

OS YOGAS DE GROTOWSKI: ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE JERZY GROTOWSKI E A ÍNDIA

The Grotowski's yogas: some notes about Jerzy Grotowski and India

Ricardo Gomes

Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP

Lídia Olinto

Universidade de Brasília – UnB

Resumo: A partir da leitura de textos de Jerzy Grotowski, de seus colaboradores e biógrafo, o artigo investiga diversos aspectos da relação do artista e pensador polonês com a cultura indiana: a raiz dessa ligação na sua infância; a relação com o teatro oriental em geral e o teatro indiano em particular; a relação com o Yoga e suas implicações nos fundamentos de seu trabalho; as viagens à Índia e a outros países, no contexto de suas pesquisas; o cerne de sua pesquisa entendido como uma espécie de *yoga*; as relações de suas pesquisas com o contexto do interculturalismo europeu e suas implicações éticas e culturais.

Palavras-chave: Jerzy Grotowski, Índia, Yoga.

Abstract: Based on the reading of texts by Jerzy Grotowski, his collaborators and biographer, the article investigates several aspects of the Polish artist and thinker's relationship with Indian culture: the root of this connection in his childhood; the relationship with oriental theater in general and Indian theater in particular; the relationship with Yoga and its implications in the foundations of his work; the travels to India and other countries in the context of his research; the core of his research understood as a kind of *yoga*; the relationships of his research with the context of European interculturalism and its ethical and cultural implications.

Keywords: Jerzy Grotowski, India, Yoga.

A pergunta realmente importante é aquela relativa à necessidade. [...] Um processo vivo assemelha-se a uma árvore: não conta o objetivo, mas as raízes das quais a árvore cresce. As necessidades da nossa natureza são as raízes¹. (GROTOWSKI, 2016a [1987], p. 235)²

Podemos identificar na trajetória de Grotowski a influência de manifestações filosóficas/artísticas/culturais de diversas tradições não ocidentais, desde o Vodou haitiano até o Taoísmo chinês. Mas, sem dúvida, sua relação com a cultura indiana foi um tema recorrente e exerceu um papel fundamental em seu trabalho, estando presente em momentos-chave de sua vida, dentre eles: a leitura na infância de *A Search in Secret Índia*, de Paul Brunton (1985)³; suas viagens à Índia, entre 1968 e 1970; o espalhar de suas cinzas mortuárias no monte Aruñācala, em Tiruvannaamalai, na Índia, alguns meses após seu falecimento em 1999. Neste artigo, analisaremos alguns aspectos fundamentais dessa relação.

A descoberta da Índia

Grotowski (*apud* GREGORY; GODMILOW, 1980) identifica a gênese de sua pesquisa na infância, quando refugiou-se com sua mãe, Emilia Grotowska, e seu irmão mais velho, Kazimierz, dos oito aos doze anos de idade, durante a Segunda Guerra Mundial, no vilarejo de Nienadówka, na Polônia:

Daqui até Rzeszów, a cidade onde nasci [em 1933], são 20 quilômetros nesta direção. Eu cheguei aqui com minha mãe e meu irmão, sem nada, somente com as mãos vazias, sem dinheiro, em extrema pobreza. E aqui, neste vilarejo, eu nasci, em certo sentido, uma segunda vez. Todos os motivos essenciais na minha vida começaram aqui. Antes era a destruição, depois, era alguma outra coisa.

¹ As traduções das citações de referências em língua estrangeira (italiano e inglês) são dos autores deste artigo.

² Nas citações dos textos de Grotowski, além do ano de publicação do texto consultado, indicaremos entre colchetes o ano da primeira versão do texto, que frequentemente é uma intervenção pública oral (palestra, aula, seminário, oficina, etc.). Essa precisão é necessária para que possamos acompanhar a evolução de seu pensamento ao longo do tempo.

³ Grotowski leu a tradução polonesa do livro cujo o título era *Ścieżkami yogi* (No caminho dos yogues). O título da tradução brasileira é *A Índia secreta*.

O texto acima é a transcrição de uma fala de Grotowski em *With Jerzy Grotowski, Nienadówka, 1980* (GREGORY; GODMILOW, 1980), um documentário sobre seu retorno a esse vilarejo, aos 47 anos de idade. A primeira parte do texto *Teatro delle Fonti*⁴, Grotowski (2016a [1987], p. 235-240), descreve, como um desses “motivos essenciais” de Nienadówka, a leitura, no livro de Brunton citado acima, da descrição dos encontros de Brunton com Ramana Maharishi, o “grande sábio” que vivia em meditação na encosta do monte Aruñācala, a “Colina do Santo Lume”, no sul da Índia.

Filme e texto baseiam-se na memória de um homem maduro, que não corresponde necessariamente à realidade histórica. O episódio da leitura de Brunton, em particular, foi narrado por Grotowski inúmeras vezes⁵. Ele mesmo admite que “é bem possível” que seu discurso seja “um tipo de racionalização” (*Ibidem*, p. 237-238). O fato é que, ao descrever o Teatro das Fontes, projeto no qual reúne um grupo de pessoas provenientes “de continentes diversos, de culturas e tradições diversas” para pesquisar, em contato com a natureza, “ações que nos restituam às origens da vida, à percepção direta, primordial em um certo sentido, à experiência orgânica – ligada às origens – da vida, do ser, da presença” (GROTOWSKI, 2016b [1978], p. 168), Grotowski lança um olhar sobre sua infância e identifica os fundamentos do Teatro das Fontes na leitura de Brunton e também dos Evangelhos (em um esconderijo sobre uma pocilga, porque, na época, essa leitura era proibida sem o acompanhamento de um padre), além de outras experiências da infância, ligadas à natureza – percebida como a “Mãe que dá a vida e a morte”. Essas experiências lhe abriram um “particular campo de interesse (que nunca deixou de ser [para ele] um campo de interesse muito especial)”; [...] “uma via de acesso completamente natural a tradições diversas, como se a [sua] pátria neste campo tivesse se tornado muito vasta” (GROTOWSKI, 2016a [1987], p. 236-240).

Grotowski (*Ibidem*, p. 236-238, grifo do autor) narra que sua mãe trouxe da cidade o livro de Brunton (e outros) caminhando 20 km, ida e volta, a pé e

⁴ Baseado em diversas intervenções públicas de Grotowski relativas ao Teatro das Fontes, entre 1979 e 1982.

⁵ Cf. BARBA, 2006; OSIŃSKI, 2014; GROTOWSKI *apud* SODRÉ, 2014; FLASZEN, 2015, dentre outros.

correndo risco de vida, “porque estava convencida que alguns livros podem ser nutrimento” e também porque “praticava um catolicismo muito ecumênico” e “no plano intelectual [...] se sentia budista”. Relembrando o que leu, destaca o que mais o marcou, a ponto de provocar-lhe febre: “Aquele velho [...] repetia que se você se pergunta: “Quem sou eu?”, então esta pergunta te levará a qualquer lugar anterior e o teu “eu” limitado desaparecerá, e você vai encontrar alguma coisa diferente: *real*. [...] Daquele momento em diante comecei a me colocar esta pergunta: “Quem sou eu?”, que não era uma pergunta mental, era mais como ir sempre na direção da fonte de onde aparece esta sensação do “eu”. Quanto mais esta fonte parece estar próxima, tanto menos o “eu” é presente”.

A partir dessa pergunta, Grotowski iniciou sua (auto) educação em um contexto “bastante paradoxal [...] que era completamente transcultural. De um lado era, pela natureza das coisas, cristão, por outro lado [...] não existiu a diferença entre aquilo que é, digamos, próprio e legítimo, do ponto de vista religioso, nacional, etc., e isso que é estrangeiro, distante” (GROTOWSKI [1997] *apud* SODRÉ, 2014, p. 184). No final da década de 50, Grotowski conhecia o sânscrito e já era considerado um especialista na filosofia e na cultura indiana. Segundo Osiński (2014, p. 38-39 e 153-154), em 1957, aos 24 anos de idade, ministrou uma série de palestras sobre a filosofia indiana e oriental no clube de estudantes Pod Jaszczurami, em Cracóvia.

Grotowski e o teatro oriental

Eugenio Barba (2006, p. 49) – que foi um colaborador muito próximo do diretor polonês nos primeiros anos de trabalho, no Teatro das 13 Filas, em Opole, de 1962 a 1964⁶, além de parceiro por quase toda a vida – afirma que, no início dos anos 1960: “Eu e Grotowski frequentemente fazíamos referência ao teatro asiático, mas a maior parte dos nossos conhecimentos vinha de artigos ou de

⁶ O Grupo teatral de Grotowski foi fundado em 1959 em Opole, com o nome de Teatr 13 Rzędów (Teatro das 13 Filas) e mudou seu nome em 1962 para Teatr-Laboratorium 13 Rzędów (Teatro Laboratório das Treze Filas). Em 1965, o grupo transferiu-se para Wrocław, passando a chamar-se Teatr Laboratorium (Teatro Laboratório).

livros”. Na verdade, eles não possuíam nenhum conhecimento direto acerca do teatro clássico asiático, mas apenas do teatro oriental, se entendemos que o teatro oriental, como nos ensina Said (1990) refere-se mais ao imaginário europeu que à realidade material dos teatros asiáticos.

O primeiro contato direto de Grotowski com o teatro asiático aconteceu em 1962, quando participou de uma visita oficial, de três semanas, do governo polonês à China, onde pode conhecer a Ópera de Pequim e ver de perto seu trabalho de atuação (OSIŃSKI, 2014). Em 1963, Eugenio Barba fez uma viagem de carro da Polônia até o sul da Índia, onde permaneceu por três semanas na escola de Kathakali Kalamandalam, no vilarejo de Cheruthuruthy. Depois, retornou a Opole e relatou a Grotowski suas experiências (BARBA, 2006, p. 73-76). Esses contatos diretos com as técnicas de atuação do teatro clássico asiático tornaram mais concretas para Grotowski e Barba as referências do teatro oriental, fazendo-os incorporar aos seus trabalhos elementos técnicos precisos, ainda que referidos a poucas semanas de conversas e observações *in loco*.

Barba (*Ibidem*, p. 48) menciona, por exemplo, a observação de Grotowski, durante sua viagem à China (e posterior incorporação como “um eficaz instrumento de trabalho”, que passaram a chamar de “princípio chinês”), de um aspecto particular da atuação do ator da Ópera de Pequim: o fato de começar uma ação que vai em uma determinada direção dirigindo-se primeiramente para a direção contrária.

Grotowski (2007a [1969], p. 145-147) relata que aprendeu a reconhecer se a laringe de um ator está aberta ou fechada em Xangai (na viagem de 1962), com o Dr. Ling, “professor tanto na Escola de Medicina quanto na Ópera de Pequim”, que lhe ensinou um exercício que permite ao ator, ao emitir um som, controlar se sua laringe está aberta e abri-la se necessário.

Barba (2006, p. 48-49), por sua vez, relata que, após retornar para a Polônia depois de sua viagem à Índia, mostrou a Grotowski suas anotações sobre o treinamento físico do Kathakali. Dentre os exercícios observados, aqueles para desenvolver a mobilidade dos olhos e dos músculos faciais foram incorporados durante algum tempo ao treinamento dos atores do grupo, como descrito por

Barba em suas anotações (com comentários de Grotowski) sobre o treinamento do ator no Teatro Laboratório de 1959 a 1962 (BARBA; GROTOWSKI, 1992 [1968], p. 107-144): ao descrever os “exercícios da máscara facial”, que visavam dar ao ator a capacidade de controlar voluntariamente os músculos da face, dominando deste modo sua expressão, Barba ressalta que, para esse trabalho, “o tipo de treinamento para a musculatura facial usada pelo ator do teatro clássico indiano Kathakali é apropriado e útil” (*ibidem*, p. 119-120).

Nesses momentos iniciais de sua formação como diretor, Grotowski não conhecia diretamente o teatro asiático, mas o teatro oriental era uma referência. Em uma entrevista de 1958 – antes mesmo de iniciar o trabalho no Teatro da 13 Filas (1959) –, “menciona o teatro oriental como um dos sete elementos da ‘sua tradição’” (OSIŃSKI, 2014, p. 79). No texto *Em busca de um teatro pobre* (GROTOWSKI, 1992 [1965], p. 14)⁷, cita “as técnicas [de treinamento] do teatro oriental, especialmente a Ópera de Pequim, o Kathakali indiano e o Nô japonês” (além de aspectos do trabalho de Stanislávski, Dullin, Delsarte, Meyerhold e Vakhtanghov) como os métodos de treinamento de atores mais importantes para os seus objetivos – adverte, porém, que o método que estava desenvolvendo na ocasião “não [era] uma combinação de técnicas extraídas dessas fontes”.

Durante a década de 1960, os elementos de atuação do teatro oriental foram progressivamente descartados, por não se demonstrarem úteis ao desenvolvimento do seu trabalho. Em *A voz* (GROTOWSKI, 2007a [1969], p. 145-147), aponta os limites do exercício de abertura da laringe do Dr. Ling: pode ser útil pontualmente, pois “nessas condições, o ator que não usou nunca a voz aberta pode, pela primeira vez ouvir sua verdadeira voz”, mas sua repetição é perigosa, pois “o ator que repete esse exercício começa a observar e a manipular o seu instrumento vocal. Então, talvez sua laringe esteja aberta, mas sua voz não será orgânica. É uma diferença sutil, mas se pode perceber bastante

⁷ O livro *Em busca de um teatro pobre* foi publicado pela primeira vez em 1968, na Dinamarca, em inglês, com o título *Towards a Poor Theatre*. A primeira edição brasileira, com tradução de Aldomar Conrado, é de 1971. A primeira versão do texto homônimo, que é o primeiro capítulo do livro, foi publicada na Polônia em 1965, na revista *Odra*.

rapidamente. A voz, ainda que aberta e forte, é ao mesmo tempo mecânica e dura”.

Os exercícios da máscara facial inspirados no Kathakali também serão abandonados, para se “concentrar no que é essencial”, como aponta Grotowski (2007b [1969], p. 178), no texto *Exercícios*:

[...] no início, procurávamos a máscara facial, usando os músculos faciais com total premeditação e treinando as diferentes partes do rosto: as sobrancelhas, as pálpebras, os lábios, a testa, e assim por diante. [...] Isso nos dava a possibilidade de forjar diversos tipos de rostos, de máscaras, mas finalmente se demonstrou estéril.

Vamos encontrar pistas para entender essa mudança de perspectiva no processo de criação de *Śakuntalā* (adaptação do drama do poeta indiano Kālidāsa, do Séc. IV-V d. C.), o quarto espetáculo encenado pelo Teatro Laboratório, que estreou em Opole em 1960.

Nesse processo, Grotowski trabalhou na direção de uma apropriação das técnicas de atuação do teatro oriental. A apropriação a que nos referimos não diz respeito a técnicas específicas, mas aos princípios de atuação que o diretor polonês podia intuir através de suas leituras, pois o espetáculo é anterior às viagens de Grotowski à China (1962), e de Barba à Índia (1963), logo, em um momento quando o conhecimento de Grotowski sobre o teatro oriental ainda era somente teórico.

De acordo com Grotowski (2007c [1968], p. 119-126), em *Teatro e ritual*, o trabalho inseria-se no contexto de tentativas de “reencontrar no teatro o mito, de reencontrar o ritual”, em “oposição ao teatro existente, cultural demais [...] produto do encontro de pessoas cultas” onde “não pode acontecer nada de essencial”, pois “cada qual permanece prisioneiro de um tipo definido de convenção, de maneira de pensar”. Inicialmente, buscou criar uma “situação de co-participação”, onde os espectadores “reagiam diretamente, quase como se interpretassem um papel, cantando, agindo quase como atores, junto com os atores”. Esses espetáculos participativos, no entanto, não alcançaram os resultados esperados,

pois “nas reações dos espectadores [...] havia muito do velho teatro [...] teatro dos clichês, do estereótipo, da espontaneidade banal” [...]. “A um certo momento, [chegou] à conclusão que era preciso abandonar essa concepção de teatro ritual, porque ele hoje não é possível, por causa da falta de crenças professadas universalmente”.

Seguindo o processo de tentativa e erro, onde a percepção, na prática, de erros na metodologia aponta para novas direções, Grotowski foi abandonando gradualmente as propostas de “manipulação dos espectadores”, concentrando toda a sua atenção na arte do ator e iniciando “pesquisas sobre a possibilidade do ator enquanto criador”. Inicialmente, a proposta era buscar “as fontes da atuação ritual”, que pareciam ainda existir no teatro oriental, que, mesmo em suas formas mais laicas, como por exemplo a Ópera de Pequim, “tem uma estrutura ritual, constitui um cerimonial com os signos articulados, estabelecidos pela tradição, repetidos de modo idêntico a cada espetáculo”. No processo de criação de *Śakuntalā*, o grupo investigou “a possibilidade de criar signos no teatro europeu”, com a “aspiração de descobrir um sistema de signos adaptados ao nosso teatro, à nossa civilização”. Consciente de seu conhecimento limitado das técnicas de atuação asiáticas, Grotowski realizou essa operação de forma irônica, tentando “criar um espetáculo que desse uma imagem do teatro oriental, não autêntica, mas como o imaginam os europeus” (*Ibidem*, p. 129).

Grotowski percebeu, porém, que os signos gestuais que os atores criaram para o espetáculo se aproximavam daquilo que Stanislávski chamava de “clichês gestuais” (estereótipos). Essa constatação colocou em cheque a valorização que atribuía à artificialidade.

Naquele período discutíamos muito a respeito da artificialidade, dizíamos que arte e artificialidade têm em latim a mesma etimologia, que tudo que é orgânico e natural não é artístico porque não é artificial. [...] Em seguida, porém, abandonamos essa concepção porque a procura dos signos trazia como consequência a procura dos estereótipos. [...] Para evitar o perigo dos estereótipos, é preciso procurar tudo isso de modo diverso, liberando de algum modo os signos do processo orgânico do organismo humano. Enfrentamos portanto as pesquisas no âmbito das reações humanas orgânicas, para

estruturá-las subsequentemente. Justamente isso abriu, creio, a aventura mais fecunda do nosso grupo, ou seja, as pesquisas no campo da arte do ator. (*ibidem*, p. 130)

Essa questão introduz o binômio orgânico-artificial, que, muitos anos depois, será amplamente desenvolvido em sua última grande intervenção pública, as aulas realizadas no Collège de France, em 1997-1998, quando vai afirmar que, “podemos analisar cada fenômeno, tanto teatral quanto ritual, do ponto de vista da predominância do que é orgânico e do que é artificial” (GROTOWSKI [1997] *apud* SODRÉ, 2014, p. 27) e, a partir dessa análise, vai dividir as técnicas no teatro e dentro do ritual em duas linhas:

- orgânica: vai na direção da natureza, estimulando os impulsos vitais; na articulação das ações, parte do processo interior (fluxo de energias, impulsos) para chegar na montagem, na estrutura; se caracteriza pela fluidez dos movimentos.
- artificial: vai “contra a natureza”, procurando dominar e direcionar os impulsos vitais; na articulação das ações, parte da montagem para criar uma estrutura que possibilite o processo interior; se caracteriza pelo movimento *staccato* (ainda que possa ser, como acontece no teatro clássico oriental, tão dinâmico e elaborado que não seja percebido como *staccato*).

Em sua trajetória profissional, as “pesquisas no âmbito das reações humanas orgânicas” o levaram a investigar não apenas as artes cênicas, mas também o ritual e as “práticas de si”⁸. Nessas pesquisas, vai privilegiar a linha orgânica. É nessa perspectiva que ele analisa, em 1969, no texto *Exercícios*, o trabalho do ator oriental:

⁸ Nas aulas do Collège de France, Grotowski, ao discorrer sobre as linhas orgânica e artificial, refere-se ao teatro e ao ritual, mas, a partir de suas considerações e exemplos, outras manifestações das artes cênicas, como a dança, por exemplo, poderiam ser pensadas a partir dessas categorias. Do mesmo modo, nos parece lícito incluir as técnicas que Foucault (2018), em *A hermenêutica do sujeito*, denomina como “práticas de si” – como o Yoga, por exemplo (mencionado por Grotowski como pertencente à linha artificial).

O teatro oriental é um modelo de “teatro do alfabeto”. Como o é, dentro de certos limites, também a pantomima europeia. Essas são artes performativas nas quais os atores alcançam uma relativa perfeição no seu ofício e nas quais os grandes atores parecem ser magos. Tornam-se a tal ponto mestres de seu corpo, nos limites de seu ofício, da sua linguagem, que é como um milagre. Mas ao mesmo tempo, de um certo ponto de vista, é estéril. Podem trocar as combinações dos signos, algumas letras do alfabeto, mas isso ainda não revela a personalidade humana, quero dizer, o ator como ser. [...] Os atores ocidentais deveriam ver os espetáculos do teatro oriental clássico para compreender o que é trabalhar de verdade, estar preparado de verdade, existir de verdade para o próprio ofício etc. Mas, por outro lado, tudo isso está radicado em uma civilização totalmente diferente e aquilo que para nós é essencial na arte, a expressão íntima de nós mesmos, lá não conta. [...] No teatro oriental clássico o treinamento é muito claro. Devem repetir para não esquecer e para dominar os signos do corpo, devem além disso desenvolver uma agilidade extrema. Devem ultrapassar os limites do espaço e da força de gravidade. O mesmo aspecto dos exercícios aparece na pantomima. O que nos leva a perguntar: esse tipo de trabalho desenvolverá os impulsos vivos do corpo? Não. E é muito interessante o fato de que muitos mímicos extraordinários tenham a voz bloqueada porque, nesse modo de trabalhar, o uso do movimento estruturado, “artificial”, bloqueia os impulsos do corpo. E a voz é a extensão dos impulsos do corpo. É verdade que no teatro oriental clássico os atores usam a voz à perfeição, mas a voz é sempre artificial. (GROTOWSKI, 2007b [1969], p. 164)

De fato, o teatro clássico oriental não vai estar no centro de seus interesses. Barba (2006, p. 49), que, ao contrário de Grotowski, teceu ao longo dos anos uma grande teia de relações com os artistas cênicos da tradição clássica asiática, afirma que

Grotowski não conhecia profundamente as diferentes formas do teatro clássico asiático. Certos aspectos da filosofia indiana é que foram decisivos para a sua visão do mundo. Esta visão impregnava a sua atitude existencial, e estava na raiz do seu trabalho teatral, podia ser encontrada nos mínimos detalhes da dramaturgia ou da composição técnica. [...] Essa influência do hinduísmo era presente em Grotowski desde os primeiros passos no teatro.

É importante, porém, ressaltar que não se trata de uma rejeição ao teatro clássico oriental em absoluto. Trata-se antes de uma relação pragmática com as

técnicas do corpo, que leva à escolha daquelas úteis para o seu percurso, sem excluir outros percursos possíveis.

Se a gente começa a criar um dogma, quer dizer: este caminho é que é o certo – por exemplo, a linha orgânica, e não a linha artificial – tudo se torna morto, rapidamente a coisa resseca, além do mais porque não existe fórmula ideal. Quando eu digo: a linha orgânica, a linha artificial, são dois pólos, mas, em cada um destes pólos tem alguma coisa do outro. (GROTOWSKI [1997] *apud* SODRÉ, 2014, p. 63)

Grotowski e o Yoga

A mesma mudança de perspectiva que analisamos no contexto de *Śakuntalā* é descrita por Grotowski na sua introdução às já citadas anotações de Eugenio Barba sobre treinamento do ator no Teatro Laboratório desenvolvido entre 1959 e 1962. Inicialmente, procurava-se “uma técnica positiva [...] um método de formação capaz de dar objetivamente ao ator uma técnica criativa”. A evolução do trabalho levará à “via negativa”: não mais buscar no treinamento “exercícios que constituam apenas uma resposta à pergunta ‘como se pode fazer isso?’”, mas sim “através de uma adaptação pessoal dos exercícios”, levar o ator a descobrir “‘o que não fazer’, o que o impede”, ou seja, “encontrar a solução para a eliminação dos obstáculos” (BARBA; GROTOWSKI, 1992 [1968], p. 107-108).

A partir das afirmações de Grotowski ([1997] *apud* SODRÉ, 2014, p. 177-192), no Collège de France, podemos presumir que, na primeira fase de trabalho do Teatro das 13 Filas, o treinamento do ator – com “exercícios vocais”, “exercícios plásticos” e “exercícios corporais” – surgiu ainda em uma “via positiva”, com a intenção de aumentar as possibilidades expressivas dos atores e resolver problemas práticos que surgiam nos espetáculos: os objetivos do trabalho vocal foram inicialmente abrir a laringe para “desbloquear” a voz e trabalhar com os ressonares, explorando as diversas possibilidades vocais; os exercícios plásticos serviam para superar os bloqueios e a rigidez da coluna vertebral.

É também nesse primeiro momento, ainda no contexto de procura de uma “técnica positiva”, que Grotowski introduz os exercícios de *haṭha yoga* como o ponto de partida para os exercícios físicos. Esta escolha foi baseada, porém, na falta de outras opções:

Eu não conhecia, realmente, nenhuma técnica, nem nenhum dos meus colegas [...]. Então, eu me disse: mas, eu mesmo, eu faço um único tipo de treinamento pessoal, de maneira extremamente elementar, são os elementos do *haṭha yoga*. [...] Então, eu propus aos meus colegas, especialmente a Cieślak, Ryszard Cieślak, de começar por aí. Porque eu tinha que, podemos dizer, mostrar a ele alguma coisa, e eu não sabia nenhuma outra coisa pra mostrar, esse foi o motivo de começar por isso. (*ibidem*, p. 181-182)

Os exercícios de *haṭha yoga*, segundo Grotowski (p. 182-186), têm como objetivo “estabilizar o corpo e ralentar o processo vital”, o que está “muito distante do que é necessário para um ator”. Deste modo, houve a necessidade de transformá-los, introduzindo neles “um tipo de dinamismo”. Os *āsanas* (posturas) utilizados foram as posições sobre a cabeça, ou invertidas. A primeira descoberta foi que, ao realizar esse tipo de exercício “que parece extremamente difícil, e que na verdade é extremamente simples”, “de maneira livre, sem ralentar, com um outro objetivo diferente do *haṭha yoga* clássico”, obtinha-se como resultado uma confiança no próprio corpo.

Se, por um lado, Grotowski ressalta que a utilização do *haṭha yoga* como ponto de partida foi “completamente acidental”, chegando mesmo a dizer, pensando sobre a questão mais de 30 anos depois, que parece-lhe “absurdo [...] começar desta maneira” (p. 189), por outro, afirma que, desde a infância – muito antes de começar a se dedicar ao teatro –, se interessava e praticava “certas coisas ligadas ao *yoga*”, mas “não o *yoga* físico”, e sim de um outro tipo, “simplesmente *yoga*” (p. 185). Grotowski afirma que interessa-se pela prática do *yoga* no sentido etimológico da palavra, de *junção* – ou, na tradição ocidental, *coniunctio* (latim) – entre “isso que está embaixo, podemos dizer terrestre, vital, com aquilo que está no alto, do alto [...], sutil ou luminoso” (p. 183). Ele tinha consciência que o *haṭha yoga* “não é um negócio simplesmente físico”, pois nele

“fazemos certas coisas sobre a base corporal como uma preparação para um resultado mais complexo” (p. 190). A objeção a esse tipo de *yoga* está ligada à sua necessidade de “fazer essa *coniunctio* não sobre a base de ralentamento e de imobilidade, mas sobre a base de dinamismo e de fluxo dos impulsos vivos” (p. 184).

É preciso analisar o contexto desse julgamento de Grotowski sobre o *haṭha yoga*. Embora seja considerado uma das seis escolas de filosofia clássica indiana, o Yoga é antes um conjunto de técnicas psicossomáticas que visa obter uma transformação da consciência por meio da experiência e não por meio do conhecimento especulativo. Embora o aspecto físico do Yoga, referente à prática dos *āsanas* (posturas), seja o mais difundido no Ocidente, este é apenas um dos seus oito estágios, e mesmo essa prática não se refere ou se encerra unicamente no corpo (BRYANT, 2009).

O *haṭha yoga*, como ressalta Eliade (1996, p. 192-199), visa “dominar o corpo e transformá-lo em corpo divino”, sendo possível, por meio de suas práticas, “controlar o sistema neurovegetativo e os ritmos cardíaco e respiratório”. Mas, por outro lado, o Yoga não busca a imobilidade ou o ralentamento dos ritmos do corpo, mas da mente; segundo os *Yoga Sūtras*, de Patañjali⁹, considerado o texto canônico do Yoga, sua função é “controlar as flutuações da mente” (BRYANT, 2009, p. 10). Esse controle é fundamental para a junção de *prakṛti* – a matéria, a natureza, a substância primordial, vital, que constitui todo o criado, inclusive o nosso corpo e nosso intelecto (para o Yoga o intelecto é material e possui uma substância sutil) – com *puruṣa* – o espírito, a alma, o Si, eterno, puro e livre de qualquer condicionamento.

A *prakṛti* possui “três modos de ser”, chamados *guṇa*, que se manifestam com diferentes graus em todos os fenômenos físicos, biológicos ou psicomentais: *sattva*, luminosidade e inteligência, que predomina nos fenômenos psíquicos; *rajas*, energia motriz e da atividade mental, ligado aos fenômenos

⁹ Escritos a quase dois mil anos atrás, os *Yoga Sūtras* de Patañjali são uma reunião de aforismos (*sūtras*) sobre o entendimento do hinduísmo a respeito da mente e da consciência, e sobre as técnicas de meditação. Exerceu enorme influência no pensamento e nas práticas religiosas da Índia, da Ásia e, mais recentemente, do Ocidente.

psicofisiológicos (paixão, atividades dos sentidos, etc.); *tamas*, inércia e obscuridade psíquica, que constitui os fenômenos da matéria inerte. Corpo e mente, enquanto manifestações objetiva e subjetiva da *prakṛti* no ser humano, estão intimamente ligados e são trabalhados no Yoga para propiciar a predominância de *sattva* sobre *rajas* e *tamas* (ELIADE, 1996, p. 31-32). Deste modo, buscando a calma da mente, é necessário encontrar uma quietude do corpo, inclusive direcionando os sentidos do exterior para o interior. Entretanto, se um movimento rajásico – apaixonado, ativo, agitado – não é adequado, tampouco é desejada uma imobilidade tamásica – inerte, pesada. Na aparente imobilidade de um *āsana* (postura), há uma intensa ação interior, contemporaneamente espiritual e física, que manifesta-se em micromovimentos musculares.

Grotowski ([1998] *apud* SODRÉ, 2014, p. 241) tinha consciência de que o *yoga* não é uma única técnica, mas “um grande saco dentro do qual estão muitas técnicas”. Podemos acrescentar que “ao lado do Yoga ‘clássico’, existem numerosas formas de *yoga* ‘populares’, assistemáticas” (ELIADE, 1996, p. 20). O ponto fundamental que o afasta do “*yoga* clássico” não é a imobilidade do corpo, mas “o autocontrole do homem, da sua natureza em todos os planos até o fundo, incluindo o conteúdo do inconsciente”. O seu trabalho se identifica com outra possibilidade, encontrada no *yoga* tântrico, por exemplo, “onde é preciso passar pela obediência às forças da natureza [...] sem permitir que as potências naturais se descarreguem” (GROTOWSKI, 2016b [1978], p. 161). Identificando-se com a essência do Yoga enquanto junção/*coniunctio*, Grotowski, em seu percurso singular, se afasta das técnicas que considera artificiais (que tentam controlar a natureza) e se aproxima daquelas que vê como orgânicas (que tentam potencializar as energias da natureza).

Outro aspecto que aproxima Grotowski do Yoga é o pragmatismo, que ele identifica na tradição hindu, em relação às “técnicas, ditas, interiores”: “São as abordagens possíveis, podemos dizer, manipulativas, dentro da zona da psique, do mental, etc. [...] [o Yoga busca] um processo que traga um resultado experimental. Não é a doutrina que decide, mas o pragmatismo” (GROTOWSKI [1998] *apud* SODRÉ, 2014, p. 274). Entendendo “o trabalho sobre a arte

performativa [...] como uma busca, uma pesquisa de crescimento, de nutrimento, de desenvolvimento interior, de trabalho sobre si mesmo”, Grotowski ([1997] *apud* SODRÉ, 2014, p. 148) sabia o que o verdadeiro pragmatismo exige: “para que o trabalho artístico possa funcionar como um tipo de *yoga* pessoal, ele deve ser de um ponto de vista artesanal, impecável”.

É absolutamente necessário. Não tem nenhuma justificação que possa mudar isso. [...] é contra toda nossa preguiça, contra toda nossa necessidade de fazer as coisas facilmente e rapidamente. Mas, não existe outra estrada. Tem uma quantidade de estradas possíveis, dentro das opções, mas não tem nenhuma estrada eficaz que seja, simplesmente, fácil. (*ibidem*, p. 191-192)

B. K. S. Iyengar¹⁰ (*apud* BRYANT, 2009, p. ix), um dos mais influentes yogues do século XX, confirma esse pragmatismo exigente do Yoga, mas, ao mesmo tempo, afirma seu caráter dinâmico:

Pātañjala Yoga é um tema prático, não discursivo. Assim como cada indivíduo é eletricamente vivo e dinâmico, o *yoga* é uma força viva e dinâmica na vida. Para saborear sua essência, é preciso uma prática dinâmica religiosamente atenta, feita com consciência e envolvimento. A vida de um homem não é só a conjunção de *prakṛti* (o invólucro do corpo) e *puruṣa* (a alma), mas também uma combinação dos dois. *Yoga* é uma forma de utilizar a conjunção de *prakṛti* e *puruṣa* para a liberdade e a beatitude (*mokṣa*), uma vez que os dois estão entrelaçados e inter-relacionados.

Viagens à Índia (e alhures)

Segundo Osiński (2014, p. 64), Grotowski viajou seis vezes para a Índia. Três dessas viagens¹¹ ocorreram entre 1968 e 1970, no auge da fama

¹⁰ B. K. S. Iyengar (1938-2014) é o fundador do método conhecido como Iyengar Yoga. Ensinou e difundiu a prática do Yoga, lecionando em todo o mundo por mais de 75 anos. É autor de 20 livros sobre o argumento. Em 2004, a revista americana *Times* o elegeu como uma das pessoas vivas mais influentes do mundo.

¹¹ Há uma divergência entre Slowiak e Cuesta (2013, p. 52, grifo nosso), autores do livro *Jerzy Grotowski*, e Osiński (2014, p. 64, grifo nosso), autor de *Jerzy Grotowski's journeys to the East*, em relação ao número de viagens que Grotowski haveria feito à Índia entre os anos de 1968 e 1970. Para os primeiros

internacional do Teatro Laboratório, e em um momento de profunda crise em relação aos rumos do trabalho, que ele descreve assim: “Eu sabia que não podia continuar com o que via como um belo, mas concluído, capítulo da minha vida, mas, ao mesmo tempo, ainda não tinha encontrado força e coragem suficiente para começar um outro” (GROTOWSKI *apud* OSIŃSKI, 2014, p. 111).

Um primeiro ponto a ser ressaltado é que o objetivo dessas viagens não foi, nem de longe, conhecer o teatro indiano. Barba (*apud* OSIŃSKI, 2014, p. 70) recorda que, nessas primeiras viagens de 1968-1970, Grotowski escreveu para ele “longas cartas da Índia, mas em nenhuma delas menciona o teatro”. Nessas primeiras viagens, seu interesse principal parece ser visitar “lugares santos” e observar “a temperatura, a autenticidade das ações religiosas das pessoas, o calor dessas reações” (GROTOWSKI *apud* BARBA, 2006, p. 178). Após a primeira visita, na primeira viagem, ao *ashram* (abrigo, retiro) de Ramana Maharishi e ao monte de Aruñācala, em Tiruvannaamalai, no estado de Tamil Nadu, no sul da Índia – lugares que estavam em seu imaginário desde a infância –, declara:

“eu não acredito em reencarnação, mas podemos dizer que eu a experienciei: de um modo tangível, eu experienciei o retorno a um lugar que eu já conhecia, a um lugar para onde eu tinha que retornar [...] É difícil explicar precisamente o que me aconteceu. De qualquer modo, eu voltei para casa convencido de ter experimentado algo importante e de que eu devo mudar alguma coisa na minha vida” (GROTOWSKI *apud* OSIŃSKI, 2014, p. 67).

Na sua segunda viagem à Índia, em agosto de 1969, Grotowski tem contato direto com os Bauls¹², cantores religiosos do Bengala. Em uma carta para

autores, as viagens nesse período teriam sido: “no final de 1968, no verão de 1969, no fim de 1969 e no verão de 1970”. Segundo Osiński, porém, Grotowski teria feito, no total, seis viagens para a Índia: a primeira na virada de 1968 para 1969, depois em julho e agosto de 1969 (até 17 de agosto), no verão de 1970, na virada de 1976 para 1977, entre 2 e 25 de fevereiro de 1980 e a última entre 4 e 7 de julho de 1981”. Logo, para os primeiros autores, seriam quatro as viagens no período 1968-1970, e para o segundo seriam três viagens.

¹² Os Bauls são cantores/músicos/dançarinos religiosos que vivem na zona rural, em Bangladesh e no oeste do estado indiano de Bengala. Sua música e seu modo de vida tiveram grande influência na cultura bengalesa, e em particular na poesia do prêmio Nobel bengalês, Rabindranath Tagore. Vivendo de forma nômade e anticonvencional, ganham seu sustento cantando, dançando e tocando instrumentos musicais. Não se enquadram no sistema de castas e não pertencem a nenhuma religião oficial, mas sua tradição

Eugenio Barba, de 10 de agosto de 1969, ao relatar um encontro com “o mais importante mestre Baul”, descreve essa arte como um “yoga através do canto e da dança” (GROTOWSKI *apud* BARBA, 2006, p. 177). O episódio parece ser para ele como uma espécie de confirmação de que estava no caminho certo:

[O mestre Baul] se ocupa de muitas coisas das quais eu também me ocupo – a anatomia do ator. É extraordinário constatar como algumas coisas do ofício são objetivas. Disse-me que depois da morte de seu pai, que tinha sido seu guru (segundo a tradição da família) não tinha encontrado nenhuma outra pessoa que soubesse dessas coisas tanto quanto eu. [...] Tenho que admitir que estou orgulhoso do reconhecimento dele, ainda que eu me diga que estou reagindo como uma criança. (*idem*)

A terceira dessas viagens, em agosto de 1970, ficou famosa como “o ano do milagre – um renascimento” (FLASZEN, 2015, p. 371), pois nela ocorreu uma transformação radical em Grotowski, visível pela sua aparência física: perdeu vários quilos, deixou crescer o cabelo, a barba e mudou radicalmente sua maneira de se vestir (troca do terno preto com óculos escuros para roupas coloridas e jeans, bem ao estilo *hippie* típico dos anos setenta). Essa mudança pareceu marcar a decisão de abandonar a criação de novos espetáculos e iniciar uma nova fase de pesquisa, o Parateatro. Por outro lado, não se deve atribuir a decisão de iniciar as aventuras parateatrais somente a essa “metamorfose psicofísica” (*ibidem*, p. 312), ocorrida em algumas semanas de viagem, como pertinentemente aponta Tatiana Motta Lima (2012, p. 234-235):

Muitas vezes, no relato de sua trajetória, essa viagem à Índia e, principalmente, a transformação física do artista, acabam por estabelecer um marco cronológico para o início das atividades parateatrais. Mas, de fato, a realidade parece ter sido mais complexa. Grotowski, em fevereiro de 1970, já anunciava, em encontro realizado em Wrocław, sua disposição *pós-teatral*. E, pelo que pude concluir através da entrevista com François Kahn, a própria viagem à Índia, ao invés de inaugurar, era uma parte integrante do momento parateatral.

devocional não ortodoxa foi influenciada pelo hinduísmo (principalmente o vishnaismo), budismo e sufismo (mística muçulmana). A música e a poesia de seu canto, assim como sua dança, se dedicam a encontrar a relação do humano com a divindade, para alcançar a libertação espiritual.

Como vimos, Grotowski se interessou desde muito jovem pelas tradições de trabalho sobre si em diversas culturas¹³. As viagens à Índia, porém, marcaram o início de um aprofundamento em suas pesquisas interculturais. Nas pesquisas ligadas ao Teatro das Fontes, conduziu, entre 1979 e 1980, expedições ao Haiti, Nigéria, Polônia Oriental, México e Índia¹⁴. Essas viagens, realizadas com pequenos grupos de pessoas provenientes de culturas e tradições diferentes, visavam encontrar as “técnicas das fontes” em lugares onde essas técnicas “nasceram, se desenvolveram ou simplesmente sobreviveram”. Nessas expedições, buscava-se “[entrar] em contato diretamente com alguns fenômenos autênticos, práticos, de tradições” e com os “‘praticantes’ tradicionais [...] pessoas muito especiais, depositárias de uma tradição” (GROTOWSKI, 2016a [1987], p. 250-251).

Para Grotowski parecia muito difícil definir com palavras as “técnicas das fontes” – a única definição positiva que encontramos é bastante tautológica: “técnicas das origens”. Tentou fazê-lo por contraste: “não são as fontes do teatro” ou “as técnicas que precederam o teatro” ou “girando em torno do tema, aludindo com exemplos: yoga, xamanismo, processos de possessão nas culturas africanas, dentre outras” (GROTOWSKI, 2016b [1978], p. 165-166). Seguindo um raciocínio semelhante ao relacionado com o *haṭha yoga*, afirma que as técnicas das fontes que o interessam “não são aquelas ligadas às técnicas de meditação sentada, mas aquelas que levam à ação, ativas”. Essas técnicas têm dois aspectos: são dramáticas – “ligadas ao organismo em ação, ao ímpeto, à organicidade; podemos dizer que são performativas” – e ecológicas – “ligadas às forças da vida, àquilo que podemos chamar de mundo vivente” (GROTOWSKI, 2016a [1987], p. 242).

O que interessava no Teatro das Fontes, porém, não eram as técnicas da fontes, mas “aqueles pontos que precedem as diferenças, [...] as fontes das técnicas das fontes, e essas fontes devem ser extremamente simples. Todo o resto se desenvolveu depois e se diferenciou segundo os contextos sociais,

¹³ No texto *Teatro delle Fonti* (GROTOWSKI, 2016a [1987], p. 251), declara que seu “trabalho de campo individual” iniciou-se em 1956.

¹⁴ Cf. SLOWIAK e CUESTA, 2013, p. 71-72.

culturais ou religiosos”. Deste modo, um grupo transcultural era necessário porque a pesquisa transcendia “os limites de uma só língua, de uma tradição, de uma cultura”, com a intenção de “encontrar-se em um terreno onde conta aquilo que se faz, não aquilo que se diz, ou se crê ou se supõe”. Um dos pontos de partida era suspender “as técnicas do corpo quotidianas, habituais, específicas de uma precisa cultura”, que são, “segundo a análise de Marcel Mauss, a primeira diferenciação cultural” para chegar a um “descondicionamento da percepção” (*Ibidem*, p. 240-244).

O yoga de Grotowski

O “trabalho artístico enquanto *yoga* pessoal” que Grotowski praticou, embora tenha tido sempre a organicidade como base, não teve as mesmas características nas diversas fases de sua vida. No período final de seu trabalho – no texto *Da companhia teatral à arte como veículo* [1993] –, definiu como “verticalidade” aquela junção/*coniunctio* que buscava:

Verticalidade – o fenômeno é de ordem energética: energias pesadas, mas orgânicas (ligadas às forças da vida, aos instintos, à sensualidade) e outras energias, mais sutis. A questão da verticalidade significa passar de um nível assim chamado grosseiro – em um certo sentido, poderíamos dizer “cotidiano” – para um nível energético mais sutil ou mesmo em direção à *higher connection*. Neste ponto, dizer mais não seria certo, indico simplesmente a passagem, a direção. Aqui, há também uma outra passagem: se se aproxima da alta conexão – isto é, em termos de energia, se se aproxima da energia muito mais sutil, coloca-se também a questão de descer *trazendo de novo* essa coisa sutil dentro da realidade mais comum, ligada à “densidade” do corpo. Não se trata de renunciar a uma parte da nossa natureza; tudo deve ter o seu lugar natural: o corpo, o coração, a cabeça, algo que está “sob os nossos pés” e algo que está “sobre a cabeça”. Tudo isso como uma linha vertical, e esta verticalidade deve ser estendida entre a organicidade e *the awareness*. *Awareness*, quer dizer a consciência que não é ligada à linguagem (à máquina para pensar), mas à Presença. (GROTOWSKI, 2007d [1993], p. 235)

A partir dessa definição, podemos analisar as diversas fases de seu trabalho, que Grotowski (*ibidem*, p. 230-231) definiu como: Teatro dos espetáculos – a arte como apresentação; Parateatro – o teatro da participação; Teatro das Fontes; Arte como veículo¹⁵.

No período da Arte como apresentação, os espetáculos foram o ponto de partida, a partir da busca da autorrevelação por meio da criação de uma partitura precisa de impulsos orgânicos. Nos seus pontos mais altos (sobretudo o trabalho de Ryszard Cieślak, no *Príncipe constante*)¹⁶, atingiu diretamente a verticalidade, apontando o caminho que levou Grotowski a ultrapassar as fronteiras do teatro.

O Parateatro e o Teatro das Fontes, segundo Grotowski, podiam “implicar em uma limitação: a de fixar-se no plano horizontal”. No Parateatro, buscava-se algo que é “humano, mas quase sagrado, ligado a um ‘desarma-se’ – recíproco e completo”. Quando um pequeno grupo realizava um trabalho intenso e prolongado, antes de encontrar-se com um número reduzido de participantes externos, “aconteciam coisas no limite do milagre”, mas quando tentou-se incluir um número maior de participantes e/ou quando o grupo de líderes não estava suficientemente preparado, “o conjunto decaía bastante facilmente em uma sopa emotiva entre as pessoas, ou em uma espécie de animação”. O Teatro das Fontes chegou a “processos fortes e vivos”, mas não superou a fase das tentativas, porque Grotowski teve de interromper o projeto e deixar a Polônia (devido a problemas políticos). Possibilidades reais se revelaram, “mas ficou claro que não [poderiam] realizá-las *in toto*, se não passando além de um nível um tanto *impromptu*” (p. 231, grifos do autor).

Se os espetáculos foram o ponto de partida, o trabalho realizado nos últimos anos de sua vida, de 1986 a 1999¹⁷, no Workcenter of Jerzy Grotowski (posteriormente Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards), em

¹⁵ SLOWIAK e CUESTA (2013) propõem uma divisão similar, com uma datação que pode ser útil para criar uma “linha do tempo”, embora, como toda tentativa de delimitar temporalmente processos vivos, seja imprecisa, pois uma análise mais cuidadosa revelará que as fronteiras entre as fases não são tão nítidas: Teatro dos Espetáculos (1959 a 1969); Teatro de Participação/Parateatro (1969-1978); Teatro das Fontes (1976-1982); Objective Drama (1983-1986) e Arte como veículo (1986-1999).

¹⁶ Cf. O artigo de Franco Ruffini *O segredo do “Príncipe Constante”*, neste mesmo dossiê.

¹⁷ Grotowski faleceu em 14 de janeiro de 1999 e passou o último ano de sua vida muito debilitado e isolado em seu apartamento em Pontedera (SLOWIAK e CUESTA, 2013, p. 88).

Pontedera (Itália), sobre a Arte como veículo, foi o ponto de chegada. Havia a mesma concentração “no rigor, nos detalhes, na precisão” dos espetáculos do Teatro Laboratório, mas não foi um retorno à arte como apresentação, pois não se trabalhava mais “sobre a visão que aparece na percepção dos espectadores”. O objetivo da Arte como veículo é criar a montagem na percepção dos artistas que agem, ou, em outras palavras, usar “os elementos da Ação” como “instrumentos de trabalho *sobre o corpo, o coração e a cabeça dos atuantes*” (p. 230-232, grifo do autor).

A Arte como veículo “procura passar, consciente e deliberadamente, acima do plano horizontal com suas forças vitais” para o plano vertical (p. 231). Nessa “verticalidade”, que está ligada “aos mais velhos interesses” de Grotowski, destila-se a pesquisa de toda a sua vida: a busca da junção/*coniunctio* “não estática” entre as forças vitais da organicidade e a energia luminosa, do alto, sutil” (GROTOWSKI [1997] *apud* SODRÉ, 2014, p. 185); ou, usando a terminologia do Yoga, a conjunção de *prakṛti* (matéria) e *puruṣa* (espírito).

Na Arte como veículo, o “trabalho artístico como *yoga* pessoal” se direcionou para os “cantos rituais da tradição antiga”. Grotowski afirma que “desde quando [começou] o trabalho teatral, e mesmo antes”, já interessava-se por pesquisar “como certo trabalho sobre a sonoridade [da voz] que ao mesmo tempo está enraizado no corpo” pode conduzir na direção de uma certa qualidade de energia que permite “passar de um nível vital, biológico, de base da vida” e “subir na direção de alguma coisa muito mais sutil, delicada, transparente, translúcida”. Ele estava consciente que se os cantos estão verdadeiramente ligados aos impulsos das ações “podem servir a este tipo de *yoga* [...] no sentido amplo da palavra, quase metafórico” (*ibidem*, p. 44).

Em seus estudos, deparou-se com os mantras hinduístas e budistas, “uma forma sonora, muito elaborada, que engloba também a posição do corpo e a respiração, e que faz aparecer uma vibração determinada em um tempo ritmo a tal ponto preciso que influencia o tempo-ritmo da mente” (GROTOWSKI, 2007d [1993], p. 237). Encontrou neles, porém, outra vez, uma questão análoga a dos exercícios de *haṭha yoga* (a questão da artificialidade): apesar de estarem ligados

à noção de verticalidade, sua abordagem “era, aquilo que os alquimistas europeus chamaram de ‘obra contra a natureza’, isso quer dizer, como estabilizar o corpo, como o imobilizar, como ralentar o processo de respiração e o processo mental”. A intenção de Grotowski não era nem fazer uma “obra contra a natureza” nem “ficar na dimensão da natureza”, mas criar uma obra “que decola como um avião da pista da natureza” (GROTOWSKI [1997] *apud* SODRÉ, 2014, p. 44-45).

Nas aulas do Collège de France, declara que sente-se muito próximo “de certas correntes de *yoga* hindu heterodoxo, [...] como por exemplo, os Bauls de Bengala” (*ibidem*, p. 45), que define como “uma velha tradição rebelde” de “cantores, performers, dançarinos”, onde a arte é tratada [...] como um *yoga*. [...] É arte, quando os observadores chegam, e ao mesmo tempo é um trabalho yóguico, [...] quando eles trabalham sozinhos” (p. 151).

No Haiti, fascina-se pelas “correntes antigas ligadas à tradição africana, da África caribenha, porque ali a participação da organicidade do corpo é total”. Decide então utilizar os “cantos vibratórios de antigos rituais” dessa tradição em um trabalho com “uma abordagem muito particular [...] que não é, evidentemente, a reconstrução de um ritual africano ou caribenho”, trata-se de verificar “como os instrumentos de trabalho sobre os corpos, sobre os cantos que se enraizam nos corpos, sobre os impulsos que se prolongam nos cantos... como tudo isso pode ser organizado do ponto de vista dos diferentes níveis de energia” (p. 46). Para Grotowski (2007d [1993], p. 237), esses cantos são mais adequados ao seu trabalho do que os mantras hindus ou budistas, pois assim como esses, são instrumentos de verticalidade, mas, ao contrário deles, “são radicados na organicidade. É sempre o canto-corpo, não é nunca o canto dissociado dos impulsos da vida que correm através do corpo. [...] Os impulsos que correm no corpo são justamente aqueles que trazem aquele canto”.

Nesta última fase de trabalho, no Workcenter de Pontedera, um ponto fundamental era a questão da transmissão. Consciente da proximidade do fim de sua vida, devido a graves problemas de saúde, Grotowski empreendeu com Thomas Richards, desde 1985 (quando Richards, nascido em 1962, tinha 23 anos) até 1999 (ano do falecimento de Grotowski), um trabalho pedagógico que

[tinha] o caráter da “transmissão”: transmitir-lhe o que alcancei na minha vida: o aspecto *interior* do trabalho. Uso a palavra “transmissão” no sentido tradicional: durante um período de aprendizado, através de esforços e tentativas, um jovem conquista o conhecimento prático e preciso de uma outra pessoa, o seu *teacher*. (GROTOWSKI 1993, p. 10, grifos do autor)

Até o momento presente, o Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards continua em atividade, com duas equipes de trabalho, o Focused Research Team in Art as Vehicle, dirigido por Richards, e o Open Program, dirigido por Mario Biagini, diretor associado do Workcenter.

Poucos meses antes de sua morte, Grotowski (2016c [1998], p. 159), no final de um de seus últimos textos – *Testo senza titolo* –, fala sobre “temas que [o habitavam] há muito tempo”:

O que se pode transmitir? Como e a quem transmitir? São perguntas que cada pessoa que herdou da tradição se coloca, porque herda ao mesmo tempo uma espécie de dever: transmitir o que ele mesmo recebeu. Qual é a parte da pesquisa em uma tradição? Em que medida uma tradição de trabalho sobre si mesmo ou, falando por analogia, de um yoga ou de uma vida interior, deve ser ao mesmo tempo uma investigação, uma pesquisa que dá, com cada nova geração, um passo adiante? [...] Eu sei, eu sei... no campo artístico *stricto sensu* podemos dizer que existe somente uma evolução e não um desenvolvimento. [...] Mas aqui estou falando de um âmbito que é artístico e que não é exclusivamente artístico.

Orientalismo, interculturalismo e transculturalismo nas técnicas do corpo

Em *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, Said (1990) defende a teoria de que o Oriente não seria uma mera localização geográfica, mas sim uma série de ideias criadas nos países europeus, que têm um longo histórico e uma longa tradição. Nesse viés, são ideias que não corresponderiam a uma descrição objetiva de uma realidade empírica outra, diferente da europeia, mas, sim, um discurso construído, inventado, que atravessa vários campos do

conhecimento de modo difuso e complexo. Essa invenção europeia teria se tornado, principalmente, um discurso que retratava aquilo que a Europa não era, uma espécie de “espelho às avessas”. Para o autor, no período da expansão colonialista, o conceito de Oriente transformou-se em uma “instituição imperial”, isto é, uma ferramenta cultural usada concretamente na dominação sociopolítico-econômica dos países asiáticos e do Oriente Médio.

Assim, analisando sob esta ótica crítica uma série de autores, Said demonstra como eles compartilham uma visão etnocêntrica que reforça a polarização entre um Ocidente “civilizado”, “avançado”, “superior” e um Oriente “primitivo”, “inferior”. É essa visão preconceituosa e etnocêntrica a respeito do Oriente e de outras regiões colonizadas pelos europeus que teóricos como Edward Said irão problematizar e criticar, criando a corrente do pensamento pós-colonial.

Apoiado na teoria pós-colonial, Rustom Bharucha (1993), em seu livro *Theatre and The world – Performance and the Politics of Culture*, reúne uma série de artigos, escritos de 1981 a 1989, em que aborda os temas do colonialismo e etnocentrismo no teatro moderno/contemporâneo. Trazendo o pensamento pós-colonial para o campo das artes cênicas, discute questões éticas envolvidas nas proposições cênicas de caráter intercultural, isto é, propostas artísticas que, de algum modo, utilizam técnicas estrangeiras ou promovem intercâmbios entre estilos e/ou artistas de tradições diferentes.

Segundo o autor indiano, a apropriação do teatro oriental, especificamente das tradições indianas, foi muitas vezes realizada sem uma devida contextualização histórica e/ou embasada numa visão mistificadora do Oriente. Deste modo, essas experiências interculturais lançariam um olhar reducionista para fenômenos culturais complexos e distintos entre si, gerando uma homogeneização cultural, a partir de uma argumentação aproximativa e sem fundamentação concreta.

Apesar de ter uma visão crítica a respeito da trajetória de Grotowski, ao analisar o espetáculo *Śakuntalā* (1960), Bharucha (*ibidem*, p. 22) ressalta que, ao contrário da problemática visão romântica e ingênua encontrada nas obras de

Artaud, Craig e outros, Grotowski assumia ironicamente que sua montagem projetava uma imagem europeia idealizada do teatro oriental: “O que havia de exemplar na *Śakuntalā* polonesa, porém, não era a sua celebração de estereótipos evocativos do Oriente exótico, mas sua desmitificação deliberadamente maliciosa, paródica e astuciosa dos ícones orientais”. Nesse sentido, ao parodiar a visão europeia do Oriente, o espetáculo evitaria ser etnocêntrico, preconceituoso e desrespeitoso para com a cultura indiana.

Na mesma direção, Bharucha (p. 24-25) avalia positivamente o que ele considera uma autocrítica de Grotowski em relação à utilização de técnicas orientais. Partindo da premissa – imprecisa em nossa visão – de que “o Kathakali e o Yoga forneceram as bases para os exercícios psico-físicos de Grotowski”, observa que “quanto mais profundamente ele investigava sua modalidade psico-física de atuação [...] mais ele percebia que os atores precisam encontrar suas próprias técnicas” e “foi obrigado a admitir que a estética do ‘teatro oriental’ era ‘completamente distante’ dele”.

Considerando que “parte do problema de algumas percepções ocidentais das artes performativas indianas é uma obsessão com as técnicas”, afirma que “Grotowski não estava interessado em perfeição ou virtuosismo” e que seus atores utilizaram “as técnicas e convenções indianas” como materiais de trabalho. Analisando a abordagem pragmática de Grotowski em relação ao Yoga, arguindo – outra vez de forma imprecisa – que “ele parou de utilizar [os exercícios de yoga] quando percebeu que produziam uma ‘concentração introvertida’ que era prejudicial para seus atores”, conclui que “esse tipo de atitude evitou que Grotowski utilizasse o teatro indiano de uma maneira eclética. Não havia nada de reverencial na maneira como ele entendia seus princípios. Ele nunca teve medo de questioná-los” (p. 25-26).

O autor indiano também percebe, no que ele considera uma atitude respeitosa de Grotowski perante a “moralidade do trabalho” dos performers do teatro oriental – onde existe uma “submissão a algo que está além de suas performances” –, uma analogia com o conceito de “ator santo”. Considera, entretanto que “um dos mais difíceis desafios que Grotowski enfrentou no

desenvolvimento de suas ideias de ‘ator santo’ foi a relativa ausência de ritual no teatro ocidental contemporâneo” (p. 26).

Se Bharucha tem uma visão relativamente positiva da relação ao interculturalismo de Grotowski na fase teatral, critica de modo veemente sua postura e a validade de suas pesquisas na fase parateatral e no Teatro das Fontes. As críticas mais contundentes em relação ao Parateatro estão relacionadas ao conceito de cultura ativa¹⁸, Bharucha (p. 44) chama atenção para a responsabilidade implicada em estender o “processo de auto-exploração”, desenvolvido na intimidade com poucos atores durante anos no Teatro Laboratório, para pessoas estranhas, vindas de diversos contextos sociais e culturais, que em algumas ocasiões podiam ser centenas ou milhares.

A dicotomia “ativo” e “passivo”, feita no discurso parateatral, também é colocada em questão: ao entender que o papel do espectador é “passivo”, Grotowski estaria “defendendo uma maneira fundamentalmente restritiva de ‘olhar’”. Bharucha, ao contrário, sustenta que “olhar é uma atividade a pleno título, talvez mais concentrada, mais ‘generalizada’ que a empreendida pelo ator”. Bharucha acrescenta que a horizontalidade hierárquica das propostas parateatrais – em que todos são participantes – seria uma igualdade de função apenas aparente, na medida em que havia sempre um líder ou mais conduzindo as improvisações e vivências coletivas dentro dos projetos (p. 44-45).

Em relação à expedição do Teatro das Fontes na Índia, Bharucha (p. 51), aludindo a um encontro de Grotowski e seus colaboradores com um grupo de jovens teatrantes em Kardah, uma pequena cidade do estado de Bengala, questiona, ironicamente, as relações econômicas envolvidas:

Se você não fosse Grotowski, seria tratado como um louco e convidado a ir embora. Mas vamos encarar os fatos: se os atores aceitam a sua “loucura” existe algo por trás desse interesse. Você é para eles a primeira (e talvez a única) possibilidade de ir para o exterior. Você veio a Khardah não apenas para curtir a área rural de Bengala, mas para selecionar

¹⁸ Trabalhar no Parateatro sobre a cultura ativa implica em “estender o privilégio da ação criativa para aqueles que não estão usualmente envolvidos com a realização teatral” (SLOWIAK e CUESTA, 2013, p. 60).

três atores para passar um tempo com você na Polônia, no Teatro das Fontes. Você tem consciência que esta seleção de atores te investe de um considerável poder? [...] Caro Grotowski, nossas disparidades econômicas, às vezes, são ridículas, não é mesmo? E ainda assim, elas existem no nosso mundo, condicionando o controle e o financiamento do trabalho intercultural.

Mesmo considerando que as críticas de Bharucha abrem novas maneiras de enxergar as práticas e os discursos grotowskianos, colocando na balança todas as questões analisadas neste artigo – incluindo aí os pontos “positivos” e “negativos” levantados –, acreditamos que o interesse e a relação de Grotowski com as tradições asiáticas (e não euro-americanas) não permitam considerar sua visão e abordagem como um exemplo de Orientalismo nos termos saidianos.

Olhando essa questão por certo ângulo, toda absorção/utilização/estudo de uma cultura estrangeira, ou seja, a qual não se pertence – ou por nascimento ou por uma vivência mais extensa e intensa – é, em algum nível, inevitavelmente etnocêntrica. Mesmo perante um esforço consciente de justamente não ser etnocêntrico, seria ingênuo negar que, de algum modo não intencional, pouco evidente e, muitas vezes, não consciente, pesquisadores como Grotowski acabam formulando interpretações e julgamentos etnocêntricos, pelo simples fato de partirem de parâmetros prévios e raciocínios lógicos oriundos da sua cultura de origem. Partindo da premissa saidiana, de que o contexto sociopolítico-econômico em que um dado conhecimento é gerado influencia inegavelmente a visão daquele que o produz, seria possível afirmar que a simples condição de polonês (europeu) tenha predeterminado e direcionado, em diversos níveis, o diálogo de Grotowski com outras culturas não polonesas.

Entretanto, por outro lado, a abordagem do pesquisador polonês demonstra um esforço ético de evitar ao máximo, na medida do possível, o etnocentrismo e as consequentes superficialidades nas análises ou na formulação de proposições artísticas. Nesse sentido, primeiramente deve-se apontar que Grotowski – junto com Schechner, Barba e outros – faz parte de uma segunda geração de artistas euro-americanos que passaram a se interessar por manifestações culturais estrangeiras. Logo, é necessário diferenciar esse segundo grupo de

interculturalistas dos artistas da primeira metade do século XX – como Craig, Artaud, Brecht e outros – que, movidos pela necessidade de romper com modelos europeus clássicos, tomaram como referência e inspiração certas tradições cênicas orientais, sem, contudo, ter um conhecimento minimamente aprofundado dessas manifestações. “Por mais inspiradas e geniais que pudessem ser as diversas leituras sobre esses temas [tradições estrangeiras], não houve lugar para se desenvolver um vínculo prolongado, necessário à penetração e à compreensão das tradições em jogo” (QUILICI, 2015, p. 45-46). Já entre os artistas-pesquisadores da segunda metade do século XX, Grotowski incluso, reconhece-se um aprofundamento de pesquisa muito maior, comparativamente falando.

Ao contrário de maior parte dos interculturalistas dessa segunda metade do século XX, entretanto, Grotowski não busca encontrar pontos comuns, ou de contato, em fenômenos cênicos distintos, mas analisar os fenômenos prioritariamente a partir da identificação de diferenças. Ele acreditava que “as abordagens oriental e ocidental [são] complementares. Mas não se trata de chegar a uma síntese ou a um sincretismo”. Afirmava ser possível “a superação dos nossos limites recíprocos e o encontro em um plano fundamental, que é terceiro, objetivo” (GROTOWSKI, 2016d [1984], p. 38). Mas, é preciso muito cuidado para evitar mal-entendidos, como, por exemplo, em relação às terminologias:

Os orientais que estão em contato com os ocidentais [...] muitas vezes aprofundam os mal-entendidos com um espírito panecumênico [...] que faz com que os principais conceitos ocidentais pareçam idênticos àqueles orientais... “Mas é a mesma coisa, é a mesma coisa”. Sinto muito, talvez devesse ser a mesma coisa, mas não é”. (*ibidem*, p. 39)

Desse modo, a transculturalidade de Grotowski não objetivava transplantar técnicas ou linguagens pouco conhecidas para os centros culturais hegemônicos, visando a criação de algo “novo” no panorama artístico internacional. Somente no primeiro período da fase teatral a sua abordagem como diretor poderia ser

considerada uma apropriação/assimilação “orientalista” de técnicas, embora sua operação seja mais uma consciente recriação do que uma reprodução. Mas, no restante do percurso, ao contrário, procurou um “empenho mais sistematizado de pesquisa das expressões performativas de outras culturas”, quer dizer, “um diálogo intercultural mais aprofundado”, tomando emprestado o raciocínio e as palavras de Quilici¹⁹ (2015, p. 47-49).

Grotowski não empreendeu viagens e pesquisas fora de seu contexto cultural de origem seguindo alguma corrente ou tendência. Durante sua vida, construiu sua competência como “artesão do ‘performativo’ [...] o vasto campo das artes/ações que o homem faz utilizando diretamente a si mesmo como instrumento” (GROTOWSKI, 2016d [1984], p. 31-32), de forma autodidata e independente, como ressalta Ludwik Flaszen (2015, p. 372), cofundador do Teatro Laboratório:

Ele não queria – era sua eterna estratégia – pertencer a nenhum movimento, nenhuma escola, nenhuma “tendência” [...] Depois de muitos anos de andanças e de estudos, foi seu próprio *chela* [discípulo] e *guru* [mestre]. Assim pode ser dito, metaforicamente, que ele deu à luz a si mesmo. Os outros lhe forneceram inspiração, exemplos, instrumentos. Ele foi seu próprio pai.

Esse processo de aprendizado não prescindiu, porém, de encontros com mestres de diferentes culturas, em busca de “inspiração, exemplos e instrumentos”, nos quais tentou

contato[s] direto[s], sem esconder que se trata de conquistar o conhecimento e não de modo romântico, como em um belo romance, mas através do confronto real no qual uma verdadeira transmissão é recebida ou roubada – já que quase todo verdadeiro mestre tenta ser roubado pela geração sucessiva. (GROTOWSKI, 2016a [1987], p. 238-239)

¹⁹ No ensaio intitulado *Vanguardas e Tradições*, Quilici (2015, p. 43-49) faz uma diferenciação entre o interesse/absorção das culturas não ocidentais pelos artistas das vanguardas históricas e tardias (como Strindberg, Craig, Yates, Meyerhold, Artaud, Brecht, Oswald de Andrade, entre outros) e a abordagem de artistas modernos/contemporâneos como John Cage, Bill Viola, Marina Abramovic, Meredith Monk. Para o autor, estes últimos seriam exemplos de diálogo intercultural mais aprofundado, que não se restringe a um intercâmbio de técnicas. Neste ensaio em específico, Quilici não menciona diretamente Grotowski, mas acreditamos que o raciocínio possa ser aplicado à sua abordagem intercultural.

Seguindo seu próprio processo de pesquisa, Grotowski fez inúmeras viagens para o “Oriente”, ou melhor, para “os orientes”, como pertinentemente apontou²⁰. Essas viagens lhe viabilizaram contatos diretos, não só com o conhecimento teórico-filosófico de algumas culturas asiáticas, mas também com diversas de suas “práticas de si”²¹. Nesses contatos com “fenômenos autênticos, práticos, de tradições”, construiu sua competência, sendo um bom ladrão – e ao mesmo tempo “[com uma abordagem] modesta, receptiva, baseada no reconhecimento das fronteiras culturais e práticas de cada um” (*ibidem*, p. 251). Se aproxima das técnicas corporais de outras culturas com um olhar pragmático, mas consciente que

Os representantes das culturas tradicionais muitas vezes tem pudor em falar de algo que consideram um segredo pessoal ou um mistério da tradição. E, principalmente, não se deve querer que *ensinem* as técnicas tradicionais. Para aprender uma técnica tradicional é preciso quase uma vida inteira. Senão será sempre uma espécie de yoga em 10 lições. (GROTOWSKI, 2016b [1978], p. 169, grifo do autor)

Analisa essas técnicas tradicionais de acordo com sua utilidade, seja em seu contexto cultural original, seja em sua eventual aplicação em um novo contexto (o seu próprio trabalho, por exemplo). Como explica em seu texto *Oriente/Ocidente*, as formas de sentar de um monge e de um samurai japoneses, por exemplo, podem produzir imagens semelhantes, se olharmos superficialmente, mas, se as observarmos com mais atenção, vamos perceber que elas tem utilidades muito diferentes, pois

A forma tem sempre uma utilidade. A imagem da forma é o seu modo de ver a forma, e então a imagem induz ao erro. A forma não é a imagem da forma. As duas formas podem ser semelhantes na imagem, mas a utilidade de cada uma delas é bem diferente. Uma pode servir para a estabilização, a imobilidade, e a outra para manter o corpo em alerta, com capacidade de movimento instantâneo. (GROTOWSKI, 2016d [1984], p. 32)

²⁰ “Não existe só um Oriente, não existe só um Ocidente... há os Orientes e os Ocidentes...” (GROTOWSKI, 2016d [1984], p. 32).

²¹ Cf. nota 9.

A relação de Grotowski com conceitos e técnicas provenientes de culturas diversas é consequência natural de suas pesquisas, de sua busca por instrumentos cada vez mais precisos para a realização de seus intentos artísticos, culturais e existenciais. Neste sentido, seu inter/transculturalismo não foi um desejo ou objetivo em seu trabalho, mas uma consequência.

Não se pode entender realmente a própria tradição (pelo menos no meu caso), sem confrontá-la com um berço diferente. É o que se pode chamar de corroboração. Na perspectiva da corroboração, o berço oriental é para mim muito importante. Não só por motivos técnicos (as técnicas lá eram muito elaboradas), mas por razões pessoais. Porque as próprias fontes do berço oriental tiveram sobre mim um impacto direto quando eu era criança e adolescente, ou seja, bem antes que me ocupasse de teatro. A corroboração abre frequentemente perspectivas inesperadas e rompe os hábitos mentais. (GROTOWSKI, 2007d [1993], p. 239)

Recebido em 28/02/2020

Aceito em 20/03/2020

Referências

BARBA, Eugenio. **A terra de cinzas e diamantes**: minha aprendizagem na Polônia. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARBA Eugenio; GROTOWSKI, Jerzy. *O treinamento do ator 1959-1962*. In: GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Tradução Aldomar Conrado. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1992 [1968] (p. 107-144).

BHARUCHA, Rustom. **Theatre and the World**: Performance and the Politics of Culture. London: Routledge, 1993.

BRUNTON, Paul. **A Search in Secret India**. York Beach: Samuel Weiser, 1985.

BRYANT, Edwin F. **The Yoga Sūtras of Patañjali**: a new edition translation and commentary with insights from the traditional commentators. New York: North Point Press, 2009.

ELIADE, Mircea. **Yoga**: imortalidade e liberdade. Tradução Teresa Barros Velloso. São Paulo: Palas Athena, 1996.

F

LASZEN, Ludwik. *Grotowski ludens*. In: FLASZEN, Ludwik. **Grotowski & Companhia**: origens e legado. Tradução Isa Etel Kopelman. São Paulo: É Realizações, 2015 (p. 286-378).

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. Tradução Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. In: GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Tradução Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992 [1965] (p. 13-22).

GROTOWSKI, Jerzy. *Prefazione*. In: RICHARDS, Thomas. **Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche**. Milano: Ubulibri, 1993.

GROTOWSKI, Jerzy. *A voz*. In: FLASZEN, Ludwik e POLLASTRELLI, Carla (org., em colaboração com Renata Molinari). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, 2007a [1969] (p. 137-162).

GROTOWSKI, Jerzy. *Exercícios*. In: FLASZEN, Ludwik e POLLASTRELLI, Carla (org., em colaboração com Renata Molinari). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, 2007b [1969] (p. 163-180).

GROTOWSKI, Jerzy. *Teatro e ritual*. In: FLASZEN, Ludwik e POLLASTRELLI, Carla (org., em colaboração com Renata Molinari). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, 2007c [1968] (p. 119-136).

GROTOWSKI, Jerzy. *Da companhia teatral à arte como veículo*. In: FLASZEN, Ludwik e POLLASTRELLI, Carla (org., em colaboração com Renata Molinari). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, 2007d [1993] (p. 226-243).

GROTOWSKI, Jerzy. *Teatro delle Fonti*. In: GROTOWSKI, Jerzy. **Grotowski - testi 1954-1998** - Vol. III: Oltre il teatro. Organização e tradução Carla Pollastrelli. Firenze: La Casa Usher, 2016a [1987] (p. 235-253).

GROTOWSKI, Jerzy. *Sulle tracce del Teatro delle Fonti*. In: GROTOWSKI, Jerzy. **Grotowski - testi 1954-1998** - Vol. III: Oltre il teatro. Organização e tradução Carla Pollastrelli. Firenze: La Casa Usher, 2016b [1978] (p. 159-174).

GROTOWSKI, Jerzy. *Testo senza titolo*. In: GROTOWSKI, Jerzy. **Grotowski - testi 1954-1998** - Vol. IV: L'arte come veicolo. Organização e tradução Carla Pollastrelli. Firenze: La Casa Usher, 2016c [1998] (p. 158-160).

GROTOWSKI, Jerzy. *Oriente/Ocidente*. In: GROTOWSKI, Jerzy. **Grotowski - testi 1954-1998** - Vol. IV: L'arte come veicolo. Organização e tradução Carla Pollastrelli. Firenze: La Casa Usher, 2016d [1984] (p. 30-41).

MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras praticadas**: o percurso artístico de Jerzy Grotowski - 1959-1974. São Paulo: Perspectiva, 2012.

OSIŃSKI, Zbigniew. **Jerzy Grotowski's Journeys to the East**. Tradução Andrzej Wojtasik e Kris Salata. Holstebro; Malta; Wrocław; London; New York: Icarus Publishing Enterprise; Routledge, 2014.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Vanguardas e tradições*. In: QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Anablume, 2015 (p. 43-49).

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SLOWIAK, James; CUESTA, Jairo. **Jerzy Grotowski**. Tradução Júlia Barros. São Paulo: É Realizações, 2013.

SODRÉ, Celina. **Jerzy Grotowski**: artesão dos comportamentos humanos metacotidianos. 2014. 552 f. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Referência audiovisual

GREGORY, Mercedes (concepção e produção); GODMILOW, Jill (direção). **With Jerzy Grotowski, Nienadówka, 1980**. New York: Manhattan Project/Atlas Theatre Co. Inc., 1980.