria atávica, mas um vir a ser, construído pela prática e domínio do ofício.

Mas, e quando, por um sistema de privilégios da branquitude, um artista negro não pode acessar centros de excelência de formação e pesquisa artística, outros grandes centros de trabalho pelo mundo, além do *Workcenter*, para desenvolver a prática e o domínio do ofício?

Barucha diria que os problemas começam na alfândega (BARUCHA, 2017, p. 16), mas não tenho dúvidas que de fato começam bem antes de poder chegar em um aeroporto.

## **Negritudes em desdobramento no *Workcenter* “multicolor”**

Seguindo nesta observação do desenvolvimento das relações raciais na obra de Grotowski e sua continuidade no *Workcenter*, visto que, creio, outros pesquisadores ou interessados tendem a concordar com a necessidade desta outra ótica sobre esta fundamental obra para a história das artes performativas e da formação do artista cênico, discorro sobre algumas experiências e impressões, após experiências durante o meu tempo como performer na equipe do *Open Program*.

Desde a última seleção oficial para novos membros, realizada sob a forma de uma audição-workshop em 2012, na cidade de Belo Horizonte, durante uma turnê do *Workcenter* em festivais internacionais de Minas Gerais e São Paulo, instaurou-se uma presença mais constante de artistas pretas/os neste instituto. Sendo uma seleção exclusiva para brasileiros, com habilidades musicais (vocais e/ou instrumentais) – os critérios evidenciados na chamada pública –, foi notável a escolha de três artistas negros, com diferentes experiências culturais e profissionais: Grazielle Sena (Belo Horizonte/MG), Suellen Serrat (Volta Redonda/RJ) e este que aqui escreve, Luciano Mendes de Jesus (São Paulo/SP).

Saltando aqui os relatos das dificuldades idiossincráticas da vida de cada um dos escolhidos, não favorecidos em nenhum momento pelo ideário mítico da meritocracia – que vale uma futura reflexão sobre experiências raciais de artistas cênicos negros em mobilidade em contextos internacionais – sigo direto para refletir sobre o período de maior representatividade afrodescendente no *Workcenter*.

Além de nós, performers negros brasileiros, se juntava Ophélie Maxo, de nacionalidade francesa e costa-marfinense. O período entre 2012 e 2015 foi o de maior presença negra no centro artístico internacional de Pontedera, se considerarmos as duas equipes de pesquisa e criação. Incluindo o próprio Richards, éramos cinco, representando  $\frac{1}{4}$  de todo o grupo, que à época contava com 19 membros. Curiosamente também foi o período do maior número de brasileiros, considerando a presença de Guilherme Kirchheim (Londrina/PR).

Atualmente, após as saídas de Maxo, Serrat e minha, a presença negra de performers no *Open Program* é dada por Grazielle Sena (integrante fundamental dos atuais trabalhos da equipe e principal assistente de Biagini) e Eduardo Landim (Rio de Janeiro/RJ), além de Richards no cômputo geral. Pouco mais de 1/10 do total de 25 membros, considerando que atualmente o centro artístico também é formado pela equipe *Workcenter Studio in Residence*, de maioria latino-americana.

Na impossibilidade de poder aprofundar uma análise político-sociológica e de relações internacionais – outro tema muito rico e interessante para futuras reflexões sobre mobilidades e diásporas de artistas do Sul Global – no espaço deste artigo, é interessante apenas apontar os movimentos internos que o *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* tem realizado em relação a uma maior proximidade com o imenso rio das culturas e tecnologias do trabalho sobre si mesmo, de origem africana e afro-diaspórica, da qual todo o seu trabalho é nutrido. Este movimento é especialmente dado pelas propostas de trabalho de Biagini e da equipe do *Open Program*.

O *Open Program* iniciou suas atividades em 2007. Em relação aos materiais de trabalho, também partiu dos cantos afro-caribenhos (Haiti e Cuba). Mas, com a chegada do performer Lloyd Bricken (Alabama/EUA), houve uma imensa guinada nas pesquisas, uma vez que este artista – branco –, da região do *Black Belt* do Sul dos Estados Unidos, trouxe um repertório imenso de cantos tradicionais negros, que remontavam desde o período escravocrata (*hollers, shouts, spirituals*), chamadas genericamente de *Southern Songs*. Formas de cantos que se encaixaram perfeitamente nas proposições investigativas da Arte como Veículo, por suas qualidades vibratórias e seu potencial de abertura de comportamentos orgânicos, uma vez que certos fatores, como a língua (o inglês é o idioma comum do *Workcenter*) e uma relação afetiva com as formas musicais (dadas pelas linha direta de conexão entre elas e a formação das musicalidades urbanas ocidentais, como blues, jazz, funk, rock, etc.), foram rapidamente bem absorvidos por todos os performers da equipe, oriundos de grandes cidades.

Através da via aberta por este novo repertório de cantos afro-diaspóricos, surgidos três décadas após o encontro de Grotowski com os cantos africanos e afro-haitianos do *Vodou*, uma nova e intensa onda de explosão criativa foi gerada. Foi criado um grande repertório de espetáculos – completamente conectados com a ideia de um trânsito fluido entre os aspectos da arte como apresentação e como veículo – que unido à poética da obra de Allen Ginsberg explorou um imenso potencial de elementos performativos e sonoros, incluindo mesmo um uso muito bem estruturado de instrumentos musicais, nos melhores moldes de grupos como Galpão, Odin Teatret e Yuyachkani, com violões, guitarra e percussão. Assim como, segundo Ginsberg, “*if America has a soul is because of the Soul*”<sup>6</sup>, os cantos pretos do Alabama, Georgia e Mississipi trouxeram uma “*soul food*” para os novos passos que o *Workcenter* passava a dar naquele período, onde seus diretores verticalizaram a construção de uma identidade cada vez mais própria de trabalho, em suas duas equipes, diferentes e semelhantes, a partir do legado de Grotowski.

Seria então a presença de atores e atrizes negras/os no *Open Program*<sup>7</sup>, tornada mais expressiva a partir de 2012, uma consequência natural de uma busca de reparação de representatividade, que foi sentida pela direção de Biagini em confronto com a necessidade de trabalhar com pessoas que desde a fenotopia demonstrassem conexões legítimas com estes materiais das tradições negras? Se isto o foi, não foi por questões de identidade nacional entre os performers escolhidos e o material, uma vez que, foram escolhidos performers pretos brasileiros e não estadunidenses, e que não havia, até o momento, interesse em trabalhar sobre cantos de qualquer tradição afro-brasileira. Resta então ainda fazer estas perguntas: por que escolher exclusivamente performers pretos brasileiros? Em que ideia ou intuição esta escolha se baseou?

Seria esta maior representatividade uma forma de legitimação sobre o trabalho sobre cantos de tradições afro-diaspóricas, realizado por uma maioria de pessoas brancas, desde a fundação do centro de pesquisa artística, desde o seu

---

<sup>6</sup> “Se a América tem uma alma é por causa do Soul”. (tradução nossa)

<sup>7</sup> Na fase inicial do grupo, houve também a presença da atriz e modelo francesa Chrystèle Saint-Louis Augustin.



próprio fundador? Uma forma de ser aceito em certos contextos, que especificamente o *Open Program* buscou, como parte da sua natureza de trabalho no *Workcenter*: a saída para a exploração das noções de cultura ativa na sociedade a partir dos pressupostos fundantes da obra grotowskiana? Contextos tais como o das comunidades negras do Bronx, em Nova York, das comunidades jongueiras e do candomblé do interior de São Paulo ou dos imigrantes africanos da Toscana, com os quais já atuaram e ainda atuam.

São problematizações provocativas. Abrem espaço para debates tensos, necessários nos tempos de descolonização do pensamento eurocentrado e de fortalecimento das epistemologias amefricanas (GONZALEZ, 1988). Aos novos artistas-pesquisadores, que reconhecem e/ou se identificam com os fundamentos da proposta artística e de vida que a trajetória de Jerzy Grotowski coerentemente em seus quase-mistérios construiu, este olhar indagador realmente é necessário. Atitudes iconoclastas certamente aprovadas pelo velho mestre polonês. Com valor especial se vindas de artistas-pesquisadores pretos, que não podem negar a ausência de seus e de outros corpos negros nos espaços de excelência, como o é o centro de trabalho de Pontedera, último legado material daquele que não quis deixar a si mesmo como ícone de culto em cemitérios, preferindo ser espalhado ao vento, com as cinzas do seu corpo flando sobre uma montanha indiana distante dos grandes centros do capital.

Pra mim, um desprendimento desta ordem, que até na última hora revela e reafirma toda uma vida dedicada à uma missão humana através da arte, comunica que no seu encontro com a negritude do seu contra-espelho – como o inverso de uma pessoa Bakongo da África Central, que concebia seu duplo na Kalunga como um ser branco –, Grotowski pode ter visto o homem negro, do qual se aproximou um dia, através do seu possível ancestral que guerreou no Haiti. Pessoa negra, da qual poderia se lembrar através daqueles com quem aprendeu e que ensinou, como Robart, Tiga, Cadet, Fremon, Richards e, muitos anos depois, comigo e meus companheiros pretos do *Open Program*, e os novos que vão chegando agora cheios de desejo de atualizar memórias através dos cantos, dos quais sabem ser sim também os mais legítimos herdeiros, mas sem

romances miscigenatórios, cheios de vozes dissonantes diante de qualquer discurso de normalidade.

### Inconclusões

Este artigo é uma proposta de início de reflexões sobre a responsabilidade da obra de Grotowski em face às fontes das tradições de matrizes africanas e afro-diaspóricas. Marcas culturais de uma África que, pela sanha do discurso iluminista e progressista da Europa, foi vilipendiada por séculos, teve suas estruturas políticas e sociais desagregadas, seu lugar no mundo objetificado e que contemporaneamente não entra na contagem das empatias humanitárias das redes sociais.

Talvez, pouco importe se o *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* nunca tenha realizado qualquer atividade em África, Haiti, Cuba, no sul dos Estados Unidos. Talvez.

Isso daria mais legitimidade ao que lá se realiza há tantos anos? Não acredito. A solidez de sua história comprova o seu valor.

Seria o pagamento de um tributo aos assentamentos originais das tradições, das quais são tributários? Numa perspectiva africanista das relações com os ancestrais, sim.

Após alguns anos, desde minha colaboração junto ao *Workcenter*, através da equipe dirigida pelo meu grande professor Mario Biagini, venho pesquisando e criando num campo dialógico, especificamente em torno dos vissungos<sup>8</sup>, buscando um perfil criativo e metodológico particular, através dos balanceamentos que faço em relação aos fundamentos aprendidos em Pontedera

---

<sup>8</sup> Os vissungos são cantos afro-brasileiros de origem Banto, trazidos pelos escravizados da faixa congolense, que vieram forçados a trabalhar na extração de ouro e diamante, na região do Alto Jequitinhonha, Minas Gerais. A presença destes cantos pode ser identificada do século XVIII ao XX, chegando ao XXI já em processo de desaparecimento devido às radicais mudanças dos sistemas econômicos e culturais locais. Após minha atuação junto ao *Workcenter*, iniciei, em 2016, a Plataforma Garimpar em Minas Negras Cantos de Diamante, investigando e criando espetáculos e outras ações artístico-pedagógicas em torno destes fundamentos da cultura afro-diaspórica brasileira. Mais informações, consulte os links da ação artística Ponte Elemento *Per*: <https://elementoper.tumblr.com/>; <https://www.facebook.com/garimpareminasnegras/?ref=bookmarks> e [https://www.youtube.com/channel/UCXg24RS9np59KhzPSa\\_GLMA?view\\_as=subscriber](https://www.youtube.com/channel/UCXg24RS9np59KhzPSa_GLMA?view_as=subscriber).

e às realidades sociais, culturais e econômicas onde estou inserido e onde os próprios vissungos estão. Desde o princípio, precisei relativizar os cânones de um *modus operandi* workcenteriano. E assim continuo. Buscando ir além, como o velho mestre polonês sugeriu, não imitá-lo. Caminhando na estrada com os próprios passos e bagagens, mas de ouvido em pé aos conselhos dos estradeiros mais velhos.

Assim como era para Grotowski, encontrar os mestres da tradição, conhecedores da tecnologia psicofísica de um canto, dança ou qualquer outra manifestação das culturas negras, é inerente ao processo de estabelecimento de contato e investigação desta mesma tradição. Também voltar aos locais e pessoas com as quais aprendi algo ou obtive alguma informação crucial ao processo criativo é um imperativo ético. De tal forma que toda a pesquisa criativa pode fechar uma circularidade retroalimentar ao voltar aos *locus* originais de uma tradição e por em cheque a qualidade daquilo que se produziu através da conversa ou releitura desta mesma tradição. Para algumas comunidades, ver o que outros fizeram de novo com seus saberes antigos é um processo de autolegitimação da importância destes mesmos saberes, especialmente nos tempos atuais, onde processos de transmissão oraliterários têm se perdido, e os jovens, interessados muito mais nos ritmos do mundo virtual, se afastam das suas matrizes culturais em seus locais de origem. E a tradição que não se move, se transforma e se adapta, define e desaparece, como bem já disse o *griot* e artista da cena, Hassane Kouyaté.

Reler as matrizes da afro-diáspora por uma metodologia de trabalho herdada de Grotowski, via *Workcenter*, me propiciou também meios de desaffricanizar uma África idealizada e utopificada por visões artísticas pautadas inconscientemente nas leituras sociopolíticas sobre o continente. Isto porque, ao alcançar o entendimento destes saberes como “tecnologias da criação da presença de si”, é que de fato se pode tocar nas possibilidades de expressividade vital e sutil proporcionadas por elas, com uma distância segura dos modos de ler a abordagem de tais tecnologias orgânicas como repertórios puramente interessantes de um ponto de vista unicamente estético, mas também, como está

escrito no site do *Workcenter*, na atribuição das atividades do *Open Program*, “graças ao seu potencial como catalisadores de contato e transformação” (OPEN PROGRAM, 2019) de relações inter-humanas.

Caminhando também pelo Sul dos Estados Unidos recentemente, unindo vissungos e *Southern Songs*, num projeto em parceria com Lloyd Bricken e artistas negros e negras brasileiros e estadunidenses, A Grande Encruzilhada: Brasil + EUA, ouvi, no pé do meu ouvido em pé, as velhas vozes negras que sempre habitaram o espaço silencioso das *Southern Songs* que cantei em Pontedera, tal como havia ouvido um diamante efêmero dos vissungos nas vozes de matriarcas mineiras em 2016. Eram as vozes das pessoas pretas, não mediadas por vozes de pessoas brancas ou gravações de áudio, apresentando-se a si próprias, carregadas das experiências históricas e subjetivas da carne negra e que, por conta disso, era que vibravam ao ponto de nos calar até a alma.

Preces carnis, maestro Grotowski!

Ouvir de tão perto essas vozes fez, faz e sempre fará toda a diferença.

Recebido em 30/08/2019

Aceito em 15/12/2019

## Referências

BARBA, Eugenio. **Além das Ilhas Flutuantes**. Campinas: Editora Hucitec, 1996.

BARUCHA, Rustom. *Viajando através do interculturalismo: do pós-colonial ao presente global*. In: **Ouvirouer**. Uberlândia, v. 13, n. 1, p. 12-23, jan-jun, 2017.

BIAGINI, Mario. *Desejo sem objeto*. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 176-197, jan./abr., 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em 01/11/2019.

GONZALEZ, Lélia. *A categoria político-cultural de amefricanidade*. In: **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, Nº. 92/93 (jan./jun.). 1988b, p. 69-82.

GROTOWSKI, Jerzy. *Tú eres hijo de alguien*. In: **Máscara**, Ano 3, nº 11-12. Ixtapalapa: Escenología, A. C., 1993.

JESUS, Luciano Mendes de. **Quando até as paredes cantam: o som como experiência na obra de Jerzy Grotowski**. 2006. 236 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

MELO NETO, Sérgio Carrera de Albuquerque; CARRERA, Luciana de Albuquerque. *As legiões polonesas e a Guerra de Independência do Haiti*. **Revista Eletrônica Boletim do TEMPO**, Ano 5, Nº 26, Rio de Janeiro, 2010 [ISSN 1981-3384].

RICHARDS, Thomas. **Heart of Practice: within The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**. New York: Routledge, 2006.

\_\_\_\_\_. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

**Outras fontes:**

OPEN PROGRAM. **The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**, 2020. Disponível em: <<https://www.theworkcenter.org/equipos/op>>. Acesso em: 01/11/2019.