Lacunas e Raízes

Em busca dos princípios do Teatro das Fontes de Jerzy Grotowski

Thiago Miguel Sabino

IA- UNESP
São Paulo
2024

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes – Campus São Paulo

THIAGO MIGUEL LOPES RIBEIRO CUNHA SABINO

LACUNAS E RAÍZES:

Em busca dos princípios do Teatro das Fontes de Jerzy Grotowski

São Paulo
2024

THIAGO MIGUEL LOPES RIBEIRO CUNHA SABINO

LACUNAS E RAÍZES:

Em busca dos princípios do Teatro das Fontes de Jerzy Grotowski

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Artes Cênicas.
Linha de Pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas.
Orientadora: Profa. Dra. Marianna F. M. Monteiro.

São Paulo

2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

S116l Sabino, Thiago Miguel Lopes Ribeiro Cunha (Thiago Miguel Sabino), 1985-
Lacunas e raízes : em busca dos princípios do Teatro das Fontes de Jerzy Grotowski / Thiago Miguel Lopes Ribeiro Cunha Sabino. -- São Paulo, 2024.
308 f. : il. color.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Marianna Francisca Martins Monteiro.
Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes.

1. Teatro. 2. Teatro - Filosofia. 3. Teatro experimental. 4. Grotowski, Jerzy, 1933-1999. I. Monteiro, Marianna F. M. (Marianna Francisca Martins). II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.01

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

THIAGO MIGUEL LOPES RIBEIRO CUNHA SABINO

LACUNAS E RAÍZES:

Em busca dos princípios do Teatro das Fontes de Jerzy Grotowski

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Unesp como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes.

Tese aprovada em: 20/02/2024

Banca Examinadora

_____

Profa. Dra. Marianna Francisca Martins Monteiro
(IA- UNESP) - Orientadora

_____

Profa. Dra. Lidia Olinto do Valle Silva
(Faculdade de Artes Dulcina de Moraes)

_____

Prof. Dr. Luciano Matricardi de Freitas Pinto
(Universidade Estadual de Maringá)

_____

Prof. Dr. Daniel Reis Plá
(Universidade Federal de Santa Maria)

_____

Profa. Dra. Tatiana da Motta Lima Ramos
(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas que de alguma forma ajudaram na realização dessa pesquisa.

Primeiramente a minha orientadora Marianna Francisca Martins Monteiro, por aceitar orientar tal pesquisa e me apoiar nas diversas mudanças de rumo que tomei ao longo do caminho.

Às professoras doutoras Tatiana Motta-Lima e Lidia Olinto pelas contribuições valiosas no exame de qualificação, indicações de materiais e, sobretudo, inspirações.

À colega pesquisadora Ilda Andrade, pelas conversas e trocas generosas.

Aos colegas pesquisadores que auxiliaram em conversas informais, dúvidas, indicações e disponibilizações de materiais fundamentais para a pesquisa: Luciano Matricardi e Luciano Mendes de Jesus.

À amiga Raquel Zichelle pelo cuidado e generosidade na ajuda em revisões e traduções em muitas partes do texto.

A Renato Mendes, amigo que me apoiou em muitos momentos da pesquisa.

Aos meus pais, Waldemir e Marina.

De forma especial, à minha esposa-amiga-namorada-família, Natalya Amaral Stabile, pela paciência, por me apoiar, provocar, desafiar e por cuidar da estrutura que tornou possível a pesquisa.

Aos meus avós,

Aos meus bisavós.

Aos avós dos avós dos avós... dos meus bisavós.

RESUMO

A tese explora parte do trabalho de Jerzy Grotowski: a fase do Teatro das Fontes (1976-1982). Busca-se identificar e estudar alguns princípios e fundamentos desse trabalho, assim como experimentos e práticas nele desenvolvidos. Tais princípios podem ser entendidos tanto como as bases e motivos fundamentais que orientaram o projeto, filosófica e pragmaticamente, quanto como elementos que possibilitaram sua origem. Parte-se da premissa que, a despeito das diferentes fases de Grotowski apresentarem especificidades importantes, há uma série de diálogos e conexões entre elas. Assim, o Teatro das Fontes é visto ao mesmo tempo como um movimento de ruptura e retorno, uma releitura de elementos presentes em outras fases do artista. Para esse estudo, além da leitura de textos do próprio Grotowski, são adotadas referências de artistas, colaboradores e pesquisadores ligados a seu trabalho. Busca-se apresentar a importância do trabalho coletivo e transcultural, no qual se fazem presentes importantes vozes, como Teo Spychalski, François Kahn e Maud Robart. A pesquisa também analisa três referências fundamentais do Teatro das Fontes: as práticas dos haitianos do *Saint-Soleil*, a obra de Carlos Castaneda e o *Evangelho de Tomé*. Entre os múltiplos princípios desse trabalho de Grotowski, a questão do enfrentamento da morte, associada à relação solidão/ecologia, revela-se como tema central. Esse tema permeia e motiva a investigação e a prática de diversos elementos desenvolvidos no período, abordados ao longo da tese.

Palavras-chave: Teatro; Jerzy Grotowski; Teatro das Fontes; Tradições.

ABSTRACT

This thesis explores a segment of Jerzy Grotowski's work: the Theatre of Sources (1976-1982). The aim is to identify and study some principles and foundations of this project, including the experiments and practices developed within it. These principles can be understood both as the foundational bases and the fundamental motives that guided the project, both philosophically and pragmatically, and as the elements that enabled its inception. The study begins with the premise that, despite the specificities of different phases of the artist's career, there are numerous connections between them. Thus, the Theatre of Sources is viewed as both a movement of rupture and return, a reinterpretation of elements present in other phases of Grotowski's work. For this study, in addition to reading Grotowski's texts, references from artists, collaborators, and researchers associated with his work are utilized. The objective is to highlight the importance of collective and transcultural work, incorporating significant voices such as Teo Spychalski, François Kahn, and Maud Robart. The research also analyzes three fundamental references of the Theatre of Sources: the practices of the Saint-Soleil Haitians; the work of Carlos Castaneda; and The Gospel of Thomas. Among the various principles of Grotowski's work, one question emerges as a central theme: the issue of facing death, associated with the solitude-ecology relationship. This theme permeates and motivates the investigation and practice of various elements developed during this period, which are discussed throughout the thesis.

Keywords: Theatre; Jerzy Grotowski; Theatre of Sources; Traditions.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 8

2 SEMENTES I - TEATRO DAS FONTES: ORIGENS E ALGUMAS DEFINIÇÕES 26

2.1 Algumas definições do Teatro das Fontes 27

2.2 Continuidades, rupturas e retornos 42

2.2.1 Parateatro-Teatro das Fontes 43

2.2.2 Resumo sobre Parateatro e breve cronologia 47

2.3 Parateatro: algumas sementes e raízes do Teatro das Fontes 55

2.3.1 Teo Spychalski e O Estúdio Internacional 57

2.3.2 A Turnê na França- 1976 61

2.3.3 Motions e Movimentos 63

3 SEMENTES II - VELAR SOBRE A MONTANHA 74

3.1 O Projeto Montanha - Mountain Project 74

3.2 Nocne Czuwanie (Vigília Noturna) e Czuwanie (Vigília) 86

3.3 Droga (The Way/ O Caminho) 89

3.4 Góra Plomienia (The Mountain of Flame/ A Montanha de Chama) 93

4 RAÍZES I - ROTAS E FUNDAMENTOS DO TEATRO DAS FONTES - NAS FONTES DAS TRADIÇÕES 102

4.1 O artista na sociedade contemporânea 103

***4.2* O *andarilho Grotowski* - As Expedições do Teatro das Fontes 113**

4.2.1 As Viagens 115

4.2.2 Viagens pessoais e expedições no âmbito do Teatro das Fontes 116

4.2.3 Curdistão e as técnicas dos Dervixes 119

4.2.4 Haiti 126

4.2.5 Nigéria 128

4.2.6 Byalistok – Polônia Oriental. 130

4.2.7 A viagem ao México 132

4.2.8 A Índia e a técnica dos Bauls 133

5 RAÍZES II - RUMO AO SAGRADO SOL: GROTOWSKI E O HAITI 141

5.1 A comunidade artística do *Saint-Soleil* 143

5.2 Grotowski e o Haiti 148

5.3 Condições [e princípios] do trabalho com os haitianos 155

6 RAÍZES III - CASTANEDA E A VIAGEM AO MÉXICO 166

6.1 Os ensinamentos de Dom Juan Matos- Castaneda 170

6. 2 As práticas de Dom Juan/Castaneda e o Teatro das Fontes 177
6.2.1 Corrida no mesmo lugar ao crepúsculo 178
5.2.2 O modo de olhar e a técnica de parar o diálogo interno 179
6.2.3 O "passo de poder" 181
6.2.4 O olhar e a busca pelo lugar de poder 183
6.2.5 Os sonhos 185
6.3 A viagem ao México 188
7 GALHOS, FRUTOS... E SEMENTES I - PRINCÍPIOS E PARADOXOS DO TEATRO DAS FONTES 196
7.1 As fontes das técnicas das fontes 197
7. 2 O evangelho de Tomé: *Permanecer no Princípio* e *Movimento que é Repouso* 201
7.2.1 Sobre Tomé e o Evangelho 202
7.2.2 O Evangelho segundo Tomé e o Teatro das Fontes 208
7.2.3 O Movimento que é repouso 209
7.2.4 Permanecer no Princípio 212
7.3 Infância 215
7.3.1 Tornar-se criança, um animal, um tolo 220
7.3.2 Sobre o brincar 224
7.4 Para além da Torre de Babel: Transculturalidade 227
7.4.1 Mind structure 232
8 GALHOS, FRUTOS...E SEMENTES II - A PRÁTICA DO TEATRO DAS FONTES: UMA RECONSTITUIÇÃO 239
8.1 A Ação de François Kahn 243
9 GALHOS, FRUTOS...E SEMENTES III - SOLIDÃO E ECOLOGIA: *A CONSCIÊNCIA DA MORTE E A POSSIBILIDADE DE UMA ESCAPATÓRIA* 249
9.1 Ação literal, espaço literal 250
9.2 Sobre os textos *Sulle tracce del Teatro delle Fonti* e *Teatro delle Fonti* . 261
9.2.1 Ecologia e o homem que precede as diferenças 271
9.3 Solidão e Consciência da Morte 273
9.3.1 Solidão e o Teatro das Fontes 273
9.3.2 Teatro das Fontes e a questão da morte 278
10 CONSIDERAÇÕES FINAIS 286
REFERÊNCIAS 301

1 INTRODUÇÃO

O fim
É
Só o Começo
Do que desconheço

O Teatro das Fontes corresponde a uma das fases de trabalho do artista polonês Jerzy Grotowski. Trata-se de um projeto desenvolvido entre os anos de 1976 e 1982, compreendendo uma série de buscas, investigações e experiências caracterizadas por um trabalho coletivo no qual se fazem presentes múltiplas vozes. Apesar de ser um amplo e importante projeto, são poucas as referências concretas e estudos que o abordam de modo específico (ao menos em nossa língua). Tal amplitude do projeto se deve tanto a sua duração quanto aos eventos que o constituíram. Foram seis anos que abarcaram uma série de atividades: seminários, viagens a campo, investigação e elaboração de técnicas performativas, encontros fechados em grupo, em um trabalho contínuo de desenvolvimento, abertura e partilha de processos práticos com público externo, além de conferências e publicação de textos por parte de Grotowski.

A tese apresenta um estudo sobre essa fase do Teatro das Fontes[1] com objetivo de elucidar o que a constituiu, quais suas características e como eram algumas de suas atividades e experimentos práticos. Embora esse seja um período comumente apresentado como o "mais pessoal" de Grotowski (na medida em que muitos de seus antigos interesses pessoais motivaram o projeto), é possível notar uma intensa colaboração e atuação de aliados, que construíram a aventura do Teatro das Fontes. Dessa forma, um dos intentos da tese é investigar a importância fundamental dos colaboradores no trabalho.

O Teatro das Fontes caracterizou-se também pela transculturalidade. Não só o grupo de trabalho era formado por membros de diferentes culturas e nacionalidades, como o próprio escopo das pesquisas de Grotowski tinha o intuito de estabelecer

[1] Por vezes, Teatro das Fontes será abreviado como TF. Utilizaremos *itálico* para destacar palavras ou trechos, e para palavras estrangeiras. Serão utilizadas aspas simples para destaques ou uso de palavras fora do sentido habitual, em sentido metafórico, irônico etc. (formas que comumente pedem as aspas duplas em nossa língua). Aspas duplas serão utilizadas para citações e menção a alguns títulos ou ideias-conceitos de outros autores (que também poderão aparecer em itálico).

contato com comunidades de diferentes tradições culturais. Em linhas gerais, buscava-se uma aproximação, confronto e diálogo com manifestações culturais performativas de diferentes culturas. Não quaisquer manifestações, mas práticas e técnicas tradicionais que tivessem como característica exercer um impacto, uma abertura e uma transformação na percepção e na dimensão psicofísica daqueles que as realizam. Assim, esse aspecto transcultural e relativo a tradições se materializou nas expedições realizadas a diferentes partes do mundo, na formação da equipe de trabalho e em certa maneira de pensar a metodologia, o modo de desenvolver as práticas no TF. Esse é um dos aspectos importantes que buscaremos analisar.

De modo mais preciso, a presente tese busca identificar e investigar algumas das *raízes* do Teatro das Fontes. Por raízes, refiro-me: (1) aos princípios e fundamentos de trabalho (ou princípios do projeto) – questões fundamentais que foram abordadas ou buscadas no período, assim como, elementos que balizariam o trabalho; (2) aos princípios no sentido de 'inícios' desse trabalho, ou seja, as 'sementes' do Teatro das Fontes. Nesse último sentido, procura-se compreender as condições e motivações que levaram ao surgimento desse projeto, quando ocorriam ainda as experiências parateatrais. Portanto, é inevitável que se considere o que ocorria no Parateatro, alguns de seus impasses, suas descobertas e práticas que conduziram Grotowski ao novo projeto. Porém algumas dessas 'sementes', encontram-se muito anteriormente, remontando a preocupações já presentes no trabalho teatral, no início dos anos de 1960 (apesar de tais motivações terem originado processos artísticos múltiplos).

Esses fundamentos-raízes – ou seja, os princípios, enquanto balizas, motivos, ou questões fundamentais – foram inicialmente identificados a partir da leitura dos próprios textos de Grotowski e colaboradores. Sobre Grotowski: especificamente os dois textos dedicados ao Teatro das Fontes (*Sulle Tracce del Teatro delle Fonti* e *Teatro delle Fonti*). Sobre os colaboradores: textos de Teo Spychalski e de François Kahn. Podemos separar tais raízes sob duas formas: uma se refere a princípios, buscas, noções e práticas-chave apontadas nos textos do Grotowski. Nesse caso, temos algumas noções e/ou práticas como: técnica das fontes, uma noção utilizada para definir o próprio projeto do Teatro das Fontes; técnicas dramáticas e ecológicas; infância; descondicionamento do corpo e da mente; trabalho em uma dimensão transcultural; importância da dimensão ecológica e do não-humano, o mundo vivente; e "movimento que é repouso".

Outra forma sob a qual podemos identificar esses fundamentos-raízes é como referências específicas que contribuíram para a formação do Teatro das Fontes. Isso pode se apresentar como uma forte inspiração poética e, em certo sentido, filosófica e pragmática, para se pensar os processos desenvolvidos (obra de Castaneda e o Evangelho de Tomé); ou, ainda, apresentar-se como uma contribuição direta e efetiva nesses processos (o trabalho com Tiga, Maud Robart e os haitianos). Para se pensar essas 'raízes', além dos textos de Grotowski, destaco a entrevista/conversa publicada no livro *Voices from Within: Grotowski's Polish Collaborators*, realizada por Grzegorz Ziółkowski com Teo Spychalski[2]. Nessa conversa, Teo apresenta como três fundamentos, para Grotowski, no Teatro das Fontes, justamente: O Evangelho de Tomé; a obra de Castañeda; o trabalho com os haitianos. Tais referências se misturam com as noções e práticas apontadas acima, formando um todo que constituiu o projeto de Grotowski e nosso foco de pesquisa. Assim, embora reservemos um espaço específico para investigação de alguns desses temas, muitos deles se apresentarão conjuntamente, à medida que desenvolvemos o trabalho.

Desse modo, destaca-se que 'princípios', em nossa pesquisa, deve ser entendido em um sentido amplo: não apenas como balizas do Teatro das Fontes, mas como componentes característicos desse projeto. Podem ser expressões ou palavras-chave capazes de englobar uma série de experiências, buscas, motivações e procedimentos fundamentais do TF. Nesse sentido amplo, os 'princípios' também operam como pistas de leituras a partir das quais podemos analisar o trabalho de Grotowski.

Entre todos esses princípios, a tese objetiva evidenciar como a questão do enfrentamento da morte opera como uma raiz fundamental, motivação e vetor no trabalho de Grotowski no Teatro das Fontes. Com esse alvo principal, procuraremos apresentar ao longo da tese os diversos eventos, procedimentos, práticas e buscas do artista no período, de modo a compreender mais profundamente o projeto desenvolvido para, então, adentrar no tema do enfrentamento da morte.

---

[2] SPYCHALSKI, Teo. 'On the Long and Winding Road': Teo Spychalski talks to Grzegorz Ziółkowski. *In:* ALLAIN, Paul; ZIÓŁKOWSKI, Grzegorz [ed.]. **Voices from Within:** Grotowski's Polish Collaborators: London and Wrocław: PTP, 2015. p. 150-160.

Objetivos

Além da busca pelos princípios-raízes mencionados, que constitui o objetivo principal, destacam-se os objetivos:

- Analisar o conteúdo central de alguns dos textos de Grotowski produzidos no período relativo ao teatro das Fontes;

- Caracterizar o que foi o projeto do Teatro das Fontes;

- Investigar os eventos que o constituíram, suas práticas e viagens de campo;

- Identificar as premissas, objetivos e motivações relacionadas ao TF;

- Pesquisar a importância dos diversos colaboradores de Grotowski em seu projeto, ressaltando a dimensão coletiva do trabalho;

- Identificar alguns dos diferentes projetos e atividades do Parateatro e suas características;

- Cotejar o período do Parateatro com o Teatro das Fontes buscando responder: Em que medida o TF é um desenvolvimento de aspectos já trabalhados no Parateatro? Quais as especificidades do TF com relação ao Parateatro?

Entre os objetivos dessa tese, busca-se elucidar como a questão da morte se constitui um elemento fundamental para Grotowski em investigações ligadas às técnicas pessoais (técnicas das fontes). Tal questão não fazia parte dos objetivos iniciais de nossa pesquisa e foi constatada em seu decorrer. Contudo, é possível entender essa questão da morte como uma motivação-raiz vital em Grotowski no Teatro das Fontes.

Justificativa

Jerzy Grotowski foi um dos importantes nomes do teatro no século XX, influenciando práticas teatrais, estéticas, pedagogias e formação de atores e atrizes. Embora amplamente conhecido e citado no meio teatral, sua obra e pesquisa merecem ainda investigações, sobretudo no que diz respeito aos períodos posteriores à produção de espetáculos: Parateatro, Teatro das Fontes, *Objective Drama* e Arte como Veículo. Mesmo no que concerne ao período teatral, a obra de Tatiana Motta-Lima[3] permitiu compreender o trabalho do artista de modo aprofundado e para além de uma redução de Grotowski ao "teatro pobre". A própria fase teatral apresenta nuances extremamente importantes que a pesquisadora evidenciou. Dessa maneira,

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

a obra de Grotowski ultrapassa e muito o mito do “teatro pobre” com os famosos exercícios de treinamento do ator relacionados a este. Ultrapassa também a prática teatral, tendo repercussões filosóficas, permitindo pensar fazeres performativos, assim como formas de encontro e convivência não situados no campo estrito da arte (segundo uma compreensão ocidental e eurocêntrica, relacionada a criação de um objeto/produto artístico).

A carência de pesquisa sobre a fase do Teatro das Fontes provavelmente se deve ao fato de, durante muito tempo, não haver traduções acessíveis de textos do artista sobre esse período. Apenas recentemente, após a publicação de *Grotowski Teksty Zebrane* (2012), coletânea dos textos do artista, em língua polonesa, ocorreu a tradução para o italiano de Carla Pollastrelli, em uma publicação dividida em quatro volumes (sendo que o volume contendo os textos do período foi publicado somente em 2016). Assim, a pesquisa apresentada na tese tem sua relevância ao propor um estudo sobre tais textos e sobre o projeto de Grotowski. O trabalho de Grotowski, especialmente o Teatro das Fontes, pode contribuir com discussões (e provocações) sobre questões como arte contra-hegemônica, perspectivas decoloniais, relações entre arte e tradições populares, arte e modos de percepção, arte e aspectos da religiosidade, formas de conviver, entre outras.

Tais questões são candentes no campo da arte e nas pesquisas acadêmicas, cuja preocupação é romper com modelos eurocêntricos. Apesar de Grotowski ser um polonês, portanto europeu e branco, seu percurso é marcado pelo interesse por aproximações com diferentes tradições culturais, em uma postura não idealizada, redutora ou colonialista. Uma temática importante que a pesquisa sobre Grotowski suscita diz respeito a ideia de apropriação. O artista, ao se aproximar de diferentes aspectos da tradição, estaria cometendo uma apropriação indevida? Essa é uma pergunta importante com a qual me deparei algumas vezes, mas tanto as práticas, quanto os textos de Grotowski quando estudados mais a fundo, respondem, a meu ver, de modo negativo. Além disso, desde as práticas teatrais, o artista tecia inúmeras críticas a certa visão dominante de arte, visão eurocêntrica que poderia se manifestar tanto em um *teatro-‘tradicional’ realista-textocêntrico-psicológico- burguês*, quanto no teatro de vanguarda em voga na época. Ou seja, há em Grotowski, desde cedo, uma recusa ao que está posto. As opções disponíveis no teatro não lhe interessavam (o que não significa que ele não tenha dialogado com e sido influenciado por grandes diretores teatrais). Em dado momento, o próprio teatro – na concepção da tradição

europeia – deixa de lhe interessar, levando-o a novos caminhos no chamado Parateatro (ou teatro de participação). Todo esse fazer de ruptura frente ao teatro estabelecido corresponde a uma crítica a determinados valores da própria visão de mundo da sociedade europeia moderna e contemporânea. Esse é um dos fatores que levam o artista a se aproximar de diferentes tradições. Portanto, embora um europeu, Grotowski é um dos artistas cuja prática é contrária a visão dominante sobre teatro e sobre a própria cultura europeia, ocidental. Dessa forma, seu trabalho pode contribuir com discussões e práticas contra-hegemônicas, com a valorização de diferentes culturas, sobretudo dos povos originários, grupos silenciados, marginalizados e periféricos.

O fato de Grotowski ser um europeu e sua obra em certo sentido ter entrado no cânone do teatro ocidental, não faz de Grotowski um artista 'colonizador'. Convém destacar que a Polônia se situa, em certo sentido, na periferia da Europa (geograficamente na passagem entre o Ocidente e o leste europeu). Os processos históricos do país, sua cultura e visão de mundo, podem não corresponder necessariamente ao que se chama de eurocentrismo colonialista. Grotowski lembra que, durante mais de um século, a Polônia, repartida e dominada por forças estrangeiras, não existiu politicamente, tendo sua própria língua proibida em muitas regiões.

Por tais motivos, a compreensão mais aprofundada sobre a obra de Grotowski (suas diferentes fases, seus contextos, seu legado) é bastante pertinente, pois pode fomentar discussões sobre temas importantes atualmente em curso e permite repensar práticas e fazeres artísticos, em diálogo com esses temas.

Metodologia

Trata-se de uma pesquisa fundamentalmente bibliográfica e tem como horizonte metodológico algumas referências suscitadas pelo próprio tema. Uma das referências inspiradoras é a Cartografia[4], a partir dos desenvolvimentos de Suely

[4] Escrevo "inspiradoras", pois não há nenhum compromisso rigoroso em enquadrar a pesquisa nessa metodologia. Essa tentativa de abertura quanto à metodologia inspiradora pode ser identificada na própria estruturação em tópicos dessa introdução, que pode parecer contraditório com uma abordagem mais cartográfica ou 'pós-estruturalista', ou ainda mais orgânica, sobre o trabalho de Grotowski. No entanto, trata-se de uma abertura, inclusive, às ambivalências, o que pode resultar em momentos de fechamento e maior estruturação e rigidez.

Rolnik[5] e Virgínia Kastrup[6] bem como o princípio do Rizoma[7] de Deleuze e Guattari. A abordagem cartográfica é caracterizada por deslocamentos, entradas e saídas em múltiplos pontos, possibilitando o trânsito entre os diferentes campos do saber e autores diversos. A escolha por essa abordagem permite, também, que o processo e o inacabamento, a despeito da busca pelo rigor na pesquisa, sejam valorizados em detrimento de um objeto final acabado, oriundo da necessidade de cumprir metas fixas. Esse fluxo condiz com a temática da pesquisa, tornando método, objeto, pesquisador e pesquisa um processo de devir. Pelo caráter aberto da Cartografia, pode-se utilizar outras metodologias de acordo com cada etapa da pesquisa. Por se tratar de um estudo ligado ao campo das Artes, a Cartografia apresenta-se como uma aposta viável que permite conceber e experimentar a pesquisa (incluindo leituras e escritas) como um ato de criação poético-teórico. Essa abertura permite que a adoção de uma metodologia não se dê de forma rígida, definida a priori e distorcendo os resultados na medida em que tenta adequar o 'objeto' a um método.

Os textos de Grotowski são tomados como pistas para identificar as práticas do Teatro das Fontes, assim como parte de sua própria obra artística. Busca-se um espaço de 'escuta' e leitura de textos não só de Grotowski como também de muitos colaboradores. No caso de Grotowski, para análise de seus textos, adotou-se como parâmetro o período de 1975-1982, que corresponde aproximadamente ao período do projeto. Alguns textos anteriores – do Parateatro, do teatro de produções e do jovem Grotowski –, bem como textos posteriores, poderão ser analisados quando apresentarem aspectos pertinentes ou que ajudem a elucidar o que foi o Teatro das Fontes.

Como metodologia para a abordagem dos textos, *o modo* como serão lidos é permeado pela ideia balizadora de *Encontro-confronto.* Por um lado, tentar ouvir as vozes sem sobrepor ideias e metodologias àquilo que os textos nos 'falam'; por outro lado, após essa tentativa de suspensão do juízo, deixar que minhas raízes, motivações, desejos e modo de lidar com a pesquisa incidam em uma interpretação, uma *leitura* mesmo (entre tantas possíveis).

---

[5] ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental:** Transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

[6] KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do Cartógrafo. *In:* PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.) **Pistas do método da Cartografia.** Porto Alegre: Sulina, 2009.

[7] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia 2, vol.1. São Paulo: Editora 34, 2011.

Pela natureza lacunar que o tema apresenta – a princípio, poucas referências concretas sobre o Teatro das Fontes –, uma lenta escuta da voz de Grotowski e de outras vozes seria mais adequada. Nesse sentido, fui movido por uma provocação: *O que seria uma metodologia de pesquisa adequada ao tema, a Grotowski e ao Teatro das Fontes?*. Pensei na própria exposição de Grotowski em seu texto, *Teatro das Fontes*[8], em que diz: "a pergunta realmente importante é aquela relacionada à necessidade" (acrescentaria, ao desejo). Criticando um modo de ver mecanicista, Grotowski complementa: *"Na realidade, um processo vivo se assemelha antes a uma árvore: não é o objetivo que conta, mas as raízes sobre as quais a árvore cresce."*[9] Esse texto suscitou uma ideia de cultivo, de espera, de se permitir um tempo para escutar. Ao mesmo tempo, ressaltou o desejo de investigar o TF nas relações com suas raízes.

O texto em questão trouxe a imagem da árvore e suas raízes de modo muito forte. Isso me levou a utilizar a Árvore[10] como imagem para abordar o Teatro das Fontes, e até certo ponto, organizar tese. Assim, a tese é dividida em três partes: "sementes", "raízes" e "galhos, frutos e sementes...".

Outro aspecto metodológico surgido da pergunta acima foi a busca por proceder em uma *Via Negativa:* procurar *o que é* por meio do abandono *daquilo que não é*. Essa noção de *via negativa*[11] é apontada por Grotowski em muitos de seus textos e serviu como um modo de investigar que conduziu o artista à constatação do "teatro pobre". Em certo sentido, esse modo conduziu também a delimitação do tema e abordagem da pesquisa.

---

[8] GROTOWSKI, Jerzy. **Testi 1954-1998.** Volume III- Oltre il teatro (1970-1984). Florença, La Casa Usher: 2016.

[9] GROTOWSKI, 2016, p. 235, tradução nossa, grifo nosso.
Na fonte consultada: "La domanda davvero importante è quella relativa al bisogno. [...] In realtà, un processo vivo assomiglia piuttosto a un albero: non conta l'obiettivo, ma la radici da cui l'albero cresce".

[10] Pode parecer contraditório adotar a imagem da Árvore-raiz, especialmente após citar rizoma como uma referência inspiradora. De fato, essa é uma das ambivalências mencionadas anteriormente.

[11] Já no período teatral, Grotowski cita a *via negativa* para se referir ao processo de formação dos atores. Trata-se não de um "agrupamento de habilidades, mas erradicação de bloqueios" (2011, p. 13). Esse modo de proceder, em certo sentido, também se apresenta em diferentes textos do artista. Ao abordar determinado tema, Grotowski muitas vezes opta por dizer o que ele não é, eliminando possíveis atributos não essenciais, para se chegar ao que é. Um exemplo é a busca por uma resposta à pergunta "o que é o Teatro?": "[...] a quantidade de definições para teatro é praticamente ilimitada. Para escapar desse círculo vicioso é preciso, sem dúvida, eliminar e não acrescentar. Ou seja, é preciso se perguntar o que é indispensável ao teatro..." (Grotowski, 2011, p. 25) Em *Para um teatro pobre,* constata-se a eliminação do que é "supérfluo" ao teatro para chegar ao seu núcleo fundamental: a relação entre atores e espectadores (cf. Grotowski, 2011, p. 15).

Dessa forma, uma série de referências outrora importantes que utilizava para ler o trabalho de Grotowski foram dispensadas. Destaco: os referenciais dos *estudos da performance* e Richard Schechner, com as ideias, por exemplo, de comportamento restaurado e díade da eficácia-entretenimento; referenciais da antropologia como a ideia de liminaridade e processo ritual, de Victor Turner; o diálogo com os autores Pierre Hadot e Michel Foucault para pensar a temática dos exercícios espirituais na relação com a filosofia antiga e cuidado de si. Na concepção de "teatro pobre" – ao menos naquela apresentada no texto *Para um teatro Pobre*[12] – o teatro poderia existir sem maquiagem, sem cenário, sem trilha sonora ou música, sem efeitos de luz, mas não poderia existir sem a relação ator-espectador[13]. Pensei se não seria pertinente proceder de modo análogo: abandonar tudo o que é possível abandonar. Chega-se rápido à conclusão que uma pesquisa, necessariamente, precisaria de algo a ser pesquisado e alguém que pesquise. Em se tratando de pesquisa – seja ela qual for, mas sobretudo artística e acadêmica – é evidente que existe também um *como* (metodologia, abordagem) o estudo será feito. No início do projeto, essa noção de aplicação de uma metodologia inspirada no próprio tema *Grotowski-Teatro das Fontes* não existia. Dessa forma, ao fazer a pergunta sobre a metodologia adequada e procurar adotá-la, abandonei também associações que pretendia investigar no projeto original (Grotowski e questões de terreiro, candomblé, tradição popular e ideias de espiritualidade e ritual, inspiradas nessas referências). A partir desse ponto, a proposta foi concentrar o foco da pesquisa no período e projeto do Teatro das Fontes buscando identificar suas raízes e fundamentos, o que significa estudar também rastros, pistas em textos de Grotowski e de seus colaboradores (também sujeitos criadores nesse processo), além de considerar alguns relatos de testemunhas desse trabalho. Tudo isso já parecia (e é) uma tarefa bastante complexa. Entretanto, convém ressaltar que se trata de uma ênfase, um direcionamento. Assim como, em sua prática, Grotowski não necessariamente abandona adereços, objetos de cena, figurino etc., para elaborar o "teatro pobre"; não abandonamos de todo as referências que podem sim estar presentes. Nesse caso, elas podem estar de modo implícito, em determinada postura ou maneira de abordar a pesquisa (quase que inconsciente); ou

[12] GROTOWSKI, Jerzy. **Para um Teatro Pobre**. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Dulcina Editora, 2011. p. 15.
[13] GROTOWSKI, 2011, p. 15.

de forma mais explícita, quando suscitadas pelo encontro com o tema da pesquisa e não definidas *a priori.*

Além da abordagem a partir dessas noções de raízes e *via negativa*, são importantes algumas perguntas oriundas do contato com textos de Grotowski. Como manter o rigor sem cair em um método engessado, permanecendo aberto aos mistérios? Como ser vertical na pesquisa? Como não ser um "turista" e como não cair no "diletantismo"? São tarefas difíceis colocadas por Grotowski e que reverberam em certa atitude buscada com a pesquisa e com o mundo.

Premissa

Uma premissa importante na tese diz respeito à compreensão das diferentes fases de Grotowski não como etapas rigidamente separadas, mas como trabalhos que se conectam uns com os outros, com desenvolvimentos e rupturas. Um dos temas recorrentes na obra do artista polonês, ainda que por vezes não explícito, seria o do "ritual" ou o da aproximação da arte com elementos rituais: mito, arquétipo, textos que se referem ou que pertencem a tradições espirituais, técnicas de trabalho sobre si, e procedimentos performativos tradicionais. Assim, o trabalho de Grotowski muitas vezes é uma releitura e revisitação de temas e problemas já explorados em etapas anteriores. Nesse caso, o perigo para nossa pesquisa é cair em generalizações, por exemplo, acreditando que a aproximação com "arquétipo" ou "ritual", desenvolvida em determinada fase, seria a mesma nas fases posteriores, apenas pelo fato de o artista mencionar ou trabalhar com essas noções. Não é o que ocorre, de modo que temas ou objetivos análogos suscitaram propostas variadas. Antes de apresentar sumariamente o conteúdo da tese, algumas considerações sobre esse percurso ou fases de Grotowski são importantes, à guisa de introdução.

Sobre o percurso de Grotowski

O trabalho de Grotowski costuma ser dividido em diferentes fases ou períodos, cada qual obedecendo a intentos, investigações e processos particulares. Assim, certa divisão 'canônica' apresenta as diferentes fases do percurso criativo do artista como: Teatro de Espetáculos (1957-1969), Parateatro (1969-1978), Teatro das Fontes (1976-1982), *Objective Drama*[14] (1983-1986) e Arte como Veículo (1986-1999). As

[14] Manteve-se aqui o nome do projeto em inglês. Destaca-se que "drama", presente em *Objective Drama*/Drama Objetivo, não corresponde ao drama no sentido de literatura dramática nem ao gênero

datas são aproximadas, podendo ser apresentadas com nuances a depender da referência. Em linhas gerais, pode-se caracterizar a primeira fase como aquela dedicada à produção de espetáculos, em que as figuras de ator e espectador, e toda a estrutura que compõem o que chamamos teatro se faziam presente. Já nos anos de 1970, o Parateatro se caracterizou pelo abandono dessa estrutura e do próprio teatro em si (na acepção comum eurocêntrica). Grotowski renuncia à produção de obras teatrais para se dedicar a um tipo de investigação centrada em explorações performativas coletivas, em que todos deveriam participar ativamente. O Parateatro, assim, correspondeu a uma série de experiências que visavam enfatizar o "encontro" entre as pessoas, sem mais os papéis de ator e espectador, sem mais a busca por uma construção narrativa de um enredo teatral, mas em ações literais exploradas de tal maneira que permitissem a superação dos papéis sociais cotidianos e dos hábitos automatizados, liberando uma presença espontânea entre os participantes.

Experiências e projetos parateatrais seriam acompanhados/seguidos[15] pelo período do Teatro das Fontes, este caracterizado pelo contato entre pessoas de diferentes culturas, o trânsito com elementos das tradições culturais e a busca pelo que Grotowski chamou de "fontes das técnicas das fontes". Tais técnicas permitiriam um descondicionamento do corpo e da percepção, resultando em um estado de presença e consciência distintas. Essas técnicas das fontes seriam técnicas pertencentes às diferentes tradições, inseridas ou relacionadas a um contexto cultural-filosófico-espiritual-ritual específico. Foram desenvolvidas ao longo de muitos anos e muitas gerações (alguns exemplos dessas técnicas seriam o yoga, práticas ligadas à meditação, budismo, artes marciais, e o giro dos dervixes). No entanto, o que Grotowski busca não é a adoção ou aprendizado de tais técnicas. Ao contrário, a investigação no TF se vincula a busca por aquilo que antecede tais técnicas. Investigava-se, então, elementos simples passíveis de serem trabalhados em diferentes contextos (o que não seria possível em muitas técnicas tradicionais, dependentes de um modo particular de ver e perceber o mundo, de apreender a realidade, modo surgido do contexto cultural). Além disso, as práticas investigadas e desenvolvidas eram marcadas por três aspectos: eram técnicas dinâmicas, em *ação*

teatral do drama (um entre tantos gêneros teatrais, como tragédia, comédia, farsa etc.). A palavra "drama" utilizada por Grotowski diz respeito ao sentido etimológico de "ação".

[15] Ressalta-se que muitos projetos parateatrais se desenvolveram paralelamente ao Teatro das Fontes.

e não apenas contemplativas[16]; caracterizavam-se pelo que Grotowski chamou de dimensão ecológica (no contato com o ambiente externo, seja o ambiente natural, seja o de uma sala fechada); e estavam ligadas à investigação do que era possível fazer na "solidão", ainda que se trabalhasse em equipe. Elucidaremos esses aspectos ao desenvolver a tese.

Após a saída de Grotowski da Polônia, em 1982 (devido à promulgação da lei marcial no país em fins de 1981), tem início a fase do *Objective Drama*. O projeto é marcado, por um lado, pelo retorno de certos elementos teatrais, do ofício do ator-performer, e, por outro, pelo aprofundamento do trabalho com cantos de tradições (com destaque das africanas e afro-caribenhas). O projeto se desenvolve, com a atuação de Grotowski, entre os anos de 1983-1986, na Universidade de Irvine, Estados Unidos, contando com a presença fundamental de muitos colaboradores, como a de Maud Robart.

Por fim, temos a última fase do trabalho, a Arte como Veículo, desenvolvida em Pontedera, na Itália, na qual a investigação sobre os cantos de tradição se radicaliza, bem como o trabalho sobre as ações físicas, em um grupo fechado de trabalho contínuo.

Essa é uma maneira possível de apresentar, muito brevemente e de forma muito introdutória, as distintas fases e faces de Grotowski[17]. Como uma forma de periodização didática pode ser importante, mas ela pode deixar escapar dois aspectos fundamentais. Primeiro: há uma relação de continuidade, desenvolvimento, além das rupturas, entre um período e outro no trabalho do artista. Segundo: no interior de uma mesma fase ou período, há uma série de atividades distintas, às vezes opostas, constituindo-se em uma experiência marcada por múltiplos vetores e vozes.

Se existem as linhas gerais de um percurso, é importante saber que as linhas costuram, amarram, tecem, passam pelo mesmo ponto várias vezes e de diferentes formas. Criam redes, tramas, tapeçarias, emendam trapos e com eles criam mantos. As imagens da costura, do novelo ou das dobras me parecem mais úteis para se pensar o trabalho de Grotowski do que a ideia de um trajeto ou percurso linear. A cada

---

[16] No sentido de não serem práticas cuja tendência é a imobilidade e certa passividade corporal. Porém é importante destacar que práticas de contemplação não necessariamente se confundem com essa tendência e não se deve separar contemplação e ação como mutuamente excludentes. Há práticas contemplativas em movimento e na ação.

[17] Essa divisão e datação das fases de Grotowski está presente no livro *The Grotowski Sourcebook* organizado por Lisa Worford e Richard Schechner. Foram realizadas (ou atestadas) pelo próprio Grotowski, que colaborou ativamente para a edição do livro.

momento, começo e fim podem estar presentes, conectados. Dessa forma, as fases de Grotowski não devem ser vistas como períodos estanques, como se o Parateatro sucedesse a fase teatral e nada daquela fase estivesse mais presente. Ainda que Grotowski tenha declarado, a certa altura, que o teatro, para ele, estava morto; aquilo que dava vida ao seu teatro permanecia muito vivo. Se olharmos uma árvore e não vermos a semente, diremos que a semente está morta, e que a árvore é uma coisa e a semente é outra. Assim, o Parateatro seria a ruptura radical com a fase teatral. Mas árvore e semente são apenas nomes para estados diferentes de algo. Uma está na outra, e existem na dependência do solo, da água, do próprio cultivo. Nessa perspectiva, o Parateatro seria o desdobramento *natural* – mas corajoso e inusitado; natural, mas inabitual e improvável – de alguns elementos que se desenvolviam na fase teatral de Grotowski. Trabalhar nesse cultivo implicou procurar solos e climas impensados até então.

Esse entendimento deve ser estendido para as diferentes fases do artista. Por outro lado, assim como há continuidades (além das rupturas), há no interior de cada fase uma diversidade tal que é impossível reduzi-la a uma única definição.

Considerando isso, referência importante para essa tese é a pesquisa de Tatiana Motta-Lima, *Palavras Praticadas...,* sobre o percurso de Grotowski entre 1959 e 1974. Embora tal pesquisa se concentre no período teatral e início do parateatro, a partir da obra podemos compreender de modo aprofundado a questão da diversidade presente no trabalho criativo do artista, ao mesmo tempo a relação de continuidades e rupturas entre as fases (e entre experimentos no interior de cada período). Assim, pelo olhar e abordagem que esse trabalho de Motta-Lima permite lançar, tal obra é uma das *fontes* fundamentais de nossa pesquisa.

No trabalho de Motta-Lima, chama atenção a inclusão dos primeiros anos do Parateatro em seu recorte de investigação. Contrariando a periodização estanque 'canônica', a pesquisadora evidencia como o Parateatro está conectado ao passado teatral, especificamente às experiências do último espetáculo dirigido por Jerzy Grotowski no Teatro Laboratório, *Apocalypsis cum figuris.*

Mesmo se pensarmos em termos meramente cronológicos, veremos que essa divisão das fases não é algo absoluto, uma vez que *Apocalypsis cum figuris* foi apresentado durante os anos do Parateatro (e Teatro das Fontes), inclusive tendo uma função importante na seleção dos participantes de alguns projetos parateatrais.

No que concerne ao Parateatro e a reflexões ligadas a tal projeto, a *fonte* fundamental para nossa pesquisa é o trabalho de Lidia Olinto[18]. A autora adota como foco da investigação sobre o período parateatral a presença da relação estrutura-espontaneidade. Apresenta como a fase parateatral, ao englobar uma série de projetos e subprojetos, constitui-se em uma vasta experiência com processos bastante distintos. Um dos muitos fatores relevantes de sua tese é justamente o fato de ter chamado a atenção para a presença de elementos ligados à "estrutura" (naquele binômio estrutura-espontaneidade[19]) nas explorações parateatrais, em que os aspectos mais espontâneos e improvisacionais eram mais nítidos. Além disso, encontramos no Parateatro essa multiplicidade de "vozes" que compunham a equipe de Grotowski, cada qual responsável por um trabalho ou projeto. De fato, Jerzy Grotowski esteve presente de modo mais direto e intenso nas primeiras explorações parateatrais, ligadas a *Holiday*, afastando-se das atividades posteriores, que contavam com lideranças de diversos membros colaboradores. Da mesma forma, embora o projeto posterior, o Teatro das Fontes, possa ser encarado como um desenvolvimento de interesses mais pessoais de Grotowski – interesses que, em certa medida, as experiências parateatrais já não contemplavam –, essa nova fase também contou com colaboradores e vozes importantes no desenvolvimento e na orientação de atividades e grupos de trabalho. Assim, paradoxalmente, o que é apontado como a fase mais pessoal de Grotowski quando comparada as fases anteriores, é também fruto de uma intensa colaboração. Essa é mais uma das premissas e ao mesmo tempo buscas da presente pesquisa: apresentar o trabalho de Grotowski como resultado de interações de múltiplas vozes.

Para abordar o Teatro das Fontes, é útil entender que cada novo projeto ou fase do trabalho de Grotowski envolve tanto uma renúncia, abandono e ruptura com parte daquilo que se desenvolvia anteriormente, quanto uma agudização, cultivo e aprofundamento de elementos já presentes em fases anteriores. Assim, haveria elementos do Parateatro que se desenvolveriam no Teatro das Fontes. Como já

[18] OLINTO, Lídia. **Conjunctio oppositorum e o Parateatro de Jerzy Grotowski e Companhia**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – UNICAMP, Campinas, 2016.

[19] O binômio estrutura-espontaneidade pode ser entendido como um dos componentes fundamentais do trabalho de Grotowski. Esse binômio se caracteriza pela presença (ou necessidade de presença) de um grau de estrutura no trabalho para que a espontaneidade e o improviso possam ocorrer sem resultar em um caos. Da mesma forma, ao se atingir determinada espontaneidade, aquela ligada à organicidade, haveria certa estrutura no comportamento. Assim, uma partitura de ações físicas, por exemplo, poderia ser tomada como estrutura a partir da qual, somada a outros procedimentos, seria possível atingir a espontaneidade.

mencionado, essa é uma premissa importante em nossa pesquisa: a continuidade-transformação, a presença do todo na parte. Reafirmo a consciência sobre o perigo das generalizações que essa abordagem pode induzir, impedindo-nos de encontrar o que se desenvolvia de modo específico em cada momento ou fase. No entanto, penso que as generalizações podem ser evitadas se caracterizarmos de modo suficiente algumas das diferentes etapas e fases do trabalho, assim como os elementos que as constituem, para, a partir daí, estabelecer possíveis comparações e análises entre as fases.

O texto da tese foi pensado três partes que se apresentam em *Sementes* (subdividida em I e II), *Raízes* (subdivida em I, II e III), e *Galhos, frutos...sementes* (subdividida em I, II e III). Essa divisão corresponde aos capítulos (seções) relativos ao desenvolvimento da tese. Em *Sementes I...* (seção 2), realizaremos um primeiro contato com Teatro das Fontes e apresentaremos uma de suas 'sementes' mais imediatas, o Parateatro. Inicialmente, buscaremos uma breve caracterização do Teatro das Fontes e apresentação de alguns de seus elementos fundamentais. As referências nesse sentido são: o livro *The Grotowski Sourcebook*[20], especificamente a introdução da seção dedicada ao período em questão, escrita por Richard Schechner[21]; e os textos de Jerzy Grotowski, *Sulle tracce del Teatro delle Fonti* e *Teatro delle Fonti.* Após essa exposição, abordaremos o Parateatro, alguns de seus experimentos e uma breve visão panorâmica e cronológica, a partir da obra de Jennifer Kumiega[22] e, fundamentalmente, da pesquisa de Lidia Olinto. A seguir, busca-se um foco sobre duas experiências parateatrais, investigando suas possíveis implicações no Teatro das Fontes. As experiências são o *International Studio* e o *Mountain Project.* Além das referências citadas, é fundamental a entrevista já mencionada de Teo Spychalski[23], responsável pelo *International Studio*. A seção seguinte, *Sementes II...* (seção 3), dedica-se a um aprofundamento sobre o *Mountain Project,* considerando tanto o texto-documento do projeto, escrito por Grotowski em 1975, quanto o projeto piloto (prático) ocorrido na França, e o *Mountain Project* propriamente dito, ambos conduzidos por Jacek Zmyslowski.

---

[20]SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa (org.). **The Grotowski Sourcebook.** New York: Routledge, 1997.

[21]SCHECHNER, Richard. INTRODUCTION TO PART II. Paratheatre, 1969-78, and Theatre of Sources, 1976-82. *In:* SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa (org.). **The Grotowski Sourcebook.** New York: Routledge, 1997b. p.207-214

[22] KUMIEGA, Jennifer. **The Theatre of Jerzy Grotowski**. London and New York: Methuen, 1987.

[23] SPYCHALSKI, 2015.

Em *Raízes* (I, II e III) investigamos as Rotas do e para o Teatro das Fontes. Viagens de Grotowski e sua equipe de trabalho serão abordadas ao longo dessa parte. A seção 4 (*Raízes* I) é dedicada à análise de um texto de Grotowski anterior ao projeto, mas que discute questões importantes que viriam a estar presentes no Teatro das Fontes, como a relação entre arte e tradição. Esse texto é adotado pela tese como marco inicial do período a ser investigado (1975-1982). Além disso, discorreremos sobre a questão das viagens e do trânsito de Grotowski com diferentes tradições culturais. A seguir, abordaremos dois dos três "fundamentos" do Teatro das Fontes. Como menciona Teo Spychalski, o Evangelho de Tomé, o trabalho com os haitianos, e a obra de Carlos Castaneda, constituíram três grandes referências para Grotowski na realização do Teatro das Fontes. Assim, a seção 5 (*Raízes* II) abordará a viagem de Grotowski e sua equipe ao Haiti, bem como a importância do trabalho desenvolvido com a comunidade artística haitiana *Saint-Soleil,* liderada por Maud Robart e Tiga. No capítulo seguinte, *Raízes* III, analisaremos a importância da obra de Carlos Castaneda para o trabalho de Grotowski e a expedição ao México.

No que seria a terceira e última parte, o conjunto *Galhos, frutos... e sementes* I, II, e III (respectivamente os capítulos/seções 7, 8 e 9), aprofunda-se o estudo sobre os princípios do Teatro das Fontes e algumas práticas do trabalho[24]. Por fim, aborda-se o tema central da tese, que orienta nossa leitura: a motivação de Grotowski nesse projeto (motivação entendida não apenas como início, mas como busca, alimento, objetivo, raiz do artista). O capítulo/seção 7 investiga alguns princípios e paradoxos do trabalho: a questão da infância; a transculturalidade e a problemática dos limites enfrentados devido às diferenças culturais e suas visões de mundo, com condicionamentos sobre os modos de perceber, entender e agir na realidade. Ligado a esse tema, menciona-se o esvaziamento e desaparecimento de uma fé ou filosofia comum nas sociedades modernas e contemporâneas, inviabilizando um contato profundo entre as pessoas como nas comunidades tradicionais (problemática chamada por Flaszen, estreito colaborador de Grotowski, de "torre de Babel"). Destaca-se a resposta buscada pelo Teatro das Fontes frente a essa questão.

[24] A ausência do "tronco" nessa divisão da tese é proposital. Ela revela a dificuldade em organizar a tese segundo a imagem da árvore e, ao mesmo tempo, aponta para ausência de um eixo solidamente definido, um tronco organizador da pesquisa. Isso pode indicar um limite da referência simbólica adotada. Por outro lado, indica a ambivalência mencionada: embora se utilize a imagem da árvore, a ausência do tronco sugere um aspecto mais descentrado e rizomático do trabalho.

Também no capítulo 7, será abordado o *Evangelho de Tomé* e sua importância para Grotowski.

No capítulo/seção 8, apresentaremos uma reconstituição de práticas do Teatro das Fontes. A referência será o livro *O Jardim*[25]*,* de François Kahn. François foi um importante colaborador de Grotowski e guia em muitas atividades do Teatro das Fontes. Ao longo da tese, serão mencionados alguns relatos sobre atividades pontuais, feitos por participantes convidados, que vivenciaram alguns dias de práticas na ocasião da abertura do Teatro das Fontes, como Ronald Grimes[26] e Renata Molinari[27]. Contudo, a escolha por dedicar um capítulo exclusivo aos relatos e reflexões de François se deve ao fato de estes constituírem, salvo engano, o primeiro e único livro ao mesmo tempo dedicado ao Teatro das Fontes (e Parateatro) e escrito por um guia do período. Assim, a experiência de Kahn é fruto de alguns anos de prática com Grotowski e companhia. Suas reflexões e relatos, embora pessoais, são bastante importantes e devem ser considerados. Com esse capítulo (somado às descrições e comentários esparsos ao longo da tese), visa-se atingir uma visão mais concreta sobre o que acontecia no trabalho desenvolvido.

No capítulo/seção 9, *Galhos, frutos...e sementes* III, chegamos ao alvo da pesquisa: a raiz e motivação principal ligada à investigação desse tipo de técnica presente no Teatro das Fontes. Abordam-se outros dois princípios do projeto, solidão e ecologia, e a relação desses com a questão da morte. Embora essa temática não seja tão evidenciada por Grotowski, ao ler alguns de seus textos do período, considerando-os em conjunto, e ao cotejar esses textos com relatos de colaboradores, identifica-se o tema da morte como algo de fundamental importância para o artista. Em nossa leitura, entre tantos princípios, esse tema constituiria o vetor principal, embora não explicitado, do Teatro das Fontes. O projeto de Grotowski se dedicaria à investigação de técnicas cuja motivação para prática estaria em íntima consonância com a questão da morte, com a consciência da finitude e a tentativa de dar uma resposta viável a essa finitude. A resposta que essas técnicas propiciariam se liga aos dois princípios mencionados: solidão e ecologia. Essa ecologia do mundo vivo

---

[25] KAHN, François. **O Jardim**. Relatos e reflexões sobre o trabalho parateatral de Jerzy Grotowski de 1973 a 1985. São Paulo: É Realizações, 2019.

[26] GRIMES, Ronald. The Theatre of Sources. *In:* SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa (org.). **The Grotowski Sourcebook.** New York: Routledge, 1997. p.271-280.

[27] MOLINARI, Renata. **Diario dal teatro delle Fonti**. Firenze: La Casa Usher, 2006.

ultrapassa o ser humano e lhe dá a vida. O reconhecimento da própria pessoa como parte do Cosmos, imortal, seria a maneira de enfrentar o problema da finitude do ser. Esse raciocínio é exposto em textos do jovem Grotowski, antes mesmo da estreia do Teatro Laboratório (na época Teatro das Treze Fileiras), quando o artista propõe um teatro capaz de permitir esse enfrentamento da morte a partir de uma perspectiva cósmica. Dessa forma, essa temática constitui um princípio fundamental do Teatro das Fontes ao mesmo tempo que se liga às fontes do próprio Grotowski, evidenciando o movimento de rupturas e continuidades entre as fases do artista.

Nas considerações finais, retomamos alguns pontos relevantes tratados na tese e apresentamos relações importantes entre o Teatro das Fontes e as fases subsequentes de Grotowski. Nesse sentido, aspectos dessas fases seriam também frutos ou ainda, novas sementes dos frutos oriundos do TF. Além disso, indicamos alguns desdobramentos que o TF pode suscitar, ressaltando importantes temas abordados na pesquisa, que podem ser aprofundados e desenvolvidos.

2 SEMENTES I - TEATRO DAS FONTES: ORIGENS E ALGUMAS DEFINIÇÕES

Diferentes autores que propõem uma periodização das fases do trabalho de Grotowski (como Schechner e Wolford; Slowiak e Cuesta[28]), assim como o próprio artista, apresentam as datas limites de 1976-1982 para o início e fim do Teatro das Fontes. Em que pese o fato de no livro *The Grotowski Sourcebook* o período parateatral ser apresentado como tendo ocorrido entre 1970-1978, algumas experiências parateatrais, *The Vigil* e *Árvore de Pessoas,* desenvolveram-se até 1981. Isso significa que paralelamente às atividades do Teatro das Fontes, inclusive seus seminários de aberturas práticas, havia eventos parateatrais. No ano de 1978 ocorreria a primeira manifestação pública de Grotowski sobre o Teatro das Fontes. Talvez por isso, o ano seja apresentado como marco final do Parateatro. Independentemente das periodizações, é importante compreender, em linhas gerais, em que consistiram as experiências desenvolvidas no Parateatro, caracterizar o Teatro das Fontes e, assim, procurar identificar as relações entre as duas fases.

Richard Schechner, em *The Grotowski Sourcebook,* logo na abertura da introdução da parte II do livro, dedicada às fases do Parateatro e do Teatro das Fontes, escreve que elas indicam "dois esforços diferentes, mas relacionados", em que o Parateatro seria uma "extensão lógica do Teatro de Produções" e o Teatro das Fontes apontaria para *Objective Drama* e Arte como Veículo[29]. É curioso pensar que a opção de Schechner foi associar o Parateatro àquilo que vinha sendo desenvolvido nas produções teatrais, especificamente como um ponto de virada, com amadurecimentos e rupturas de alguns elementos que a experiência do último espetáculo, *Apocalypsis cum Figuris,* suscitou. Por outro lado, o Teatro das Fontes, que compartilharia alguns aspectos com o Parateatro (sendo inclusive apresentado na mesma parte que esse na divisão realizada no livro), é indicado por Schechner como uma fase que apontava para o *Objective Drama* e Arte como Veículo (pode-se dizer que seria as "fontes" dessas fases posteriores).

Pode ser pertinente entender o Teatro das Fontes como um dos grandes pontos de radicalização no trabalho de Grotowski, a partir do qual o trânsito com elementos performativos e rituais vinculados à tradição (ou melhor, às tradições), em uma

---

[28] SLOWIAK, James; CUESTA, Jairo. **Jerzy Grotowski.** São Paulo: É Realizações, 2013.

[29] SCHECHENER, 1997b, p. 207. Tradução nossa de:
"They indicate two different but related efforts, Paratheatre being the logical extension of the Theatre of Productions and Theatre of Sources pointing to Objective Drama and Art as vehicle."

pesquisa mais sistemática e de caráter transcultural teria se iniciado. Ao mesmo tempo, o TF ofereceria tentativas de respostas a antigas indagações de Grotowski, procurando superar não só alguns impasses encontrados nas experiências parateatrais, mas também na fase anterior, do Teatro de Produções, tratando questões que, de certa forma, estavam adormecidas (como veremos ao longo do trabalho).

Assim, em um resumo bastante geral sobre as fases pós-teatrais e as motivações que conduziram Grotowski a mudanças, Schechner escreve:

> O trabalho sobre si mesmo levou do teatro ao Parateatro; a procura pelo que é transcultural e essencial levou do Parateatro ao Teatro das Fontes; a destilação dessas fontes em um comportamento padronizado levou ao *Objective Drama* e à Arte como Veículo[30].

2.1 Algumas definições do Teatro das Fontes

Se o marco estabelecido para o início do Teatro das Fontes é o ano de 1976, a primeira menção pública sobre o projeto teria ocorrido em 1978. Durante o Simpósio do Encontro Internacional de Teatro, em Varsóvia, que ocorreu entre 4 e 7 de junho, Grotowski apresentou uma conferência intitulada *Sztuka debiutanta* (A arte do principiante). Essa palestra serviu de base para a publicação, em 1979, do texto *Sulle tracce del Teatro delle Fonti,* que abordava especificamente o novo projeto. Se Holiday pode ser lido como um texto "manifesto" do Parateatro, é possível atribuir a *Sulle tracce del Teatro delle Fonti* a mesma função com relação ao Teatro das Fontes. Além do texto da conferência, trechos de uma entrevista realizada com Tadeusz Burzynski, em junho de 1979, serviram como base para a composição do texto final que foi publicado na revista *Dialog.*

No livro *The Grotowski Sourcebook* (1997)*,* que reúne textos emblemáticos de Grotowski, com seleção do próprio artista, encontramos outro texto, simplesmente nomeado como "Teatro das Fontes" (*Theatre of Sources*). Esse texto, tal como apresentado no livro em inglês, é considerado a versão definitiva, autorizada pelo autor. A primeira versão desse texto, versão polonesa, foi publicada em 1987, em *Zeszyty Literackie.* Recentemente, houve a tradução do polonês para o italiano da

---

[30] SCHECHNER, 1997b, p. 213. Tradução nossa de:
"Work on oneself led from theatre to Paratheatre; searching for what is transcultural and essential led from Paratheatre to Theatre of Sources; distilling those sources into patterned behavior led to Objective Drama and Art as vehicle."

coletânia de textos de Grotowski, feita por Carla Pollastrelli. A publicação dos textos compreende quatro volumes cuja edição contou com rigorosa curadoria da tradutora em colaboração com Mario Biagini e Thomas Richards. Ressalta-se que a própria coletânea polonesa original, *Grotowski Tekst Zebrane* (2012) teve entre os responsáveis pela edição, também, Carla Pollastrelli. Embora o texto *Teatro delle Fonti,* presente na coletânea, tenha sido traduzido do inglês (da versão autorizada por Grotowski, *Theatre of Sources*) para o italiano, devido à maior proximidade linguística e ao trabalho rigoroso e referencial de Pollastrelli, utilizaremos sua tradução.

Os dois textos, *Teatro delle Fonti/Theatre of Sources,* versão de 1997, *e Sulle Tracce del Teatro delle Fonti*, de 1979, servem de base não só para esse capítulo, como para nossa tese como um todo. O fato da escolha do segundo texto, *Theatre of Sources*, para compor o livro *The Grotowski Sourcebook*, em detrimento do primeiro texto, chama atenção. Pode-se conjecturar que Grotowski, preocupado com a palavra justa para descrever seu trabalho, tenha optado pelo segundo texto pelo fato deste apresentar elementos mais precisos que aquele de 1979. Cabe destacar que o Teatro das Fontes se desenvolveu até 1982 e que um texto de 1979 talvez comportasse muito do que se pretendia fazer, do que se almejava, não se constituindo tanto como uma síntese do que foi, de fato, trabalhado. Assim, algumas expressões, como “transe de possessão”, “arquétipo”, a ênfase ao Vodu Haitiano e a menção à Guiné, que aparecem de modo mais nítido no primeiro texto, estão quase ausentes no segundo (de 1997). A vantagem de se debruçar sobre esse primeiro texto seria justamente a possibilidade de encontrar o que Grotowski buscava, como ele entendia ou se aproximava de determinadas questões, sem necessariamente chegar a respostas definidas do trabalho.

Com esses dois textos, busca-se apresentar informações, vetores e noções-chave que permitam uma aproximação ao Teatro das Fontes. Além desses textos, alguns pesquisadores e colaboradores de Grotowski – como Teo Spychalski, James Slowiak e Jairo Cuesta – servem de base para essa parte da tese.

A Arte do Principiante

Após apresentar a dificuldade de descrever em palavras o que se buscava no projeto e afirmar não se tratar de uma exposição científica, Grotowski, ainda no início do texto *Sulle Tracce del Teatro delle Fonti,* aborda a arte do principiante (estreante). Menciona Peter Brook que teria lhe falado sobre o “princípio do principiante” do

samurai, tema também abordado por “mestres zen”. Basicamente, o princípio consistiria no seguinte: a fim de lutar e vencer, o samurai deve – depois de anos de treinamento, depois de dominar conscientemente a técnica da luta – esquecer da técnica, deixá-la de lado. Após o domínio, se o samurai não abandonar sua consciência de guerreiro, não se tornar “um louco”, uma “criança”, “uma força da natureza”, será morto em batalha. Acrescenta que se deve enfrentar a batalha como se fosse a única e a última, “última porque se pode morrer, mas isso quer dizer, a única”. “Esquecer de toda habilidade” e lutar como que em um “sonho”, só dessa forma o samurai poderia, então, vencer.

Esse seria o primeiro sentido pelo qual se pode entender a “arte do principiante”, mas, segundo o próprio Grotowski, não é o único, muito menos o principal.

A arte do principiante se vincularia a “arte do princípio”, “princípio” que corresponderia aquilo que está “inato”, pertencente à natureza. Nesse sentido, Grotowski não está abordando uma dimensão histórica e cultural específicas, mas algo que, segundo ele próprio, antecederia as diferenciações culturais. Grotowski tem consciência desse problema e afirma saber que o humano está sempre imerso na história, na cultura, mas ressalta não estar tratando dessa questão. Além disso, o artista reconhece o perigo que essas ideias ligadas a algo de “inato” podem acarretar, no sentido de um essencialismo ou algo além do humano.

> No fundo, estou falando de um estado que é inato. Mas quando se fala de algo que é original, é algo arriscado de se falar, pois vai além dos condicionamentos, pode parecer sobre-humano. É como tocar uma evidência do ser, que é próxima da evidência da força da natureza, da potência inata, de uma potência do mundo natural.[31]

Segundo Grotowski, existiriam duas formas de alcançar esse estado inato: a partir do treinamento e a partir do desadestramento. A primeira opção seria o exemplo do samurai que, após o pleno domínio da técnica, da habilidade, esquece de tudo isso. Esse deixar de lado, ou esquecer-se, significa atingir um domínio quase que inconsciente, do reflexo condicionado, para alcançar o nível do guerreiro. Após o domínio da técnica, atinge-se a liberdade. Já a segunda opção é a que caracterizou

---

[31] GROTOWSKI, 2016, p. 160. Tradução nossa de:
“In fondo sto parlando piuttosto di uno stato che è innato. Ma quando si parla dello stato originario, si trata di qualcosa di cui è rischioso parlare, perché va al di lá dei condizionamenti, può sembrare sovrumano. È come toccare un’ evidenza dell’ essere che è prossima all’ evidenza delle forze della natura, delle potenze innate, di una potenza del mondo naturale.”

o trabalho de Grotowski e que, segundo ele mesmo, exige um trabalho muito difícil, um esforço e uma autodisciplina até maiores que a via do treinamento técnico. No texto, Grotowski vai chamar as duas abordagens de "técnica um" e "técnica dois", respectivamente. A técnica um seria a aquisição de habilidades para o posterior esquecimento (ou superação). Como exemplos dessas abordagens, cita o trabalho dos atores da Ópera de Pequim e o yoga "clássico", na Índia, em que se busca o "autocontrole" do homem. Para a técnica dois, menciona o tantra, que se liga a uma entrega à força da natureza.

> Na Índia, um exemplo da técnica um é o yoga clássico, que busca o autocontrole do homem, de sua natureza, sobre todos os planos, ao fim e ao término, incluindo o conteúdo do inconsciente, tudo deve ser retido, explorado em profundidade, em seu estado puro. É assim que começa o descondicionamento. Nessa mesma cultura, um exemplo da segunda possibilidade – a técnica dois – pode ser em certa medida o tantra ou o yoga tântrico, onde é preciso passar pela obediência à força da natureza. Pode-se dizer "obediência superior" ou "entregar-se" [confiar]. Entrega-se às forças da natureza sem permitir que as potências naturais se descarreguem. No caso do sexo, isso quer dizer, não permitir a descarga sexual. *Mas no tantra autêntico, ortodoxo, fala-se em um sentido muito mais amplo.* Obedecer ao que se traz, não porque seja consumado, mas pela potência: através de nós e em nós. [32]

As técnicas da Fontes

Chama a atenção o modo como Grotowski nomeia essas duas abordagens: técnica um e técnica dois. Mesmo na segunda via, que a questão fundamental é o entregar-se as forças da natureza do homem, para um desadestramento, Grotowski utiliza o termo "técnica". Isso nos leva a pensar que não se trata de uma exploração improvisada, ou inventada de um modo simplesmente espontaneísta ou imediatista. Ao chamar de "técnica", podemos pensar que se trata de uma abordagem relativamente rigorosa, que deve seguir um certo procedimento, um modo de fazer. Nesse ponto, podemos abordar o que Grotowski chama de "técnica das fontes", uma noção fundamental para a compreensão de seu Teatro das Fontes.

---

[32] GROTOWSKI, 2016, p. 161. Tradução nossa de:
"In India, un esempio della tecnica uno è lo yoga classico che mira all'autocontrollo dell'uomo, della sua natura, su tutti i piani fino in fondo, includendo il contenuto dell'inconscio; tutto deve essere trattenuto, esplorato in profundità, allo stato puro. È così che ha inizio il decondizionamento.
In quella stessa cultura, un esempio della seconda possibilità- la tecnica due- può essere in una certa misura il tranta o lo yoga tantrico, dove bisogna passare per l'obbedienza alle forze della natura. Si potrebbe dire "obbedienza superiore" o "affidarsi". Si soggiace alle forze della natura senza permettere che le potenze naturali si scarichino. Nel caso del sesso vuol dire non permettere lo scarico sessuale. *Ma nel tantra autentico, ortodosso, se ne parla in un senso molto più ampio.* Obbedire a quello che ci porta, non perché sia consumato, ma potenziato: tramite noi e in noi."

Antes, porém, de abordar tais técnicas, o artista escreve que há um certo perigo de associar o "princípio", "início", ou as "fontes" a algo que precede cronologicamente o teatro, uma suposta origem do teatro. Não é nesse sentido que Grotowski aborda a questão. Assim, operando em uma escrita de *via negativa*, começa a dizer o que o Teatro das Fontes não é: não é uma mescla artística que se prepara misturando velhos sábios, yoga, sacerdotes; não se trata de uma abordagem "folclorística" e sincrética que mistura diversos elementos culturais. Nesse ponto do texto, Grotowski salienta a dificuldade de abordar a questão pelo fato de o projeto estar em plena exploração (diferentemente de muitos de outros textos, escritos após um balanço de experiências pregressas). Portanto, a maneira pela qual o artista vai explicar sua nova fase e projeto é se aproximando do que ele chamou de "técnicas das fontes", ou "técnicas das origens". Tais técnicas podem ser explicadas a partir de alguns fenômenos presentes em diferentes culturas: no yoga (um tipo "dramático-musical de yoga chamado Baul"), alguns "fenômenos ligados ao Zen Japonês e ao teatro Nô, o processo de transfiguração (possessão) nas culturas africanas"[33]. Essas técnicas permitiriam o acesso ao que chamou de "Inato".

Para desenvolver essa questão do "inato" das técnicas das fontes, Grotowski afirma que haveria algo que precede as diferenciações culturais e que estaria sempre presente em nós, embora sufocado. Nas palavras de Grotowski: "O ponto é encontrar na ação a conexão entre os seres humanos e aquilo que no mundo eles sentem como vivente"[34]. O artista ainda diz: mais importante que as "técnicas das fontes" seriam as "fontes das técnicas", algo pertencente ao humano, ligado à natureza e que precisa ser liberado.

Grotowski menciona o fenômeno de "possessão" no Vodu haitiano, que poderia ser lido, em uma "certa forma de linguagem", como se "um 'arquétipo' concreto se tornasse uma pessoa", se manifestasse no transe. Seria um estado de presença distinto do cotidiano, no qual algo das profundezas do homem e da natureza se faz presente. Tal fenômeno se conectaria as técnicas das fontes.

No texto posterior, *Teatro das Fontes (Theatre of Sources, Teatro delle Fonti)*, a questão da técnica é também abordada. Grotowski também cita alguns exemplos:

---

[33] GROTOWSKI, 2016, p. 165. "[...]le tecniche dei mistei, lo yoga (c'è una forma drammatico-musicale di yoga denominata Baul), certi fenomeni al confine tra lo zen giapponese e il teatro Nô, i processi di trasfigurazione ("possessuine") nelle culture africane...".

[34] GROTOWSKI, 2016, p. 165. Tradução nossa de: "Il punto è ritrovare nell'azione la connessione direta tra gli esseri umani e ciò che nel mondo sentono come vivificante."

novamente o yoga, técnicas dos Dervixes, práticas dos indígenas norte-americanos (também mencionadas no primeiro texto), algumas técnicas ligadas ao zen budismo. Os diferentes exemplos mencionados indicam se tratar de técnicas tradicionais, com um papel, muitas vezes, ritualístico-religioso ou espiritual, técnicas nas quais o corpo é o meio de execução e por meio das quais o corpo e a mente podem ultrapassar seus estados habituais. Contudo, Grotowski menciona que dentre essas "técnicas das fontes", ele estava interessado naquelas que eram "dramáticas" e "ecológicas". Técnicas que estariam muito mais próximas à ação e a atividade, por exemplo, aquelas artes marciais vinculadas ao zen, do que aquelas como a meditação imóvel, que envolvia simplesmente um sentar-se.

> É necessário salientar que as técnicas das fontes que nos interessam não são aquelas ligadas às técnicas de meditação sentada, mas aquelas que conduzem à atividade, à ação, por exemplo, as técnicas de artes marciais associadas ao zen. Assim, as técnicas que nos interessam têm dois aspectos: primeiro, elas são dramáticas, e segundo, do ponto de vista do ser humano, elas são ecológicas. Dramática significa conectada ao organismo em ação, ao impulso, à organicidade; nós podemos dizer que elas são performativas. Ecológica, do ponto de vista do ser humano, significa que elas estão ligadas às forças da vida, ao que podemos chamar mundo vivo; podemos descrever de maneira geral essa propensão como: não estar cortadas/separado (não ser cego e não ser surdo) daquilo que está fora de nós. E devo salientar que esse aspecto permanece seja em um espaço aberto, natural, seja em um espaço fechado.[35]

Sobre a ideia de "fontes", entendida como um estado anterior às diferenciações culturais, Grotowski escreve:

> As 'fontes' estão conectadas ao "corpo" ou a "alma"? É muito difícil dizer onde termina o corpo e onde a psique começa. Talvez para lidar com essa questão das fontes seja melhor dizer que existe o homem [człowiek] que precede as diferenças.[36]

---

[35] GROTOWSKI, 2016, p. 242. Tradução nossa de:
"É necessario segnalare a questo punto che le tecniche delle fonti che ci interessano non sono quelle legate alle tecniche di meditazione seduti, ma quelle che portano all'azione, attive - per esempio, le tecniche delle arti marziali associate allo zen. Pertanto, le tecniche che ci interessano hanno due aspetti: in primo luogo, sono drammatiche e, in secondo luogo - dal punto di vista dell'essere umano - sono ecologiche. Drammatiche significa legate legate all'organismo in azione, allo slancio, all'organicità; possiamo dire che sono performative. Ecologiche dal punto di vista dell'essere umano significa che sono collegate alle forze della vita, a quello che possiamo chiamare il mondo vivente; possiamo descrivere nel modo più banale questa propensione come: non essere tagliati fuori (non essere ciechi e sordi) di fronte a ciò che è esterno a noi. E devo segnalare che questo secondo aspetto permane, che ci troviamo nella natura oppure in uno spazio chiuso."

[36] GROTOWSKI, 2016, p. 242. Tradução nossa de: "Le fonti sono connesse al "corpo" o all' "anima"? È molto difficile dire dove finisce il corpo e dove comincia la psiche. Forse quando si tratta delle fonti è meglio dire che esiste l'uomo [cztowiek] che precede le diferenze."

Não se tratava de estudar técnicas tradicionais visando sua reprodução ou realização em um contexto diverso, experimental. Grotowski tem consciência de que as técnicas estão enraizadas culturalmente e, muitas vezes, dependem de todo um contexto específico para funcionar, de uma estrutura mental[37] dos participantes. Seu projeto também não visava elaborar uma síntese das técnicas para uma apresentação espetacular. Tratava-se de descobrir ou desenvolver elementos simples, de alguma forma presentes nessas técnicas e passíveis de serem trabalhados em outro contexto. Como escreve Grotowski, mais do que buscar as "técnicas das fontes", o que se procurava eram as "fontes das técnicas das fontes".

Para descrever esse estado proporcionado por tais técnicas, Grotowski utiliza uma expressão cujo significado, segundo ele próprio, pode ser encontrado em textos de diferentes tradições, como na *gnosis* ou em escritos do yoga tibetano: "movimento que é repouso". Esses dois aspectos, presentes simultaneamente, seriam o "ponto crucial onde as diferentes técnicas das fontes iniciam" [38]. Correspondem a um estado de vigilância e atenção em que, mesmo com o corpo em movimento, existiria uma tranquilidade, uma abertura, uma escuta, que poderia ser caracterizado como um repouso da mente. Como escreve Grotowski, uma vez que os condicionamentos habituais (as técnicas do corpo[39] na vida cotidiana) são abandonados "nosso movimento se torna um movimento de percepção", ou "nosso movimento é ver, ouvir, sentir, nosso movimento é percepção" (mais adiante, retornaremos à questão).

A dimensão transcultural do trabalho

Outro aspecto mencionado com destaque por Grotowski nos textos e facilmente detectados nas experiências do Teatro das Fontes é a dimensão transcultural do trabalho. A equipe de trabalho era formada por membros de diferentes tradições,

---

[37] Nas aulas de Roma, Grotowski apresenta a noção de *mind structure,* que poderíamos traduzir como estrutura mental moldada pela linguagem e cultura. Essa *mind structure* é algo enraizado em nós, condicionando o modo de perceber, expressar o mundo, bem como se relacionar com ele. Assim, pessoas de diferentes culturas e contextos teriam *mind structure* diferentes. (ver a seção da tese sobre *Mind structure*).

[38] GROTOWSKI, 2016, p. 246.

[39] Grotowski aborda as técnicas do corpo a partir do entendimento de Marcel Mauss (1872-1950). Para o sociólogo e antropólogo, as técnicas do corpo corresponderiam aos modos, aprendidos culturalmente, a partir dos quais as pessoas podem se servir de seus corpos no contexto de sua tradição e cultura. Nessa perspectiva de Mauss, o corpo é o primeiro instrumento, o primeiro objeto e meio técnico do homem. Técnica é "um ato tradicional e eficaz" e antes das técnicas dos instrumentos, haveria "o conjunto das técnicas do corpo" (Mauss, 2003, p. 407). Cf. MAUSS, 2003, p. 399-422; HAIBARA; SANTOS, 2016.

alguns especialistas nas performances e técnicas tradicionais. No texto *Theatre of Sources/Teatro delle Fonti,* para explicar o projeto, Grotowski afirma que o mais simples seria partir da informação de que o TF ocorria a partir de um grupo transcultural com membros representantes de "tradições asiáticas", tradições de origens africanas, de indígenas americanos, de europeus e judaicas[40]. Nesse ponto do texto, o artista ainda destaca que, como pode ser notado, a palavra-chave seria "tradição". Acrescenta que, às vezes, é impossível discernir tradição cultural e tradição religiosa, pois nos ambientes nativos esse tipo de diferenciação simplesmente não existe.

Talvez um ponto fundamental nessa formação transcultural seja seu aspecto "metodológico" no projeto. O trabalho era desenvolvido em grupos, às vezes em pequenos subgrupos. Em muitos casos, a comunicação verbal era difícil, pois muitos não conheciam a língua do outro. Essa dificuldade não era um obstáculo para o trabalho, uma vez que se buscava aquilo que transcendia "as fronteiras de uma língua, uma tradição, uma cultura"[41]. Pode-se concluir que essa peculiaridade das diferentes línguas e culturas certamente exigia a abertura de outros canais de comunicação, uma escuta e visão atentas, que por si só já significavam um deslocamento do uso cotidiano da atenção e dos sentidos.

Na sétima parte do texto *Teatro delle Fonti/Theatre of Sources,* encontramos outro ponto importante dessa dimensão transcultural. Segundo Grotowski, as técnicas das fontes, vinculadas às tradições de cada membro, não eram "compartilhadas" ou "ensinadas". Aqui, talvez possamos compreender melhor aquilo que Grotowski escreveu sobre procurar "as fontes das técnicas das fontes". Assim, em um dos trabalhos em grupo, do qual participavam um latino-americano, um sacerdote budista japonês e um hindu Bhakta, eles não faziam nada que pertencesse apenas a sua própria tradição, mas "procuravam por uma ação que tivesse uma consequência evidente para os três"[42]. Ou seja, tratava-se de buscar e propor algo que funcionasse independentemente das preferências culturais. Como escreve Grotowski:

> O Projeto é orientado para um tipo de ações que 'precedem as diferenças', e por essa razão envolve pessoas de tradições e técnicas tão distantes uma das outras [...] As ações apresentadas por um hindu eram aceitas como corretas apenas se elas funcionassem quando

[40] GROTOWSKI, 2016, p. 240.
[41] GROTOWSKI, 2016, p. 241, tadução nossa. (Na fonte consultada: "[…] Dirò subito che in questa ricerca trascendiamo i limiti di una sola lingua, di una tradizione, di una cultura.")
[42] GROTOWSKI, 2016, p. 248.

> realizadas por não-hindus, as apresentadas por um Haitiano, apenas se elas funcionassem para um não-haitiano, as apresentadas por um japonês, apenas se elas funcionassem para pessoas não japonesas.[43].

Isso tudo condizia a um tipo de ação muitas vezes próxima a referências infantis, ações simples, como um correr, ou procurar um tipo diferente de caminhar. Em certo sentido, essas ações simples eram criadas e trabalhadas individualmente, depois compartilhadas em grupo, e caso funcionasse para outras pessoas, as ações eram desenvolvidas e exploradas. Nesse trabalho de destilação das técnicas (ou das fontes), eram importantes tanto o contato entre o grupo (e talvez entre as subequipes do grupo), quanto o momento de abertura a participantes externos, que ocorreria após um longo período de trabalho do grupo transcultural.

Em entrevista realizada em dezembro de 1979, pouco antes da fase da abertura do projeto, Grotowski discorre sobre a importância dos convidados. Essa presença dos "de fora" seria fundamental para uma verificação da eficácia do trabalho. Eles não seriam simplesmente participantes ou testemunhas, mas "*testores*" (testadores). Dessa forma, poderia ser testada em que medida essas ações são eficazes e aplicáveis para um grupo maior de pessoas. Esse procedimento visaria garantir "a objetividade do trabalho"[44]. Assim, a participação coletiva, de pessoas externas ao grupo, na esteira da "Cultura Ativa", teria uma ênfase talvez distinta da que ocorria até então nos experimentos parateatrais: não se tratava apenas de buscar um momento de ação compartilhada, mas também destilar essas ações, procedimentos e técnicas, por meio da verificação de sua eficácia perante um público maior[45].

Também ligado a esse aspecto transcultural, encontramos um componente bastante importante do Teatro das Fontes: as expedições. As viagens para as diferentes regiões permitiram o contato com grupos pertencentes às diversas

---

[43] GROTOWSKI, 2016, p. 248. Tradução nossa de:
"Il Progetto è orientato verso quel genere di azioni che <<precedono le differenze>> e pertanto includono persone provenienti da tradizioni e tecniche lontane l'una dall'altra. [...] Le azioni introdotte da un indù sono accettate come appropriate solo se funzionano quando le eseguono i non-indù, quelle intodotte da un haitiano solo se funzionano quando le eseguono in non-haitiani, quelle introdotte da un giapponese solo se funzionano quando le eseguono i non-giapponesi."

[44] GROTOWSKI, 2016, p. 230. Tradução nossa de: "C'è bisogno in questo lavoro di una speciale precisione. E ciò richiede che la gente externa che partecipa lo faccia non solo per condividere la nostra esperienza, ma anche perché sono necessari dei "testor", non solo dei testimoni ma dei verificatori, per garatinre l'oggettività del lavoro."

[45] Desenvolveremos a questão da Cultura Ativa e do Parateatro na seção 2.2 do presente capítulo.

tradições e suas técnicas performativas. Assim, Grotowski, em algumas viagens solitárias e em equipe, visitou Haiti, Índia, Nigéria, México e a região de Białystok, na Polônia. Nessas viagens, Grotowski encontrou nomes que viriam a se juntar a seu projeto, exercendo importantes papeis nas explorações do Teatro das Fontes. Entre esses colaboradores, destacam-se Maud Robart e Jean-Claude Garoute, conhecido como Tiga. Mais adiante, abordaremos essas viagens.

Dimensão ecológica e solidão

A dimensão ecológica do Teatro das Fontes é um elemento fundamental. Aparece no Parateatro sobretudo no trabalho junto à natureza. No entando, nesse caso, trata-se de um trabalho que se dá com ênfases na relação entre as pessoas, em uma dimensão inter-humana, certamente impactada pelo ambiente natural. Já no TF temos outro aspecto: o trabalho (ou boa parte dele) não apenas é desenvolvido na natureza, mas há uma ênfase do trabalho *na relação* com a natureza, com a dimensão ecológica, resultando em processos de forte relação entre o humano e o não-humano (o mundo das estrelas, do céu, das árvores, dos animais, do espaço, do cosmos). Da mesma forma, há a ecologia do próprio humano: as forças vitais e os impulsos do corpo formam determinada ecologia, o corpo é a casa do homem, o primeiro ambiente do homem. Daí o trabalho poder ser desenvolvido também na *solidão*, uma vez que há tal relação com o não-humano (o mundo vivo exterior) e há a relação com a ecologia do humano (seus impulsos, forças, suas *vidas* no corpo).

Além desses elementos importantes do Teatro das Fontes – que ainda serão desenvolvidos –, podemos encontrar alguns outros, que podem ser identificados como vetores, "princípios" ou "fundamentos" desse trabalho. Eles serão abordados ao longo da tese. Por ora, destaquemos as questões-chave de "técnicas das fontes", a dimensão transcultural do trabalho em equipe e as expedições a diferentes regiões do mundo. Esses são elementos também comumente apresentados por comentadores e pesquisadores do período, como Schechner, Slowiak e Cuesta, e julgamos suficientes para uma primeira abordagem sobre o Teatro das Fontes.

Teatro das Fontes: o projeto e os seminários práticos- apontamentos

O Teatro das Fontes ligava-se a questões e buscas bastante pessoais de Grotowski. Segundo o próprio artista (no texto *Hipótese de trabalho/Ipotesi di lavoro. Il Teatro Laboratorio vent'anni dopo*, publicado em 1980), esse projeto era algo latente

em sua vida há muitos anos. Porém, só a partir de novembro de 1976, passou a se dedicar plenamente a ele, o que constituiu uma ruptura radical em sua vida.[46]

Um dos aspectos importantes nesse processo eram as diversas viagens que o artista realizava ao redor do mundo. No caso específico do TF, merece destaque sua visita ao Haiti. Sua primeira viagem ao país ocorreu em 1977 e teria exercido um grande impacto em sua vida. Já distanciado dos projetos parateatrais – cujos membros líderes tinham cada vez mais autonomia –, Grotowski aprofundava as buscas por contatos com diferentes povos tradicionais. Segundo relato de Teo Spychalski, Grotowski teria elaborado um grande projeto e proposto a UNESCO, buscando recursos para empreender as viagens. Propunha algo como buscar técnicas antigas, esquecidas, de diferentes culturas. Eram técnicas em vias de desaparecimento que o projeto visava encontrar e preservar.[47]

> Ele era ligado fortemente a essa ideia de que é preciso ir por alguns caminhos antigos, técnicos. Ele inventou, ele propôs um grande projeto que foi apresentado na UNESCO mesmo. Enorme. A gente vai procurar no mundo inteiro, encontrar as fontes, as fontes dessas atividades que estão ligadas à natureza de alguns povos esquecidos. Técnicas um pouco esquecidas ou até mesmo quase desaparecidas, e que devemos salvar. Algo assim. Então ele conseguiu bastante dinheiro, porque ele explicou que a gente vai procurar no mundo inteiro. E, finalmente, a gente não procurou, foi ele que saiu, que viajou, que procurou. E depois ele dizia: agora, a gente está no Teatro das Fontes, esse nome Teatro das Fontes apareceu.

Apesar das viagens solitárias, houve depois as expedições da equipe internacional já mencionadas. Essas expedições permitiram o contato com novos colaboradores, alguns dos quais visitaram a Polônia na ocasião do seminário prático. O relato de Teo ainda explicita que no início não se sabia quais atividades ou o que trabalhar. Isso sugere que nesse estágio Grotowski estava empenhando, ainda, em encontrar as bases do trabalho a partir da busca pelas “fontes”. Ou seja, possivelmente, o contato com o outro, com as diferentes culturas e técnicas tradicionais moldaram o trabalho que seria desenvolvido (este não foi definido a priori). Continuando o relato de Teo:

> [...] esse nome Teatro das Fontes apareceu. Mas o que isso quer dizer? Nossas ações práticas, quais eram? A gente não sabia muito.

---

[46] GROTOWSKI, 2016, p. 208.

[47] SPYCHALSKI, Teo. Atravessar os anos 70 com Grotowski. *Seminário Internacional Grotowski 2019:* uma cultura ativa. 22 de novembro de 2019, Teatro Poeira, Rio de Janeiro. 2019. [palestra, transcrição nossa]

> Eu não me lembro dele ter ensinado alguma coisa, naquele momento. Então, a gente fez viagens ao Haiti, ao México, à Índia. Três somente. As outras viagens ele fez sozinho. E ele decidiu que ia convidar pessoas desses três países para a Polônia, para que eles pudessem fazer as atividades, desse gênero (que ele acabou de explicar), desse "tipo", desse tipo de experiência.

Além da UNESCO, mencionada por Teo, identificamos em textos de Grotowski outros financiadores do projeto. Embora seja um trabalho mais definido e circunscrito se comparado aos subprojetos e atividades parateatrais, as diferentes fases e necessidades ligadas à pesquisa do Teatro das Fontes, bem como as viagens, certamente exigiram bastante recurso e apoio[48].

As expedições em grupo tinham uma breve duração de modo a não interromper o trabalho fundamental que era desenvolvido próximo a Wroclaw. Após as viagens e experimentos com a equipe de trabalho, ocorreria os seminários práticos, a abertura do Teatro das Fontes.

O primeiro seminário prático ocorreu entre final de maio/junho e 31 de agosto de 1980. Entre setembro e dezembro de 1981, também houve outros trabalhos da Equipe Internacional. Nessas ocasiões houve as aberturas para os interessados externos.

Na abertura do TF, Grotowski convida os haitianos do *Saint-Soleil*, cantores hindus, e um mexicano huichole para trabalharem e proporem atividades. Segundo alguns relatos, a seleção para participação do público externo era feita por meio de entrevistas com os interessados[49]. No primeiro seminário, participaram ao todo cerca de 220 pessoas em diferentes sessões[50]. Grupos eram formados para trabalhar em Brzezinka e Ostrowina, uma área rural que funcionava como duas bases de trabalho (desde atividades parateatrais). A experiência durava alguns dias (pelos relatos, em média 5 a 6 dias) e o grupo de participantes ficava hospedado em uma das bases, que eram relativamente próximas (5 km aproximadamente). Havia toda uma logística

---

[48] Assim, havia apoio de diversas entidades: "O Teatro das Fontes é realizado com o apoio dos Encontros Teatrais Internacionais da Varsóvia" (Grotowski, 2016, p. 208); a primeira expedição ao Haiti contou com financiamento da fundação Rockefeller; e a segunda exploração da equipe, ao México, foi financiada pela Universidade Nacional do México e pelo Centro de Pesquisa Teatral de Milão. (Grotowski, 2016, p. 208-209).

[49] Os relatos e textos referentes aos seminários do Teatro das Fontes e que servem como base para essa subseção são as publicações de Grimes (1997), Kahn (2019), Molinari (2006), e Slowiak e Cuesta (2013). Além desses, destacam-se as transcrições das palestras de Teo Spychalski (2019), já mencionada, e de Miroslaw Kocur (2015).

[50] SLOWIAK; CUESTA, 2013, p. 74.

e grupos chegavam e saiam em dias diferentes. Os grupos trabalhavam simultaneamente em diferentes lugares, uma vez que havia diferentes atividades em Brzezinka e Ostrowina.

Antes de iniciar as atividades, os participantes eram recebidos em Wroclaw para uma conversa sobre a natureza do trabalho, além de questões mais técnicas ligadas à logística, hospedagem etc. Lá, Grotowski ou algum colaborador próximo, como Teo, explicava o que era o Teatro das Fontes, o que ocorreria na estadia, qual era a atitude necessária para a realização das propostas. Falava-se também da diferença entre esse projeto e o Parateatro, uma vez que muitos chegavam com o conhecimento sobre as atividades parateatrais, tendo inclusive participado dessas atividades. Sobre essa diferença, o traço fundamental destacado é que enquanto o parateatro procura uma relação inter-humana, o TF tem como foco a abertura ao mundo externo, ao não-humano, à ecologia, e ao mesmo tempo é um trabalho mais pessoal, sobre a solidão, mesmo que as práticas fossem realizadas em grupo. Teo lê o relato de um polonês que participou de uma dessas aberturas:

> [...] eu chego, eu fui selecionado, à tarde tem um grupo polonês, os estrangeiros também estavam lá... E Teo nos encontra e explica que a gente vai partir amanhã, e ele nos relembra, ele enfatiza, sobre a natureza do trabalho. Entre outras, ele diz as seguintes coisas: "Não se trata de contato interpessoal, não. Ou de colaborar para fazer aumentar a energia comum, nada disso, como era habitual nas atividades precedentes de tipo parateatral. Ficar sozinho, também, nisso tudo... O trabalho deve ser dirigido em direção ao exterior, quer dizer, em direção à natureza, ao espaço, ao cosmos. Não se deve se perder na procura de transe, de qualquer transe. É preciso ter a cabeça fria e lúcida. Quais são os objetivos disso? Reconhecer um pouco algumas possibilidades antigas.[51]

Embora algumas das ações desenvolvidas fossem aparentemente simples, a realização exigia grande esforço e atenção aos detalhes. Um dos aspectos importantes nesse processo é o fator da "imitação" daquilo que era realizado pelo líder. Não devemos, contudo, confundir essa imitação com um mimetismo mecânico, mas uma espécie de busca, desafio que mobilizava tanto a atenção quanto o corpo em movimento no momento presente. Seria uma imitação mais como uma reação e ajuste do que uma criação de mímica. Os participantes ainda eram alertados de que

[51] Transcrição/reconstituição da leitura de um relato de participante no TF. A leitura foi feita por Teo Spychalski na palestra citada, no Seminário Internacional Grotowski 2019: uma cultura ativa. Destaca-se que essa leitura de Teo é entrecortada por seus próprios comentários e que a leitura foi feita em língua francesa – provavelmente de um texto em polonês –, com tradução simultânea para o português. A transcrição foi realizada a partir da tradução em português.

não havia um objetivo estético, não havia a busca pela relação com o outro em uma espécie de jogo calculado ou teatralizado. Não se devia perguntar a si mesmo "o que estou fazendo?" ou "porque estou fazendo isso", mas realizar a ação proposta. Renata Molinari, que participou do seminário prático de 1980, escreve em seu diário as orientações de Grotowski na conversa que antecedia o início das práticas. Reconstituímos algumas dessas palavras, rastros de como o trabalho se processava, o que se buscava:

De Grotowski, por Renata Molinari[52]:

> "Trabalha-se sobre a percepção"
> [...] "Lá vocês encontrarão os meus companheiros, eles vão propor técnicas de trabalho que têm origem em culturas diversas, ou que eles mesmos elaboraram."
> [...] "Existem muitas técnicas das origens [técnicas das fontes], mas não queremos reproduzi-las. Queremos pesquisar as origens das técnicas."
> [...] "Perceber o fluxo da natureza, o calor e o frio que se tornam vento"
> [...] "Falamos sempre da experiência da natureza, mas não devemos pensar a experiência de tipo estético, ao modo ocidental. Em geral, o ocidental que diz amar a natureza, na verdade ama a si mesmo refletido na paisagem. Há muito narcisismo no amor do europeu pela natureza. Aqui não é nada disso".

Após essas indicações realizadas na conversa prévia, quase não havia mais instruções verbais. Falava-se o estritamente necessário, mesmo quando os guias propunham atividades e mesmo nos intervalos entre as atividades

Os grupos de trabalho dos convidados poderiam realizar duas, três ou mais atividades ao longo do dia, a depender da duração da atividade em questão (havia propostas que eram encontros que poderiam durar cerca de 6 horas). O número de participantes poderia variar de acordo com a atividade e não existiam grupos fixos: um grupo de 4 ou 5 pessoas era formado para determinada atividade, depois outro grupo para outra. Após uma prática, os grupos voltavam para a base, e lá, cada membro era convocado pelos guias para outras atividades, formando novos grupos. Abaixo, algumas das atividades realizadas nos seminários práticos:

---

[52] MOLINARI, 2006, p.45-47. Tradução nossa de trechos das páginas 45,46 e 47: *"Si lavora sulla percezione."/ "Li troverette i miei compagni, vi proporranno delle tecniche di lavoro che hanno origine in culture diverse, o che loro stessi hanno elaborato"* (p. 45). "*Ci sono molte tecniche delle origini, noi non vogliamo riprodurle. Vogliamo cercar ele origini delle tecniche."* (p. 46). "*Percepire le correnti della natura, il caldo e il freddo che si fanno vento."* (p. 46). "*Noi parliamo sempre di esperienza nella natura, ma non dobbiamo pensare a esperienze di tipo estetico, ala occidentale. In genere l'occidentale che dice di amare la natura ama rispecchiarsi nel paesaggio. C'è molto narcisismo nell'amore dell'europeo per la natura. Qui non ci sarà nulla di tutto ciò."* (p. 46-47)

Quadro 1 – Práticas do Teatro das Fontes

- Exploração das diferentes partes no ambiente da floresta a partir das instruções/induções do guia (induções pois eram quase sempre não verbais); o que poderia incluir, no percurso: escalar árvore, entrar em uma cachoeira, realizar movimentos em câmera lenta, correr o mais rápido possível, correr de modo leve, saltar etc. - Uma espécie de dança ritmada ao redor de uma árvore, acompanhada de batidas de madeira que produziam um som monótono; - Um tipo particular de corrida (que exigia uma forma específica de utilizar as pernas e os joelhos, mantendo o tronco, o pescoço e braços relaxados). Ou ainda uma corrida na mata, no escuro, com olhos fechados ou vendados. - Giro em torno do próprio corpo, mantendo um modo particular de olhar. - Sequências de movimentos e posições definidos, que deveriam ser feitas com bastante rigor e atenção aos detalhes (ver *Movimentos- Motions*). Essas atividades eram realizadas ao ar livre na abertura e contato com o ambiente natural (embora algumas sequências de movimento pudessem ocorrer em ambiente fechado)[53]. Outras propostas ocorriam em salas dos edifícios e celeiro do local: - Assistir, com certa presença e postura de abertura, à apresentação de música e cantos dos indianos (havia um cantor Baul). - Participação das atividades dos haitianos do *Saint-Soleil* que incluía desenhos, cantos ligados ao vodu haitiano e dança.

Fonte: Elaborado pelo próprio autor, 2024.[54]

Durante o seminário prático (ao menos o de 1980), nos primeiros dias, os participantes convidados experimentavam as diversas atividades. Depois, escolhiam as atividades com às quais sentiram mais afinidade ou que pensassem ter funcionado melhor em termos de um impacto e abertura da percepção. Nos últimos dias, o trabalho era mais focado sobre as atividades escolhidas.

Essas diferentes práticas evidenciam dois vetores importantes no Teatro das Fontes: de um lado a investigação, a busca por técnicas simples (como correr, saltar, escalar), algo ligado à criação de ações simples e que podem ser associadas a exploração infantil, junto à natureza. Por outro lado, havia as técnicas mais ligadas às tradições (embora não fosse uma simples réplica). É o caso dos cantos dos Bauls, e dos cantos com os haitianos do *Saint-Soleil.* Essas duas dimensões (da tradição e das técnicas pessoais criadas no TF) não necessariamente se excluem, uma vez que

[53] É o que se lê no Diário de Renata Molinari, no dia 4 de julho (2006, p. 86).
[54] Quadro elaborado a partir de diversas referências: Grimes (1997); Kahn (2019); Kocur (2015); Molinari (2006); Slowiaki e Cuesta (2013); Spychalski (2019).

muitas práticas criadas pelos membros da equipe poderiam ter como referência ou inspiração determinada tradição.

Após apresentar brevemente os fundamentos e objetivos do teatro das fontes e o trabalho nos seminários práticos, é possível ter uma visão mais abrangente, ainda que introdutória, sobre o projeto em suas diferentes etapas. Ao longo da tese, apresentaremos de modo mais detalhado algumas dessas práticas, à medida que abordarmos alguns fundamentos ou eventos importantes ligados ao Teatro das Fontes, como a viagem ao Haiti e a influência de Carlos Castaneda. Passemos agora a investigar algumas "raízes", origens desse projeto.

2.2 Continuidades, rupturas e retornos

Assim como as "fontes" apresentadas por Grotowski podem ser entendidas não simplesmente como um início cronológico, mas como um princípio, como algo que "precede" (ou ultrapassa) as diferenças, portanto, um ponto comum de unidade; podemos perceber também em seu projeto a forte presença tanto de elementos que se vinculam a antigas e primeiras preocupações de Grotowski no teatro (cronologicamente), quanto a anseios comuns que estiveram presentes (processados de modos distintos) nas diferentes fases de seu trabalho.

O Teatro das Fontes é mencionado como a fase do trabalho mais pessoal de Grotowski. Ou seja, interesses pessoais do artista deram forma ao projeto. Como mencionam Slowiak e Cuesta, o "programa oculto" fora revelado[55]. Para os autores, o Teatro das Fontes surgiu da experiência nômade da busca pessoal de Grotowski por raízes culturais e espirituais. Por "programa oculto", podemos pensar as motivações que muitas vezes estiveram na base das diferentes realizações de Grotowski e o Teatro Laboratório. Esse programa pode ser associado ao trabalho sobre si, em uma dimensão "espiritual", em que pese o fato de Grotowski em seu trabalho poucas vezes utilizar esse termo. Assim, noções como "yoga do ator", "ator santo", "ato total", noções que, embora se referissem a procedimentos e buscas específicas, compartilhavam como base esse aspecto ligado à busca pela transcendência, completude e totalidade do homem em ação. Em certo sentido, o fazer teatral (e parateatral) pode ser visto como um meio para esse tipo de trabalho.

[55] SLOWIAK; CUESTA, 2013, p. 69.

Já a elaboração de um projeto cujo objetivo era investigar especificamente as "técnicas das fontes", procedimentos que permitissem o acesso àquele estado diferenciado de presença, torna explícito aquilo que já estava presente, porém, oculto sob os espetáculos. O Parateatro – com o abandono da ideia de obra teatral e dos elementos constituintes do teatro – pode ser visto como um processo de emancipação, frente ao enquadramento teatral, desse tipo de investigação sobre o humano, sobre o comportamento humano em situações performativas. A relevância do Parateatro para o Teatro das Fontes se deve não só pela ruptura com elementos teatrais. Há aspectos bastante específicos, fundamentais para o Teatro das Fontes, que já se desenvolviam no Parateatro, como veremos adiante.

2.2.1 Parateatro-Teatro das Fontes

Como afirma Wolford, o período parateatral foi caracterizado pela ênfase ao "descondicionamento" ("*untaming*"). Tal abordagem, ainda segundo a autora, seria o elo entre o Parateatro e o Teatro das Fontes[56]. Contudo, essa busca pelo "desarmamento" ou "descondicionamento" pode ser identificada mesmo antes do período Parateatral, de modo que constitui uma das buscas fundamentais do trabalho de Grotowski com atores, já a partir de certo período da fase teatral. Há outros aspectos também característicos do Parateatro que podem ser encontrados na fase posterior e que merecem uma investigação.

Embora o estudo sobre o período parateatral não seja o foco dessa pesquisa, trazer alguns de seus princípios e alguns pontos de sua cronologia é importante para compreender em que medida o Teatro das Fontes é uma ruptura radical e em que medida, sob determinado aspectos, é uma continuidade da fase anterior. As referências fundamentais utilizadas aqui para abordar o período parateatral são os trabalhos de Lidia Olinto e Jennifer Kumiega (além de alguns textos de Grotowski e colaboradores).

O Parateatro consistiu em uma série de projetos e eventos bastante distintos entre si, mas dos quais podemos identificar alguns denominadores comuns. Primeiro, a renúncia à construção de uma obra teatral, e mesmo a renúncia da estrutura e

---

[56] WOLFORD, Lisa: **Grotowski's Objective Drama Research.** University Press of Mississipi, 1996. p. 8.

papeis presentes no campo do teatro (as figuras de ator, espectador, texto dramático etc.). Mais importante que isso, houve o abandono de qualquer tentativa de realizar ações ficcionais e narrativas (ou seja, não se tratava de "improvisar" histórias). Tratava-se da exploração de 'ações literais', fora da lógica utilitária cotidiana, visando a um certo tipo de experiência compartilhada. Desenvolvidos entre os anos de 1970-1980 aproximadamente, esses projetos e experiências foram conduzidos por diferentes membros do grupo (os antigos, do Teatro Laboratório, e os novos que foram se unindo ao grupo). A eliminação da função de observador e a coparticipação ativa dos membros (de grupos fechados e de convidados externos), em uma ação literal, podem ser identificadas como um dos aspectos estruturantes do período. O Parateatro se enquadraria, portanto, em uma proposta radicalmente participativa e ativa. Grotowski usa a noção de "cultura ativa" para explicar essa fase do trabalho. Em entrevista a Tadeusz Burzynski, publicada em 1976, quando perguntado sobre a "relevância social de sua pesquisa", Grotowski responde:

> Creio que isso se relaciona à tentativa de superar a divisão clássica entre cultura ativa e cultura passiva. A participação na cultura ativa – aquele gênero de atividade que dá a sensação de realizar a vida, de ampliar sua dimensão – é uma necessidade de muitos, mas permanece no âmbito de pouquíssimas pessoas. Por exemplo, pratica a cultura ativa o escritor quando escreve um livro. Nós a praticamos quando montamos nossos espetáculos. A cultura passiva – ainda que seja muito importante e repleta de aspectos dos quais seriam difíceis falar de modo detalhado aqui – é a relação com o produto da cultura ativa, portanto: a leitura, a fruição de um espetáculo, de um filme, de uma música. Na dimensão do laboratório, que nos é própria, trabalhamos na *ampliação* da área da cultura ativa. Aquilo que é privilégio de alguns pode, de fato, ser compartilhado também por outros. Não estou falando em uma produção em massa de obras, mas de um certo tipo de experiência criativa pessoal que não é indiferente na vida de determinada pessoa e nem mesmo na sua vida com os outros. Trabalhando no campo do teatro, fazendo espetáculos por muitos anos, passo a passo, nos aproximamos de uma ideia de *homem ativo* (o ator) para o qual o fundamental não é representar alguém, mas ser ele mesmo, estar com alguém, estar em contato, como dizia Stanislavski.
>
> Um outro passo adiante se iniciou em nossa aventura com a cultura ativa. Os seus elementos podem ser reduzidos a algo muito simples, como agir, reagir, espontaneidade, impulso, confiança recíproca, canto, música, ritmo, improvisação, som, movimento, verdade e dignidade do corpo. Mas também: o homem diante do homem, o ser humano no mundo tangível. Isso que acabei de dizer pode soar um pouco sentimental demais, e talvez seja melhor evitar uma formulação do tipo...? Além disso, a dificuldade maior é chegar ao que é mais simples, mais elementar; muitas vezes há rigor, um grande esforço da atenção, sobretudo para não fazer isso às custas dos outros. Acredito que a cultura ativa (comumente chamada de criatividade) e sobretudo

> a experiência e a percepção a ela vinculadas, não devem ser um privilégio de grupos profissionais restritos ou de indivíduos raros, embora sejam eles a criarem, ainda no futuro, textos e espetáculos teatrais.[57]

Optei por essa longa citação pois, embora se refira ao Parateatro, pelo conteúdo apresentado, bem como pelo ano da entrevista, pode ser que alguns de seus elementos se relacionem também com o que viria a ser o Teatro das Fontes. Em todo caso, é possível identificar nessa caracterização da cultura ativa a presença de alguns princípios comuns às duas fases. No que concerne ao Parateatro, pode-se identificar primeiramente a tentativa de Grotowski de legitimar suas pesquisas (perante o público e/ou perante financiadores) mencionando a relevância social de seu trabalho. Além disso, o princípio do "descondicionamento" ou "desarmar-se" pode ser identificado aqui na menção ao *homem ativo*. O homem que age inteiramente, como si mesmo. Como si mesmo e não como um outro. Entendo que nesse ponto Grotowski não se refere especificamente ao ator teatral que representa um personagem, mas a nossa atuação na vida diária. Esse *homem ativo,* ao não representar um "outro", não finge, não mente aos outros e a si mesmo sob a fantasia do "eu", ou seja, rompe, a máscara e o papel social da vida cotidiana. Esse "revelar-

---

[57] GROTOWSKI, 2016, p.136. Tradução nossa de:
"Credo che questo si colleghi al tentativo di superare la divisione classica tra cultura attiva e cultura passiva. La partecipazione alla cultura attiva- quel genere di attività che dà il sentimento di realizzare la vita, di ampliarne la dimensione – è un bisogno di molti ma rimane l'ambito di pochissimi. Per esempio pratica la cultura attiva lo scrittore quando scrive un libro. Noi l'abbiamo praticata quando abbiamo allestito gli spettacoli. La cultura passiva – sebbene sia molto importante e ricca di aspetti di cui sarebbe difficile parlare difusamente in questa sede – è la relazione con il prodotto della cultura attiva i quindi: la lettura, la fruizione di uno spettacolo, di un film, della musica. Nella dimensione del laboratório che, diciamo, ci è própria, lavoriamo all' *ampliamento* dell'area della cultura ativa. Quello che è il privilegio di pochi può infatti essere condiviso anche dagli altri. Non sto parlando di una prodizione di massa di opere, ma di un certo genere di esperienza creativa personale che non è indiferente nella vita di una data persona e neppure nella sua vita con agli altri. Lavorando nel campo del teatro, facendo spettacoli per molti anni, passo dopo passo ci siamo avicinati a un' ideia di *uomo ativo* (l'attore) per cui fondamentale non è rappresentare qualcuno, ma essere se stesso, essere con qualcuno, essere nel contato, como diceva Stanislavskij.
Un altro passo avanti ed è iniziata la nostra aventura, con la cultura attiva. I suoi elementi si possono ridurre a qualcosa di molto símplice, come agire, reagire, spontaneità, impulso, fiducia reciproca, canto, musica, ritmo, improvvisazione, suono, movimento, verità e dignità del corpo. Ma anche: l'uomo di fronte all'uomo, l'essere umano nel mondo tangibile. Quello que ho appena detto suona un po'troppo sentimentale e forse è meglio evitare una formulazione del genere...¿ Inoltre la difficoltà maggiore è arrivare a ciò che è più símplice, più elementare; spesso accorrono rigore, un grande sforzo e attenzione, soprattutto per non farlo a spese degli altri. Credo che la cultura attiva (comunemente si chiama creatività) e soprattutto l'esperienza e la percezione a essa legata non debbano essere un privilegio di gruppi professionali ristretti o di rari individui, sebbene siano loro a creare, anche in futuro, testi teatral e spettacoli."

se" exige o "desarmar-se" e o "descondicionamento", exige a confiança no outro e em si mesmo.

Não representar ninguém, "ser si mesmo diante do outro, estar no contato" com o outro, leva-nos tanto ao "revelar-se" e "desarmar-se", quanto ao "encontro", também característico do Parateatro. Outro aspecto importante que podemos mencionar diz respeito à organicidade. A busca pelo comportamento orgânico, presente em grande parte do período teatral (ao menos desde o *Príncipe Constante*), é também fundamental no Parateatro e nas fases posteriores. Podem ser associadas à organicidade as palavras/expressões: "espontaneidade", "impulsos", verdade e dignidade do corpo". O trabalho sobre ações simples, elementares, como correr, agir e reagir espontaneamente, bem como uma atenção refinada, uma percepção aguçada, distinta da atenção/percepção cotidiana, também são identificadas no texto. Esses últimos aspectos, ligados ao que "é mais elementar", embora associados ao Parateatro, constituem-se princípios do Teatro das Fontes.

Por meio dessa noção de cultura ativa é possível constatar de modo nítido a tentativa de democratização do acesso ao fazer artístico e criativo, frequentemente reservado a poucos. Essa simples busca já aponta para uma implicação social e política de seu trabalho (indicada na própria resposta à pergunta).

Com relação ao abandono do teatro nessa nova fase, é necessário fazer algumas ressalvas. Como pondera Lidia Olinto, é importante notar que o Parateatro, a despeito de trazer tanto a renúncia à produção de obras artísticas quanto a crítica ao teatro enquanto forma institucionalizada, utilizava uma série de elementos presentes nas práticas teatrais. Ou seja, Grotowski e os participantes "continuavam tendo como 'base' a arte teatral, seus jogos, técnicas e exercícios, em especial aqueles que já faziam parte da trajetória do grupo"[58].

A noção de "cultura ativa" é uma das ideias-mestras, ou foco de interesse do Parateatro, e corresponde justamente à ênfase dada ao "encontro". Essa ideia de "encontro", e seus termos parelhos como "contato" e "comunhão", fazem-se presentes em uma série de textos de Grotowski durante os anos de 1970[59]. Evidentemente que não se tratava de um "encontro", qualquer, ou seja, simplesmente colocar pessoas em contato, frente a frente, como em qualquer reunião social. Vincula-se a esse

[58] OLINTO, 2016, p. 104.
[59] Lidia Olinto cita diversas passagens de textos do Grotowski produzidos entre 1972 e 1977, em que a ideia de "encontro" aparece como algo fundamental nas pesquisas. (cf. OLINTO, 2016, p. 107-108)

"encontro" outras ideias-chave parateatrais, que o qualificam: as já mencionadas noções de "desarmar-se" e "revelar-se", às quais podemos associar também a fórmula "Mostra-me Teu Homem" (o homem por trás dos condicionamentos, da máscara do eu cotidiano)[60].

Destaca-se que alguns desses elementos se relacionam com pesquisas que são anteriores ao Parateatro, sendo inclusive explicitamente mencionados no período dos espetáculos, embora processados de modos particulares, cuja abordagem aqui não é o foco. A seguir, para a busca de uma maior compreensão do Parateatro, será abordada sua cronologia e alguns acontecimentos importantes relativos ao projeto.

2.2.2 Resumo sobre Parateatro e breve cronologia

Paralelamente às apresentações de *Apocalypsis cum figuris*, eventos e experiências parateatrais se desenvolviam. Como afirma Motta-Lima, podemos datar o início de *Holiday* pelo menos a partir de setembro de 1970, ainda que em fevereiro do mesmo ano, Grotowski já tivesse anunciado uma "fase pós-teatral"[61]. Esse marco de setembro de 1970 corresponde a um anúncio/convite realizado por Grotowski e o Teatro Laboratório para participação de interessados nas novas experiências que seriam desenvolvidas. Esse convite ocorreu por meio da rádio polonesa e em periódicos populares entre jovens da Polônia. Intitulado, em uma das revistas em que foi publicado (de 10 de setembro de 1970), como "Proposta de Colaboração", nele percebemos alguns trechos que indicam o afastamento do campo profissional e teatral, no sentido institucionalizado.

> O Teatro Laboratório de Wroclaw acolhe pedidos de admissão para trabalhar em um "espetáculo". O trabalho se concentrará na ação humana viva e, eventualmente, na música, e atrairá aqueles que buscam compartilhar a vida - aquela partilha que torna a vida possível. Podem apresentar a sua candidatura grupos não profissionais de qualquer natureza, desde que busquem o seu próprio caminho e não formas já definidas no movimento amador ou formas que imitem companhias profissionais... [62]

---

[60] Trata-se de uma citação feita por Grotowski da expressão de Teófilo de Antioquia, presente na *Carta a Autólico.* Nela, Teófilo escreve: "Mas se tu me dizes: 'Mostra-me teu Deus', eu te poderia responder: 'Mostra-me teu homem, e eu te mostrarei meu Deus'."

[61] Cf. MOTTA-LIMA, 2012, p. 201-211. Sobre o anúncio em específico, ver p. 204 da referência.

[62] GROTOWSKI, 2016, p. 21. Tradução nossa, aspas nossas em "espetáculo". É preciso considerar que não se trata de "espetáculo" no sentido comum do termo, mas de uma ação humana viva, tipo de ação, que será característica no Parateatro, e que se contrapõe à própria ideia de espetáculo. Na fonte consultada:

A carta ainda acrescenta que não estão excluídos grupos que tenham relação com a "música beat", afirmando que o nível desses grupos não precisa ser de "concerto", mas pode ser rudimentar. Já nesse convite podemos enxergar pontos importantes do que constituiria o foco do projeto a ser desenvolvido. Embora o convite seja para pedidos de admissão em trabalho em um "espetáculo", a partir do que se lê logo em seguida, fica claro que se trataria de um trabalho peculiar. Primeiramente o foco do trabalho sobre a "ação humana viva", buscando atrair aqueles que querem "compartilhar a vida", não qualquer partilha, mas aquela que "torna a vida possível". Isso aponta para o aspecto do "encontro", uma das bases já citadas. Esse convite de trabalho também visava atrair interessados diferentes daqueles com os quais o Teatro Laboratório até então se habituara a trabalhar: "grupos não profissionais de qualquer natureza". Ou seja, buscava-se o contato com pessoas e grupos cuja experiência criativa estivesse fora da esfera comercial e profissional e não estivesse circunscrita ao teatro, nem mesmo à arte. Cabe ainda mencionar o adendo que a carta faz no que diz respeito a esses grupos: serão aceitos os grupos, desde que busquem seu próprio caminho e não formas já definidas. Desse modo, buscava-se atrair interessados em uma exploração do trabalho por caminhos não conhecidos.

Em seus primeiros anos de trabalho, o Parateatro é uma exploração ainda incerta, se não no sentido do que realmente se buscava, certamente nos procedimentos utilizados para tal. Como escreve Olinto, essa incerteza sobre o que fazer gerou muitas dúvidas, que acarretaram saídas de membros (tanto dos antigos membros quanto dos novos que se juntaram após esse convite citado e outros posteriores). Assim, as atividades fechadas ocorridas no início do Parateatro podem ser entendidas como uma necessidade de busca por uma compreensão mais concreta sobre os meios de se realizar na prática aquilo que Grotowski almejava.[63] Dessa forma, o convite a interessados "não profissionais", que buscam trilhar e descobrir seu próprio caminho, alinhava-se ao tipo de exploração que seria desenvolvida.

"Il Teatro laboratório di Wcrolaw accoglie domande di ammissione al lavoro su uno spettacolo. Il lavoro si concentrarà sulla viva azione umana ed eventualmente sulla musica e si rivolge a coloro che cercano di condivedere la vita – quella condivisione che rende possibile la vita.
Possono presentare la loro domanda gruppi non professionisti di qualsiai genere, purché siano alla ricerca di um próprio percorso e non di forme già definite nel movimento amatoriale o di forme che imitino le compagnie professioniste..."

[63] OLINTO, 2016, p. 127.

Grotowski e o Teatro Laboratório já eram mundialmente conhecidos e, a essa altura, é possível que um convite para um novo trabalho atraísse muitos atores e gente de teatro, interessados em exercícios e treinamentos que caracterizaram parte do trabalho do grupo na fase anterior. Dessa forma, visando evitar uma relação de sentido "profissional" ou utilitária (no sentido de se atrair pessoas que tinham o intuito de simplesmente aprender técnicas teatrais) a Proposta ainda acrescenta:

> Não serão aceitas candidaturas:
> - de pessoas menores e de idade superior a vinte e três anos;
> - de estudantes de teatro, cinema, escolas de dança, nem atores, cantores e dançarinos profissionais;
> - de pessoas com enfermidades ou doenças que torne impossível um trabalho extremamente intenso.[64]

Um aspecto que também chama atenção é a menção à "música" que a proposta apresenta. A proposta diz que o trabalho se concentrará na ação humana viva, e "eventualmente" na música. Além disso, a carta convida grupos musicais, mesmo "rudimentares". Embora a carta não entre em muitos detalhes, pode-se imaginar que música deveria exercer um papel importante nas experiências que se desenvolveriam e, de fato, exerceu em todas as fases posteriores, com destaque ao trabalho com cantos de tradição realizado, de modo mais intenso, na *Objective Drama* e na Arte como Veículo.

Mais do que buscar um determinado perfil artístico-profissional, a carta parece procurar pessoas que compartilhem das mesmas ideias ou vontade de exploração sobre um terreno desconhecido, mas que se liga diretamente à experiência do humano. Por experiência do humano podemos entender um tipo de experiência que visa trabalhar sobre as esferas em que a própria pessoa do participante está em jogo, uma espécie de trabalho sobre si mesmo, consigo mesmo e com o outro, experiência a partir do qual o participante vivencia uma transcendência de seu estado cotidiano (comportamento, hábitos, modos de presença psíquico-corporais), implica certa transformação do sujeito. Na carta convite encontramos mais algumas indicações nesse sentido:

> Esperamos pessoas que - simplesmente por sentirem necessidade - queiram abandonar os confortos privados, procurem revelar-se no trabalho, no encontro, no movimento e na liberdade.

---

[64] GROTOWSKI, 2016, p. 21. Tradução nossa de:
"Non si accettano domande:
- di persone minorenni e di età superiore ai ventirè ani;
- di studenti di scuole teatral, di cinema, di danza, né di attori, cantanti e danzatori profissionalisti,
- di persone con infermità o malattie che renderebbero impossibile un lavoro estremamente intenso."

> [...]
> O trabalho exige extrema sinceridade, não em palavras, mas diretamente, com o organismo vivo; exige revelar-se inteiramente no que é vital, físico, pessoal para cada um. Para conciliar o que é necessário com a adesão voluntária, adotamos o princípio de que todo funcionário do teatro tem o direito de quebrar o acordo a qualquer momento e que o mesmo direito pertence ao teatro, mas dentro dos limites indicados pelos regulamentos para a defesa do trabalhador.[65]

Nesse ponto vemos a ideia de "revelar-se", mostrar sinceramente, o que implica mais do que um falar de si, mas um entregar-se com todo o organismo vivo. Pode-se aqui identificar outro elemento importante, desenvolvido ao menos desde o espetáculo de Príncipe Constante: o trânsito com a organicidade.

Por fim, na citação acima, o convite ainda ressalta a possibilidade de rompimento de qualquer uma das partes a qualquer momento. Isso significa que os participantes optariam por permanecer, sem nenhum tipo de obrigação burocrática profissional, mas pela necessidade de se aventurar nas propostas.

Como pode ser lido na descrição cronológica do parateatro apresentada por Lidia Olinto, cerca de trezentas pessoas responderam a esse convite. Setenta foram selecionadas para participar de encontros que envolviam experimentações e improvisos coletivos. Essa etapa teria durado quatro dias e quatro noites e funcionou como uma espécie de seleção prática. Após esses encontros, dez pessoas foram selecionadas para trabalhar separadamente com Grotowski e, posteriormente, com Teo Spychalski. Esses trabalhos se desenvolveriam ao longo de dois anos (1970-1972)[66]. Destaco aqui a presença, ao lado de Grotowski, de Teo Spychalski. Assim como outros nomes, Teo teve um papel importante nas pesquisas de Jerzy Grotowski, particularmente no Parateatro e no Teatro das Fontes, como veremos ao longo dessa pesquisa. Fica claro, já desde o início do Parateatro, o papel ativo e de certa liderança exercida por Spychalski no projeto.

---

[65] GROTOWSKI, 2016, p. 21-22. Tradução nossa de:
"Ci aspettiamo persone le quali – poiché ne sentono semplicemente il bisogno - vogliano abbandonare le comodità private, cerchino di rivelarsi nel lavoro, nell'incontro, nel movimento e nella libertà.
[...]
Il lavore exige estrema sincerità non a parole, ma direttamente, con l'organismo vivo; esigi di rivelarsi interamente in ciò che è vitale, físico, personale per ognuno. Per conciliare quanto viene richiesto con l'adesione volontaria, adottiamo il principio che ogni collaboratore del teatro ha il diritto di rompere l'accordo in qualsiasi momento e che lo stesso diritto spetta al teatro, ma nei limiti indicati dalle norme a difesa del lavoratore."

[66] OLINTO, 2016, p. 130.

Ainda segundo Olinto, em 1972, após dois anos de trabalho, esse grupo fica reduzido a quatro pessoas, às quais se juntam mais três novos membros. Esse novo grupo de sete se reúne aos sete antigos do Teatro Laboratório, formando um grupo de quatorze membros que trabalharam nas atividades seguintes.

Brzezinka (e Ostrowina) – a dimensão ecológica.

Os anos de 1972 e 1973 foram bastante importantes no Parateatro. Primeiramente, formou-se esse "novo" grupo, com membros do Parateatro e membros da fase dos espetáculos. O Teatro Laboratório adquiriu uma fazenda, em Brzezinka. Nessa região rural, desenvolve-se uma série de intensos trabalhos ligados à natureza, iniciando um dos aspectos fundamentais de muitas das atividades parateatrais: a "inter-relação ecológica"[67]. Se o aspecto "ecológico" é mencionado com destaque por Grotowski para se referir ao Teatro das Fontes, pode-se reconhecer isso como um desenvolvimento do que ocorria nas práticas junto à natureza no período parateatral. Em Brzezinka teve início uma série de atividades com o grupo de quatorze membros (de novos e antigos), sendo a própria reforma do local uma dessas atividades.

É difícil descrever em detalhes como foram essas experiências iniciais, desenvolvidas entre a "Proposta de Colaboração" e esse período de 1972/73. Essa dificuldade se deve sobretudo à carência de registros e relatos. Como afirma Olinto, só a partir de 1974, relatos das experiências parateatrais passam a ser publicados em revistas e jornais poloneses.[68]

Como já mencionado, no início do Parateatro, as atividades eram reclusas. A partir de 1973, ocorre a "abertura pública", da qual membros de fora eram convidados (e previamente selecionados) a participar no projeto parateatral que ficou conhecido inicialmente como *Holiday* (e depois como *Special Project*). É nesse período também que é publicado o texto de Grotowski intitulado *Holiday* [*Swieto*], sendo em 1972, a primeira versão, em polonês; e, em 1973, a versão em inglês. O texto reunia uma série de outros textos publicados separadamente em polonês, durante o ano de 1972[69]. A publicação correspondia a uma espécie de síntese/manifesto do Parateatro.

---

[67] KUMIEGA, 1987, p. 166.
[68] OLINTO, 2016, p. 105.
[69] Em 1972 foi publicada a primeira versão em polonês, na Revista "Odra". Uma segunda versão foi publicada na edição de junho de 1973, na TDR, em inglês. Essa versão compreendia a reunião ou síntese de quatro textos em um único: além do texto *Swieto*, de 1972, outros três textos publicados separadamente em diferentes periódicos poloneses, todos em 1972. A versão definitiva elaborada

A primeira abertura ocorreu em meados de 1973 e convidados selecionados participaram de um encontro de três dias e três noites. A partir daí, outros eventos e desdobramentos ocorreram sob o nome *Special Project*, em diferentes locais: Estados Unidos, ainda em 1973, quando o nome teria sido utilizado pela primeira vez, como *Grotowski Special Project*, para se referir as atividades parateatrais que ali se desenvolveria[70]; Austrália; França; e na Polônia (Wroclaw, sede do grupo, e Brzezinka)[71]. O *Special Project* pode ser entendido como um nome genérico para designar as diferentes atividades parateatrais que sucederam a *Holiday* e foram desenvolvidas, principalmente, entre 1973-1976.

O grupo ainda realizava turnês de *Apocalypsis cum figuris* e, por meio da peça, selecionava e convidava pessoas entre os espectadores para participar posteriormente dessas atividades parateatrais[72].

Cada lugar, com seus participantes específicos, deve ter condicionado experiências singulares. Mesmo considerando isso, alguns elementos centrais são identificados nessas atividades. Retomo esses elementos a partir dos já apresentados por Lidia Olinto: 1. O isolamento, no sentido de não haver "observadores" ou pessoas que impedissem a privacidade das experiências, conduzindo a um tipo de relação ator-espectador, o que era evitado; 2. O silêncio, ou um silenciar dos processos verbais, investindo em outras formas ou canais sutis de comunicação (um silêncio, ainda que em muitos casos houvesse a presença de música e de sons); 3. A base improvisacional, ou seja, as atividades, ainda que tivessem uma estrutura, possuíam uma abertura, que permitia a experiência de contato e fluxo de reações relativamente livre entre os participantes.

Esses elementos favoreceriam o "desarmar-se/desvelar-se/revelar-se" em um encontro de qualidade não-cotidiana, que por sua vez, poderia proporcionar uma aventura (ainda que momentânea) de autotransformação conjunta.

Ao longo dos anos subsequentes, outras atividades paratearais foram realizadas, variando quanto ao número de participantes, critério de participação (convidados, selecionados, interessados em geral), líder proponente, processos e elementos de trabalho. O próprio *Special Project* foi subdividido em *Narrow Special*

---

pelo autor foi publicada em *The Grotowski Sourcebook*, em 1997. (Cf. a nota em Grotowski, 2016, p. 47, 48).

[70] SPECIAL Project. *In:* ENCYCLOPEDIA of the Grotowski Institute. [*S. l.*]: 2019.

[71] OLINTO, 2016, p. 129.

[72] OLINTO, 2016, p. 127.

Project e *Large Special Project.* Esse último era um trabalho coletivo muito próximo da estrutura desenvolvida no *Special Project*[73]. O *Narrow Special Project* abarcava trabalhos isolados, propostos por cada participante-guia. Todos esses obedeciam a princípios do Parateatro, como a valorização do "encontro", a busca pelo "desarmar-se", a participação ativa. Muitos subprojetos foram desenvolvidos, e muitos deles vinculados ao passado teatral e/ou aos interesses de cada um dos membros proponentes. Dessa forma, o projeto inicial desdobrou-se em subdivisões e, em meados da década de 1970, o Parateatro já apresentava uma ampla gama atividades.

Em 1975, ocorreu um evento internacional importante em Wroclaw, como extensão local do grande evento teatral *Theatre of Nations Festival,* este ocorrido em Varsóvia. No evento local, chamado de *University of Research/ The University of Exploration of The Theatre of Nations,* muitos desses experimentos parateatrais foram reunidos e propostos pelo Teatro Laboratório. Além dessas atividades parateatrais, o evento ainda contou com apresentações do espetáculo *Apocalypsis cum Figuris*, trabalhos do Odin Teatret e outros grupos; conferências de importantes nomes do teatro internacional, como Peter Brook, Jean-Louis Barroult e Joseph Chaikin.

Com o evento *University of Research,* o Parateatro consolida-se, de certa forma, como uma exploração própria, permitindo o acesso a um número bastante significativo de pessoas. Esse período marcaria uma transição para uma "segunda fase" do Parateatro, que compreenderia os anos entre 1975 e 1980. Como aponta Olinto, os membros do Teatro Laboratório atuavam de forma cada vez mais autônoma, criando, ampliando e propondo seus projetos individuais ou em pequenos grupos. Esses anos que se seguiram foram marcados por uma espécie de verticalização da "via negativa", em que 'adereços', ou melhor, objetos utilizados como disparadores para as relações nas atividades (como terra e fogo) foram abandonados, acentuando-se a ideia de encontro em um espaço vazio, não "preparado" ou calculado como nos primeiros anos do Parateatro.

Quanto a essa autonomia dos membros, destaca-se o Projeto Montanha (*Mountain Project*), liderado por Jacek Zmyslowski, entre 1976 e 1977. Esse projeto parateatral era um desdobramento de uma proposta realizada em 1976, na França, também liderado por Zmyslowski, *Vers Mont Parallèle.*[74] O evento ocorreu em uma

[73] Cf. OLINTO, 2016, p. 130-131; KUMIEGA, 1987, p. 171.

[74] Apesar da autonomia dos membros e projetos do grupo, e do afastamento de Grotowski das muitas atividades parateatrais, é possível identificar uma íntima afinidade entre ideias e buscas do artista

turnê inteiramente parateatral do Teatro Laboratório na França (não houve apresentações de *Apocalypsis*), em *La Tenaille Abbey*. A experiência conduzida por Zmyloswski, com muitos participantes vindos de países diferentes, não tinha nenhuma relação direta com o passado teatral do grupo (sendo o próprio Zmyslowski membro da fase parateatral), de modo que essa foi uma turnê de experiência parateatral por excelência. Realizada ao ar livre, a montanha era tomada como um tema metafórico para o trabalho. Dessa atividade resultou a realização do posterior Projeto Montanha, que era constituído por três fases que ocorriam em locais e ocasiões distintas: *Vigília Norturna (Nocne Czuwanie/The Night Vigils), O caminho (Droga/The way),* e a *Montanha de Fogo* (*Mountain of Flame*).

Uma das fases do Projeto Montanha, *The Night Vigils,* tornou-se independente, constituindo o projeto *Vigil* (*Czuwanie*)*.* Esse projeto também era conduzido por Zmyslowski, com a supervisão de Grotowski e contava com a colaboração dos membros novos do Teatro Laboratório (François Kahn, Zbigniew Kozlowski, Irena Rycyk, Katharina Seyferth e Jairo Cuesta)[75]. As sessões ocorriam em espaços fechados, "vazios" (pautado na simplicidade e pobreza positivas da "via negativa"). Sem utilização de "adereços", a ênfase recaía no encontro e improvisação entre os participantes, sem nenhum tipo de comunicação verbal. Qualquer interessado poderia participar, desde que de modo ativo (não como observador). Outro ponto importante é que não havia nenhum tipo de orientação ou explicação por parte dos líderes aos participantes nas atividades, nem mesmo antes das sessões. Pode-se imaginar como isso tudo exigia uma prontidão e entrega dos participantes para a realização das atividades, em uma atitude que levava ao rompimento dos comportamentos e hábitos do cotidiano.

O último experimento parateatral foi "Árvore de Pessoas" (*Tree of People*). Esse evento teve sua abertura em janeiro de 1979 e se prolongou até 1981. Árvore de pessoas ocorreu na Polônia, Itália, Reino Unido e França, e contou com a liderança de membros atores do grupo. Segundo Olinto, o experimento consistia em sessões internas de trabalho com base improvisacional. O projeto era uma espécie de compilação de atividades parateatrais anteriores e com o decorrer do tempo, foi ficando cada vez mais estruturado, com padrões mais fixados em uma abordagem

---

com o projeto liderado por Jacek Zmyslowski. Isso pode ser constatado no documento sobre o projeto, escrito por Grotowski, que antecedia sua implantação. Cf. seção *Velar sobre a Montanha.*

[75] OLINTO, 2016, p. 147.

próxima da teatral. Esses experimentos se desdobraram no espetáculo *Polish Thanatos: Incantations,* último espetáculo do Teatro Laboratório.[76]

É importante destacar que, nesse período, incluindo tanto o espetáculo quanto o projeto parateatral, Grotowski já estava bastante afastado. Os diferentes membros do grupo tiveram um papel não só ativo, como fundamental na elaboração e condução das experiências, projetos e oficinas. Ao longo dos anos que sucederam às aberturas dos primeiros *Special Project*, Jerzy Grotowski foi se distanciando das atividades, ainda que supervisionasse ou elaborasse alguns projetos. Já nesse período de 1979, estavam em curso as atividades do Teatro das Fontes, projeto ao qual Grotowski se dedicava. Como escrevem Slowiak e Cuesta[77], os interesses de Grotowski já começaram a mudar desde o período da realização da *Université des Recherches* (*University of Research*), o que resultou no afastamento do Parateatro e realização do Teatro das Fontes.

2.3 Parateatro: algumas sementes e raízes do Teatro das Fontes

Em uma visão retrospectiva do trabalho, pode-se constatar algumas problemáticas encontradas em determinadas experiências parateatrais que, provavelmente, levaram Grotowski e colaboradores para outro tipo de exploração. Ao lado dessas problemáticas, algumas características e mesmos descobertas nas propostas parateatrais devem ter conduzido o trabalho para o Teatro das Fontes. Possivelmente, também experimentos do Parateatro, sobretudo os que apareceram sob a supervisão ou influência mais direta Grotowski, após 1976, devem guardar relações com esse novo projeto.

Para pensar em determinados problemas que algumas experiências do Parateatro acarretavam, podemos recorrer aos próprios textos de Grotowski. No texto "Da companhia teatral à Arte como Veículo"[78], Grotowski faz uma espécie de balanço sobre suas experiências nas distintas fases. Após reconhecer a importância da fase do "teatro dos espetáculos (arte como apresentação)", como uma fase importante de seu trabalho, uma "aventura extraordinária", Grotowski afirma seu posterior

[76] OLINTO, 2016, p.150.
[77] SLOWIAK; CUESTA, 2013, p. 67.
[78] GROTOWSKI, Jerzy. Da Companhia Teatral à Arte Como Veículo. *In:* FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959- 1969.** São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera de Teatro, 2007a. p. 226-243.

desinteresse na produção de espetáculos e seu movimento para o "teatro de participação" ("com a participação *ativa* de gente de fora")[79], ou seja, o Parateatro:

> [...] Aqui, havia *Holiday – o dia que é santo:* humano, mas quase sagrado, ligado a um "desarmar-se" – recíproco e completo. Quais foram as conclusões? Nos primeiros anos, quando um pequeno grupo trabalhava a fundo sobre isso, por meses e meses, e quando em seguida *se uniam de fora só alguns novos participantes*, aconteciam coisas no limite do milagre. Porém quando depois, à luz dessa experiência, fizemos outras versões visando incluir mais participantes – ou quando o grupo de base não tinha passado antes por um longo período de trabalho intrépido – certos elementos funcionavam, mas o conjunto decaía bastante facilmente em uma sopa emotiva entre as pessoas, ou em uma espécie de animação...[80]

Apesar de o texto ser uma avaliação feita muito tempo depois das experiências parateatrais (o texto é de 1993 e se baseia em conferências de 1989 e 1990), essas questões apontadas no Parateatro devem ter levado Grotowski a novas investigações, talvez mais "fechadas", ainda que na esfera da Cultura Ativa. O que poderia garantir não cair na "sopa emotiva", problema, aliás, identificado também em experiências da fase teatral? O que garantiria a experiência "próxima ao milagre"? No próprio trecho, identificamos que a inclusão de um maior número de participantes ou a ausência de um tempo de trabalho suficiente para o grupo base resultava nos problemas apontados. Outro aspecto não mencionado, mas que pode ser um dos fatores a ter contribuído para essa "sopa emotiva", pode ser a ênfase maior dada à base improvisacional.

Esse período mencionado por Grotowski, nos primeiros anos do Parateatro, se refere tanto ao trabalho desenvolvido em Brzezinka, na época de reclusão, quanto às primeiras aberturas de *Holiday*. A busca por expandir o trabalho, incluindo cada vez mais pessoas, como provavelmente ocorreu nas diversas turnês e eventos posteriores, e certamente no evento do *University of Research,* deve ter resultado na "sopa emotiva" ou "animação". Contudo, se isso contradiz a busca radical pelo "desarmar-se" e pelo tipo de "encontro" almejado por Grotowski, não podemos deixar de reconhecer a importância dessas experiências ligadas à Cultura Ativa, pois muitos daqueles que participaram, em uma ou duas sessões de atividades, talvez não procurassem um "milagre", mas simplesmente uma forma de estabelecer uma conexão com o outro, de participar de um ato criativo. Diante de um contexto em que

[79] GROTOWSKI, 2007a, p. 230.
[80] GROTOWSKI, 2007a, p. 230-231.

poucas vezes há espaços para atividade artística e criativa, a simples experiência de estar presente com o outro, ainda que com clichês de comportamento e em um nível superficial de "sopa emotiva", pode ser algo significativo. Assim, certamente muitos dos experimentos parateatrais, que podem ser condenados por não conduzir ao que Grotowski e seus colaboradores procuravam, devem ser também valorizados, pois muitos dos participantes jamais tiveram acesso a experiências desse tipo. Após considerar esses aspectos problemáticos, que podem ter conduzido a uma correção de rota e ao Teatro das Fontes, passemos a um importante trabalho/projeto desenvolvido no interior do Parateatro.

2.3.1 Teo Spychalski e O Estúdio Internacional

O Estúdio Internacional merece destaque pelo vínculo com elementos do Teatro das Fontes. Apesar da dificuldade de identificar as atividades nele desenvolvidas, alguns relatos do próprio Teo Spychalski, responsável pelo Estúdio, indicam esse vínculo e aproximação com o TF. É correto afirmar que trabalho de Teo com o Estúdio seria uma das sementes ou uma das fontes, do novo projeto de Grotowski, que sucederia ao Parateatro. Segundo Teo, o trabalho desenvolvido com essa "equipe internacional" no Parateatro evoluiu e futuramente se fundiu ao Teatro das Fontes.[81]

Como mencionado, Teo foi um importante colaborador de Grotowski, tanto na fase parateatral quanto no Teatro das Fontes. Junto ao Teatro Laboratório desde a fase dos espetáculos, Spychalski participou nos primeiros eventos parateatrais, como a seleção de participantes em 1970 e o trabalho de reforma em Brzezinka por volta de 1972, assim como os trabalhos reclusos que se seguiram. A respeito desse período inicial da formação do grupo, Spychalski menciona que poucos membros da seleção inicial permaneceram, e a eles se juntaram os membros antigos do Teatro Laboratório, incluindo o próprio Teo (de certa forma, um membro "intermediário" entre as gerações).

> Esse grupo – entre os quais eu, que estava entre aquelas duas gerações – começou a limpar o estábulo proverbial e o chiqueiro, arrumando os destroços em Brzezinka. Mais tarde, realizei uma sessão de trabalho de um mês com eles e seguiu-se a próxima etapa de seleção – um pouco falsa, porque eu sabia de antemão em quem

[81] SPYCHALSKI, 2015, p. 155-156.

> Grotowski estava interessado. E depois dessa sessão, que foi de fato meu primeiro trabalho parateatral, nosso *Boss* me disse que, a partir daquele momento, eu trabalharia sozinho com os estrangeiros. Isso foi logo chamado de 'International Studio'. Nessas atividades, apareciam água, terra, fogo, feno e pedras – toda a parafernália da época. [82]

Ao que tudo indica, ainda na preparação para abertura de *Holiday*, ou na época da própria abertura, esse trabalho à parte com os estrangeiros teria se iniciado. Nesse texto, Spychalski menciona um aspecto nesse projeto específico que talvez possa ser associado de modo mais geral ao Parateatro naquele momento: a presença nas atividades de "toda parafernália daquela época", como água, terra, fogo, feno e pedras. Spychalski ainda mencionou que Grotowski dava grande liberdade para ele em seu trabalho, ainda que de tempos em tempos realizasse algumas observações ou indicações. A certa altura, Grotowski concluiu que havia "muito teatro" nas atividades.

Mencionamos acima que, a partir da segunda fase do Parateatro, houve uma redução no uso de "adereços" no espaço, um aprofundamento da "via negativa". Embora, desde o princípio do Parateatro estivesse presente o rompimento com os espetáculos e com as funções instituídas no campo teatral, muito de "teatro" ainda permanecia. Não me refiro à permanência de exercícios, técnicas ou procedimentos advindos do treinamento atoral, cuja presença estruturava minimante as atividades e experimentos de base marcadamente improvisacional. Além disso tudo, o que permanecia do "teatro" e era criticado, era algo contra o qual Grotowski lutou mesmo na fase dos espetáculos. Nesse caso, "teatro" deve ser entendido no sentido de comportamentos estereotipados, fingidos (calculados) ou frequentemente automáticos, e como uso de artifícios visando à manipulação do outro (e de si mesmo). Em suma, tudo que se distanciava da busca pela espontaneidade, pelo revelar-se, presentes nos projetos parateatrais.

---

[82] SPYCHALSKI, 2015, p. 155. Tradução nossa de:
"This group – along with me, who was in between these two generations – set out to clean the proverbial stable and pigsty by clearing out the rubble in Brzezinka. Later on, I ran a month-long work session with them and the next stage of selection followed – a slightly phoney one, because I was aware in advance who Grotowski was interested in. And after this session, which was in fact my first paratheatrical work, our Boss told me that from now on I would be working alone with the foreigners. This was soon named the 'International Studio'. In these activities, water, earth, fire, hay, and stones appeared – all the paraphernalia of that time."

O trabalho conduzido por Teo teria se tornado uma espécie de projeto que se desenvolveu paralelamente (e de forma relativamente independente das demais experiências do Parateatro). Outra região rural, Ostrowina, próxima a Brzezinka, funcionou como uma sede paralela, na qual Spychalski e o *International Studio* desenvolveram suas atividades. É verdade que havia as oficinas individuais do Parateatro, ligadas aos interesses e trabalhos de cada membro proponente. Contudo, parece que o "Estúdio" de Spychalski, com os estrangeiros, apresentava algumas particularidades. Em conversa com Teo, Ziółkowski menciona: "através de todo o período parateatral, o trabalho de Grotowski e o seu próprio [de Spychalski], desenvolveram-se simultaneamente, lado a lado". Acrescenta perguntando a Teo: "Como você sabia o que devia ser feito?"[83]

A fala de Ziółkowski sugere que havia uma grande independência entre os trabalhos e aponta para esse lugar peculiar do projeto do *International Studio*. Teo responde à pergunta, afirmando que havia um contato entre ele e Grotowski, mas que o trabalho ocorria como que por "indução": "Se eu sabia, eu sabia em meus ossos, por indução[...] Sim, isso aconteceu por indução. Grotowski não impunha nada"[84]. Ainda com relação a essa independência, Teo afirma:

> Assim, eu dirigi uma instituição separada dentro de uma instituição; era independente das outras atividades e pude realizar minhas ideias livremente. Isso evoluiu e mais tarde elas se fundiram no Teatro das Fontes. Grotowski tirou de todos o que ele precisava. Ele utilizou tudo: fragmentos de conversas, alusões e observações.[85]

Dessa forma, o trabalho de Teo junto ao *International Studio* pode ser identificado como uma das sementes, no Parateatro, do que se tornaria o Teatro das Fontes. Assim, à medida que o período parateatral revelou certos impasses, também

---

[83] SPYCHALSKI, 2015, p. 155-156. Tradução nossa de: "Ziolkowski: Throughout the whole paratheatrical period, Grotowski's and your own work developed simultaneously, alongside one another. How did you know what you were supposed to do?"

[84] SPYCHALSKI, 2015, p. 156. Tradução nossa de:
"Did I know? Or did he know? If I knew, I knew it in my bones, through induction. Of course we had contact with each other and he was probably pleased that what we did somehow functioned, that people were eager to come in large numbers and take part in what we called 'active culture', and that it gave them something. And this lightened Grotowski's load. Yes, it happened through induction. He imposed nothing. It was like rubbing against each other at a distance. And guessing. He called out the wolves and other animals from the woods – his famous 'challenges' – and we were to chase and tame them. This was what our collaboration looked like in those days – but also later on."

[85] SPYCHALSKI, 2015, p. 156. Tradução nossa de:
"So, I ran something like a separate institution within the institution; it was independent from other activities and I could realise my ideas freely. This evolved, and later they melted together into Theatre of Sources. Grotowski took from everyone whatever he needed. He drew on everything: fragments of conversations, allusions, and observations."

apresentou possibilidades para as futuras pesquisas de Grotowski. Cabe retomar a caracterização do projeto do *International Studio*, já apresentada, a partir da tese de Lidia Olinto. Na tese se lê: "Este projeto era um desdobramento do trabalho realizado no início do *Parateatro,* entre 1970-1972..."[86] Ou seja, tratava-se de um desenvolvimento de algo que ocorrera antes da abertura em Holiday e dos *Special Projects.* Chamo a atenção para esse fato pois, como lemos na citação de Grotowski, em seu balanço sobre as suas distintas fases de trabalho, ele menciona que no início, quando só alguns poucos participantes chegavam, acontecia algo "no limite do milagre". Depois, ao abrir os experimentos para um número maior de participantes, uma série de problemas eram identificados, como a "sopa emotiva". É possível considerar que o trabalho desenvolvido pelo *International Studio,* por estar mais próximo daquilo que era feito no início do Parateatro, em 1970-1972, tenha preservado possibilidades que alguns dos outros eventos parateatrais não mais apresentavam. Isso é apenas uma hipótese. Mas se considerarmos cada etapa/projeto de Grotowski como tentativa de desenvolvimentos e correção de rotas dos trabalhos anteriores, o Teatro das Fontes visaria, assim, superar certas problémáticas do Parateatro, problemáticas que talvez no início de suas atividades mais fechadas, não estavam tão presentes. Se isso for verdade, podemos compreender melhor a conexão Estúdio Internacional/*International Studio* - Teatro das Fontes. Outro aspecto mais evidente nessa conexão é o fato de o Teatro das Fontes ser caracterizado como um trabalho de dimensão transcultural, do qual participavam representantes de diferentes tradições culturais. Esse aspecto das diferenças culturais estava já presente, ainda que de forma não tão acentuada, no Estúdio de Teo, que abrigava justamente os participantes internacionais.

Por outro lado, o projeto conduzido por Spychalski não estava isento dos percalços que caracterizaram a forma de outros experimentos parateatrais (como a "parafernália" e os jogos e surpresas calculados). Teo relata o início do trabalho com o grupo em Ostrowina e a posterior participação no evento da *University of Research,* em 1975:

> Finalmente, a dois quilômetros de Brzezinka, em Ostrowina, havia um pequeno alojamento de guardas florestais, vazio, com um curral que foi alocado para uso de meu grupo estrangeiro. Preparamos o local de trabalho lá que, gradualmente, tornou-se um local paralelo a Brzezinka. Três meses depois, as atividades do *University of Research*

[86] OLINTO, 2016, p.132.

> *of the Theatre of Nations* aconteceram, também em Ostrowina. Meu grupo de estrangeiros e eu organizamos ações em que os participantes da *University* chegariam de trem a uma vila distante de nosso local e caminhariam por cerca de meio dia pelas florestas até Ostrowina. Haveria muitas surpresas e meandros parateatrais no caminho. Tais eram os jogos e buscas do provo grotowskiano naqueles dias.[87]

Essa citação indica um dos aspectos importantes que constituíam o Parateatro, o já mencionado contato com a natureza. Essa relação "ecológica" pode ser vista com a inauguração do trabalho em Brzezinka, e posteriormente em Ostrowina, regiões rurais, duas bases em que se desenvolviam as práticas da "Cultura Ativa". Além desses locais, durante turnês fora da Polônia e eventos no interior do país, foram utilizados locais afastados da cidade, impregnados dessa atmosfera campestre: florestas, castelo abandonado, fazendas e abadias. Por exemplo, uma das fases do *Mountain Project* ocorreu em um castelo em ruínas, Grodziec, próximo a cidade de Legnica, pertencente ao estado da Polônia (temporariamente cedido ao Teatro Laboratório para o projeto).

O próprio deslocamento da cidade para uma paisagem rural deveria proporcionar um tipo de experiência distinta de contato não apenas entre os participantes, mas entre estes e o ambiente natural, incluindo toda atitude oriunda das exigências do ambiente.

2.3.2 A Turnê na França- 1976

A já mencionada turnê inteiramente parateatral ocorrida em *La Tenaille Abbey,* em Saints, pode ser vista como um ponto de mudança no Parateatro (possivelmente, também apontando para o Teatro das Fontes). Dessa experiência se desenvolveu o *Mountain Project,* liderado pelo jovem Jacek Zmyslowski. Na medida em que nos aproximamos desse projeto em específico, e dos textos produzidos nesse (ou

---

[87] SPYCHALSKI, 2015, p.155. Tradução nossa de:
"Finally, two kilometres from Brzezinka in Ostrowina, there was a small, empty, foresters' lodge with a cowshed which was allocated for the use of my foreign group. We prepared a workplace there and it gradually became a parallel site to Brzezinka. Three months later the activities of The University of Research of the Theatre of Nations [Uniwersytet Poszukiwań Teatru Narodów] took place, also in Ostrowina. My foreign group and I organised actions in which the participants of the University would arrive by train at a village far from our place and walk for about half a day through the woods to Ostrowina. There would be many paratheatrical surprises and meanderings on the way. Such were the Grotowskian people's games and pursuits in those days."

referentes a esse) período (1977-1978), encontramos relatos que apontam para a singularidade do que ocorreu tanto no Projeto Montanha em si, quanto na oficina *Vers un Mont Parallèle,* também guiada por Jacek na turnê da França.

No que diz respeito ao *International Studio*, não encontrei referências concretas da participação do grupo/oficina liderada por Teo na França. Kumiega afirma que havia duas direções de trabalho na turnê. O primeiro dos projetos se orientava em uma direção mais profissional, sem conduzir a realização de um espetáculo: *Acting Therapy,* e mantinha vínculos concretos com elementos da pesquisa e passado teatral do Teatro Laboratório[88]. O segundo era justamente o projeto *Vers un Mont Parallèle.* Contudo, é certo que Teo, e membros estrangeiros, não só os que se somaram a partir da viagem em *La Tenaille Abbey*, mas outros que já trabalhavam com membros do Teatro Laboratório, estiveram presentes nesses experimentos parateatrais.

Teo Spychalski afirma que as sessões de trabalho na Abadia francesa foram um ponto de mudança decisivo para ele.

> De fato, foi o início de um período frutífero. O Parateatro já havia revelado todos os seus limites e miragens: seus jogos excessivos, as reuniões e confraternizações gerais, o esgotamento das energias. Na Abadia de Tenaille – com Maro Shimoda do Japão, meu amigo e colega colaborador desde 1974, e com François Liègi da França, que posteriormente se juntou a nós – começamos a descobrir novas possibilidades embasadas em um entendimento específico de presença e movimento, um tipo de espontaneidade não habitual. Isso levantou questões, ou antes, deu respostas: como o movimento nascia em nós e fora de nós, além da intervenção de nossa usual "força de vontade controladora"? Qual era o seu fermento, o seu agente de criação? De qual nível de nossa atenção emergiu o movimento? Como o movimento brotava de uma espiral de "excitação" e renúncia? Movimento que se opõe a si mesmo, mas que cede, em *status nascendi.* Sem emoções, sem sentimentos, sem ilusões sobre isso, apenas um crescimento gradual de uma lucidez cristalina. É comparável, de uma certa forma, ao *perpetuum mobile*: movimento sem fim, onde o fluxo de tempo é alterado. Sem fadiga, sem recusa. Tudo se opunha aos hábitos parateatrais anteriores.[89]

---

[88] KUMIEGA, 1987, p. 187

[89] SPYCHALSKI, 2015, p. 156. Tradução nossa de:
"It was indeed the beginning of a fruitful time. Paratheatre had already revealed all its limits and mirages: its excessive playfulness, the general getting together and fraternisation, the burnout of energies. At Abbaye de la Tenaille – along with Maro Shimoda from Japan, my friend and fellow collaborator since 1974, and with François Liège from France, who subsequently joined us there – we started to discover new possibilities based on a specific understanding of presence and movement, on a kind of non-habitual spontaneity. It raised questions, or rather gave answers: how was movement being born in us and from outside of us, beyond the intervention of our usual 'controlling willpower'? What was its yeast, its raising agent? From what level of our attention did movement emerge? How did movement grow out of a spiral of 'arousal' and renunciation? Movement that opposes itself but that yields, still at the beginning, in status nascendi. No emotions, no sentiments, no illusions in it, only the gradual rising of a crystal lucidity. It is comparable, in a way, to perpetuum mobile: never-ending

Teo ainda menciona que Grotowski aparecia à noite e observava tudo atentamente, e que muita coisa resultou dessa experiência. Alguns meses depois, Grotowski teria lido o Evangelho de Tomé (o qual abordaremos mais adiante) que, juntamente com essa experiência, teria fornecido uma espécie de "fertilização cruzada". Podemos concluir que essa "fertilização" teria permitido o cultivo do novo projeto, o Teatro das Fontes, além dos desdobramentos nos experimentos parateatrais posteriores.

2.3.3 Motions e Movimentos

Ainda no que diz respeito às experiências desenvolvidas por Teo junto ao *International Studio,* encontramos outros indicadores da importância desse projeto para o período posterior ao parateatro. Perguntado sobre a origem de alguns exercícios e práticas do Teatro das Fontes, especificamente sobre *Motions,* Spychalski responde que o trabalho com esses movimentos foi iniciado justamente em seu trabalho anterior com o grupo de estrangeiros.

Motions constituem-se em uma série de movimentos corporais, em uma estrutura formada por ciclos de alongamentos e posições (que embora diferentes podem ser vistos com algumas similaridades com o hatha yoga). Além desses "movimentos", é fundamental no *Motions* a "posição primal"/"posição primária", em que o corpo atinge um estado de presença, prontidão, e a mente se mantêm atenta. Lendra[90] oferece pistas importantes sobre esses movimentos. Como descreve o autor[91], tomando como referência o exercício tal como praticado no período do *Objective Drama*, *Motions* tem como objetivo principal "treinar o corpo para ser sensível e a mente a estar alerta". Apesar dos alongamentos aparentemente simples, trata-se de um exercício complexo, e que exige grande atenção aos detalhes (das posições do corpo e dos movimentos), um exercício "meditativo em qualidade", praticado em silêncio e lentamente[92].

---

movement, where the flow of time is altered. No fatigue, no refusal. All this was opposed to the previous paratheatrical habits."

[90] I Wayan Lendra, ator-dançarino e pesquisador, foi um dos especialistas colaboradores de Grotowski no *Objective Drama.*

[91] LENDRA, I Wayan. Bali and Grotowski: Some Parallels in the Training Process. **TDR-The Drama Review.** New York: New York University Press, v.35, n.1, 1991, p. 113-139.

[92] LENDRA, 1991, p. 124.

Motions era uma das práticas fundamentais trabalhadas no *Objective Drama* e na última fase de Grotowski, Arte como Veículo, em Pontedera, Itália. Slowiak e Cuesta afirmam que esses exercícios eram "extremamente exigentes" e foram desenvolvidos no Teatro das Fontes, sendo aperfeiçoados com o tempo nas fases posteriores.[93] Textos e relatos de colaboradores desses períodos, antes e após a saída de Grotowski da Polônia, nos permitem entender alguns aspectos do exercício. Wayan Lendra, Thomas Richards, Slowiak e Cuesta, Teo Spychalski e François Kahn apresentam pistas sobre essa prática. Haveria diferenças importantes nas versões desse exercício, em cada período que se apresentava.

Sobre a "origem" desses exercícios, ou suas sementes, referindo-se ao trabalho com o grupo de estrangeiros, Teo comenta:

> Uma vez, quando estava com ele [Grotowski] no grupo de Brzezinka, eu comecei a falar sobre meus últimos dois anos em Ostrowina e mencionei que eu havia elaborado uma série de exercícios – uma vaga mistura de algum tipo de yoga, tai chi, e algumas imaginações pessoais sobre a qualidade atenta dos pássaros – que despretensiosamente eu chamei de "Movements" [*Ruchy*]. Grotowski imediatamente me encarregou de introduzir todo o grupo de Brzezinka nos exercícios, sem nem mesmo checar como eles eram. Somente mais tarde, durante uma expedição ao México em 1980, ele pediu a François Kahn para mostrá-los a ele. Nosso contato com os huichóis não teve sucesso, então nós tínhamos que preencher o tempo de alguma maneira. A partir de então, esses "Movimentos" começaram a funcionar em duas diferentes versões. Durante a fase aberta do Teatro das Fontes, eles foram feitos nas versões de "Ostrowina" e Brzezinka. Então, meu ramo original (talvez primitivo) dessa atividade desapareceu, assim como nossos ancestrais neandertais deram vida a uma versão mais sofisticada, como *homo sapiens,* inclinada para o sagrado: *Motions*[94].

Em certo sentido, essa citação indica como os exercícios e práticas do trabalho de Grotowski se assemelham ao desenvolvimento de técnicas performativas tradicionais: algo que é cultivado, trabalhado, remodelado no tempo e aperfeiçoado

---

[93] SLOWIAK; CUESTA, 2013, p.191.

[94] SPYCHALSKI, 2015, p. 157-158.Tradução nossa de:
"Once, when I was with them in the Brzezinka group, I started talking about my last two years of activities in Ostrowina and I mentioned that I'd elaborated a series of exercises – a vague mixture of some yoga, tai chi, and some personal imaginings about the attentive quality of birds – which I unpretentiously called 'Movements' [ruchy]. Grotowski immediately ordered me to introduce the whole Brzezinka group to them, without even checking what these exercises were like. Only later on, during an expedition to Mexico in 1980, did he ask François Kahn to show them to him. Our contact with the Huichols had been unsuccessful, so we had to fill the time somehow. From then on, these 'Movements' started functioning in two different versions. During the open phase of Theatre of Sources, they were done in both 'Ostrowina' and 'Brzezinka' versions. Then my original (maybe primitive?) branch of this activity vanished, just as our 'neanderthal ancestors' gave life to a more sophisticated and more homo sapiens-like, version, inclined towards the sacred: Motions."

de geração em geração, adaptando-se a cenários e momentos distintos. O trabalho com *Motions*, iniciado com os "Movimentos" de Spychalski, talvez antes mesmo do Teatro das Fontes, é compartilhado, ganha versões, e se transforma nos anos seguintes durante o *Objective Drama* e a Arte como Veículo. Ao mesmo tempo, podemos constatar como o trabalho de Teo tinha, de fato, certa independência, e como Grotowski confiava nesse trabalho. O Teatro das Fontes tem suas nascentes já no Parateatro, no *International Studio,* e seus inícios estão muito antes de sua nomeação e sua menção pública.

Por outro lado, o relato de Teo indica algo mais que uma transformação ou aperfeiçoamento do exercício. De fato, a partir da comparação irônica de seu exercício original com *neandertais,* e aqueles subsequentes com *homo sapiens,* infere-se que houve modificações significativas nos novos *Motions* e, apesar da origem nas explorações de Teo, já se tratava de outro exercício[95]. Além disso, nota-se um grau abertura, improviso e experimentalismo na atitude de Grotowski frente ao exercício: após ser informado por Teo a respeito dos "Movimentos", Grotowski, sem sequer ter visto o exercício, pede para que este seja aplicado em Brzezinka.

Motions- alguns apontamentos sobre a prática.

Em linhas gerais, *Motions* corresponde a uma série de movimentos e alongamentos feitos sem caminhar e sem grandes deslocamentos, apenas mudando a direção do corpo. Apesar disso, a necessidade de girar o corpo para realizar os movimentos nas diferentes direções exige a movimentação e mudanças sutis nos pontos de apoio dos pés, de acordo com o tipo de movimento.

---

[95] Isso fica evidenciado também por François Kahn. Os *Movimentos* de Teo, e seus desdobramentos trabalhados no Teatro das Fontes, teriam uma forma mais livre ou menos estruturada se comparada a *Motions,* que também teve suas versões. François, anos após as experiências no Teatro das Fontes, participou, na Itália, em Botinaccio, de uma oficina com Grotowski e seus colaboradores da época, ligados ao *Objective Drama* (o ano era 1985). Kahn pontua justamente essas diferenças relacionadas a maior estruturação das posturas e precisão dos movimentos.
"[...] fiquei um pouco surpreso com *Motions* que é uma evolução extremamente precisa e estruturada dos *Movimentos,* que havíamos praticado durante o Teatro das Fontes [...]. Para além da maior precisão dada às posturas, às direções do corpo e do olhar, aos movimentos de rotação nas transições entre cada direção, quero apenas sublinhar a variação fundamental em comparação com a versão inicial praticada em Brzezinka. Se, na versão de Botinaccio, cada ciclo termina com a estrutura Nadir/Zenith, extremamente precisa, em vez disso, na versão de Brzezinka, terminava com duas ações, cada uma ilustrada por uma imagem: "correr no céu" e "nadar na terra". Essas duas ações podiam ser breves ou, ao contrário, se desenvolverem em um tempo mais longo, aberto. Os movimentos eram livres, sem restrições técnicas; porém, essas duas ações eram extremamente difíceis de realizar plenamente, o que deixava sempre a impressão, ao conjunto dos Movimentos, de uma não conclusão." (Kahn, 2019, p. 99).

Thomas Richards[96], estreito colaborador de Grotowski no período da Arte como Veículo, anos após o Teatro das Fontes, praticou *Motions* tanto em Irvine, no *Objetive Drama,* quanto no período posterior. Segundo escreve, *Motions* era um exercício bastante exigente que teria sido filtrado entre os anos de 1979 (período do TF) e 1987, quando sua estrutura foi definida com detalhes precisos[97]. Sua relação com e seus comentários sobre os exercícios referem-se à etapa final, já estruturada da prática. Dependendo do autor ao qual recorremos, as explicações e descrições podem se referir a períodos diferentes. Portanto, deve-se considerar que *Motions* de Thomas Richards pode não ser o mesmo de Lendra ou François Kahn.

O que será apresentado aqui não pode ser considerado uma descrição fiel (nem é esse o intuito). O que segue são apontamentos e uma espécie de reconstituição-recriação, em palavras, uma tentativa de dar uma ideia, uma vaga imagem, uma forma "virtual" de apenas pequena parte do exercício. Mais do que descrever e detalhar passo a passo os movimentos que compõem *Motions*, procura-se a investigação sobre aquilo que pode ser identificado como princípios, objetivos, atitudes e exigências no fazer de *Motions.* Para tanto, será apresentado apenas uma posição do exercício e não a sequência dos movimentos propriamente dita.

Thomas Richards apresenta a posição primordial (*primal position*) como o ponto de partida para *Motions.* Trata-se de uma posição de *alerta* a partir da qual o corpo pode se mover imediatamente para qualquer direção[98]. Esse estado de alerta significa atenção ao seu ritmo interno e à sua relação com o externo, uma abertura da percepção ao ambiente: um estado mental atento, mas receptivo. É importante enfatizar dimensões mais atitudinais e procedimentais que a forma ou aparência do exercício: O c*omo* fazer, que *atitude* adotar na realização da ação, *para que* realizar a ação (objetivos). Isso pode ser mais útil para aqueles que desejam caminhar com sua própria arte em diálogo com o legado de Grotowski. A partir dos objetivos, atitudes e procedimentos ligados ao exercício, algumas palavras-chave podem ser inferidas e extraídas para caracterizar *Motions,* operando como vetores (ainda que implícitos).

---

[96] RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as Ações Físicas.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

[97] RICHARDS, 2012, p. 57.

[98] SIERRA, Sergio. *Motions,* una práctica grotowskiana que altera el equilíbrio del actor. **Revista Colombiana de las Artes Escénicas.** Vol.5, enero – diciembre de 2011. 2011. p.32-47.

Presença

Sem dúvida a questão da presença é algo fundamental quando se pensa na arte do ator e do performer – as artes da cena são artes da presença. No caso de Grotowski, isso é mais específico. Para compreender essa especificidade, poderíamos pensar na etimologia da própria palavra: *presença.*

"Presença" se associa a *Praesentia* (latim) - Praeesse - em que

Prae = "à frente"; e

Esse= "ser, estar"

Estar presente é a qualidade do *ente estar à frente* de algo, isso significa estar no *aqui e agora.* Uma das questões fundamentais para Grotowski é como não estar dividido. Talvez muitos dos exercícios de Grotowski possam ser entendidos como técnicas para não se 'dividir'. Encontrar meios de não embarcar em pensamentos e emoções que arrastam o performer para longe da ação, cortando-o daquilo que está "`à [sua] frente" (*Prae*). Do contrário, teríamos apenas e ser (*esse,* ente): o ~~*Pres ente.*~~

Por outro lado, não significa se deixar arrastar por aquilo que está "à frente", de tal modo que aquele que age se dissolve no coletivo, ou nas forças exteriores, sai de si mesmo, de modo caótico, ou cai em algo que poderia ser chamado, no jargão de Grotowski, "sopa emotiva". Nesse caso, haveria o "à frente" (*Prae*) em detrimento de *si mesmo*, o *ser* (ente- *esse*). Teríamos o *Pres~~ente.~~*

O equilíbrio dessa presença em estado de organicidade e consciência alerta pode ser expresso pela expressão "permanecer de pé". Essa ambivalência da presença, pelo que indicam os relatos analisados, é trabalhada de modo aprofundado em *Motions:* justamente, a grande estruturação e precisão dos movimentos, o trabalho "sozinho" com os outros, a consciência alerta voltada para "ver o que está vendo e escutar o que está escutando"[99], tudo isso permitiria contemplar a dimensão dupla da presença: ser – permanecer no ser – e estar "à frente", em contato. Em certo sentido, isso corresponde às práticas do Teatro das Fontes, ligadas ao que é orgânico e ecológico, ao trabalho sobre a solidão, à relação com o mundo vivo dentro de nós e ao redor de nós (todos esses elementos serão desenvolvidos mais adiante na tese).

[99] Thomas Richards cita essa frase ao abordar o modo particular de olhar no exercício, provavelmente uma frase usada por Grotowski e os proponentes da prática (Richards, 2012, p. 60).

Percepção- atenção

Estar alerta e atento ao que se passa é um aspecto fundamental e se relaciona diretamente com a presença. Não se trata de uma atenção no sentido de focar diretamente a consciência sobre um aspecto isolado da realidade, examinando-o, analisando-o, como uma mente que seleciona seus objetos e se deixa levar por esses recortes selecionados. Há uma certa distância, abertura, "circulação da atenção", há um "paradoxo do ativo/passivo"[100], tanto no estado corporal quanto no estado mental.

Eu-outro

Motions pode ser pensado como uma dessas práticas relacionadas à solitude e trabalho em grupo. Associa-se a uma importante pergunta de Grotowski no TF: "o que é possível fazer com sua própria solidão?". Há uma atenção intensa ao seu próprio movimento e aos detalhes da postura, ainda que o trabalho seja feito em grupo. No entanto, deve-se estar também atento, a cada momento, ao que se passa, ao que está diante de si. É preciso que haja uma sincronia na realização: "é um exercício de sincronização de detalhes dentro de um grupo, e de 'circulação da atenção', e de 'ver'".[101]

Thomas Richards indica que durante seu aprendizado de *Motions,* quando este se realizava em espaço aberto, numa floresta, por exemplo, era avisado para não perturbar o ambiente, não deveria causar distúrbios na vida ao seu redor. Isso provocava um estado apurado de atenção, de visão e escuta para tudo o que se passava (pássaros, vento nas folhas, som produzidos pelo movimento, pelo próprio corpo parado, sons de todo ambiente etc.). Essa atenção e cuidado com o ambiente resultava na alteração de seus movimentos corporais:

> [...] Consequentemente, ao virar de uma direção para outra, eu tinha que me mover de forma lenta e silenciosa para não provocar nenhuma mudança à minha volta. Reparei que se fizesse barulho enquanto virava, arrastando os pés, por exemplo, o canto do pássaro que eu estava escutando era interrompido; provavelmente ele tinha parado de cantar para ouvir o que estava acontecendo. Nesse momento eu sabia que havia incomodado. A virada tinha de ser feita de modo que *eu não incomodasse*, e para saber se estava incomodando ou não eu precisava *escutar.*[102]

[100] Um dos "motivos" apresentados por François Kahn no que diz respeito às práticas do Parateatro e Teatro das Fontes (Kahn, 2019).
[101] SLOWIAK; CUESTA, 2013, p. 191.
[102] RICHARDS, 2012, p.59.

Essa relação aponta para um “outro”, às vezes muito sutil, ignorado, mas ao qual se deve respeito. Embora ligada à fase posterior, a citação aponta também para um princípio fundamental no TF, o da solidão/ecologia. Todos esses aspectos: eu-outro, percepção-atenção e presença se ligam ao paradoxo do “ativo-passivo” apresentado por François Kahn como um “motivo” do trabalho e que pode ser traduzido como a necessidade de estar alerta, agir, mas permanecer receptivo.[103]

Primal position/posição primordial

A “posição primordial” é o ponto inicial de *Motions*. Essa posição tem relação com uma posição do caçador, uma postura ancestral que guerreiros e principalmente caçadores em diferentes partes do mundo e diferentes culturas assumem. Pode-se dizer que é uma posição de ataque-defesa, uma posição de prontidão para agir e reagir. Esse corpo de atenção corresponde a certa posição da coluna e dos joelhos. É uma posição parada, mas dinâmica. Thomas Richards afirma que foi levado à beira de um deserto para aprender os movimentos do exercício. Um assistente de Grotowski mostrou-lhe a posição dizendo ser a *primal position.* Thomas diz que vendo assumir aquela posição, o corpo parecia ser um “pequeno foguete pronto para ser lançado”[104].

Ao analisar *Motions* e os relatos de Richards, Sergio Sierra associa esse pequeno foguete à “potência e força da postura, aparentemente estática, mas totalmente dinâmica”[105]. Para Lendra, *Motions* teria uma qualidade meditativa em suas posturas e movimentos (como mencionado, cada autor pode apresentar um momento específico da prática de *Motions*, o que pode acarretar diferenças em seus relatos e descrições).

Descrição da posição primordial:

Trata-se de uma posição de pé, em que as pernas estão paralelas e afastadas por aproximadamente um palmo e os joelhos levemente flexionados. O tronco e a coluna estão eretos, projetados, inclinados ligeiramente para frente, de modo que o peso se desloca para a planta dos pés, mais que nos calcanhares. Segundo a descrição de I Wayan Lendra, a região pélvica fica contraída, o abdômen levantado e

[103] KAHN, 2019.
[104] RICHARDS, 2012, p. 58.
[105] SIERRA, 2011, p.41.

o tórax e ombros relaxados. Os braços estão retos, ao lado do corpo. A “base de cada polegar toca levemente a região abaixo dos quadris”.[106]

Com relação à posição do tronco e cabeça, Lendra escreve que: tanto o tronco, quanto a cabeça e o queixo são levemente puxados para dentro, de tal forma que a energia percorre da parte inferior da coluna até a cabeça. Em seu trabalho, Lendra estabelece relações entre práticas do *Objective Drama* e o treinamento do ator no teatro/dança balinesa. Talvez isso o leve a determinado olhar, com utilização de palavras correspondentes a essa visão (por exemplo, “energia”). O *que* e *como* seria esse tronco/cabeça e queixo puxados para dentro? Penso que somente com um instrutor, em um ensinamento corpo a corpo, isso poderia ser entendido adequadamente.

Outro aspecto fundamental da posição e do *Motions* como um todo, é o modo de olhar. Deve-se trabalhar uma visão panorâmica, um foco aberto de visão[107]. Não se deve ‘agarrar’ as coisas do campo de visão. Utilizando o exemplo de Thomas Richards, não deveríamos ver como “atiradores de elite, fixando os olhos em um objeto”, mas como se estivéssemos vendo “através de uma grande janela aberta”[108]

Esse olhar auxiliaria em um tipo de atenção e presença do corpo. Lendra diz que com essa visão era possível se tornar altamente consciente do próprio corpo: “o ambiente se torna um com meu corpo”; “quanto mais vejo e ouço, mais sinto meu corpo”[109]. Apesar da sensação de fusão com o ambiente, não há uma perda da consciência sobre o próprio corpo. Justamente: Consciência e corpo são e estão à frente de algo: se está presente.

xxx

Thomas Richards ao abordar a posição primordial, cita o texto de Grotowski *Tu es fils de quelqu’un*[110]*,* no qual Grotowski aborda, entre outros temas, seu trabalho com canto e as raízes dessa posição primordial. Nota-se que é uma posição cuja origem não é formal ou estética, mas pragmática.

> Por que o caçador africano de Kalahari; o caçador francês de Saintonge, o caçador bengali, ou o caçador huichol do México, todos adotam – enquanto eles caçam – uma certa posição do corpo na qual

[106] LENDRA, 1991, p. 125-126.
[107] Para mais indicações sobre essa visão aberta, ver seções 5 e 6.
[108] RICHARDS, 2012, p.59.
[109] LENDRA, 1991, p. 127.
[110] GROTOWSKI, Jerzy. **Testi 1954-1998.** Volume IV- L’arte come veicolo (1984-1998). Florença, La Casa Usher: 2016a. p. 42-53.

> a coluna vertebral está um pouco inclinada, os joelhos levemente flexionados, posição sustentada sobre a base do corpo no complexo sacro-pélvico? E por que dessa posição se pode derivar apenas um tipo de movimento rítmico? E qual a utilidade desse modo de caminhar? Há um nível de análise muito simples, muito fácil: se o peso do corpo está sobre uma perna, no momento de deslocar a outra perna não se faz ruídos e, além disso, se pode mudar de modo contínuo e lento. Assim, os animais não podem vê-lo.
> Mas isso não é o essencial. O essencial é que existe uma certa posição primária do corpo humano. É uma posição tão antiga que talvez fosse não só do *homo sapiens,* mas também do *homo erectus,* e se relaciona de algum modo ao aparecimento da espécie humana. Uma posição que parece se perder na noite do tempo, ligada àquilo que os tibetanos chamavam às vezes de nosso aspecto réptil. Na cultura afro-caribenha essa posição é ligada mais precisamente à cobra, na tradição hindu derivada do Tantra se relaciona a uma serpente adormecida na base da coluna vertebral.[111]

Essa posição do caçador, ao qual se liga a *primal position,* também seria uma posição ancestral, talvez anterior ao *homo sapiens*. Cabe mencionar que essa posição surge com um fim muito específico, ou surge em decorrência de situações e objetivos específicos: ao querer caçar, o caçador precisa ter atenção aos ruídos, prontidão para atacar, esconder-se ou se defender. A posição surge de um estado de atenção, ela é resultado de algo. Ainda que possa ser ensinada, ela está associada a uma condição real e determinante.

O problema, muitas vezes, no ensino do teatro/artes performativas, é olhar uma forma e querer copiar a forma, ensinando-a pela forma (em que se diz: "joelhos flexionados", "braços ao lado do corpo", "tronco levemente inclinado"). Talvez isso funcione em casos bem específicos, mas parece faltar consciência de que muitas vezes se olha um sintoma, ou uma expressão de um processo, e ao invés de se propor

---

[111] GROTOWSKI, 2016a, p.45. Tradução nossa de:

> "Perché il cacciatore africano del Kalahari, il cacciatore francese di Saintonge, il cacciatore bengalese, o il cacciatore Huichol del Messico adottano tutti, quando cacciano, una certa posizione del corpo nella quale la colonna vertebrale è un po' inclinata, le ginocchia un po' piegate, posizione mantenuta alla base del corpo dal complesso pelvico-sacrale? E perché da questa posizione può derivare un solo tipo di movimento ritmico? E qual è l'utilità di questo modo di camminare? C'è un livello di analisi molto semplice, molto facile: se il peso del corpo è su una gamba, al momento di spostare l'altra gamba non si fa rumore e inoltre ci si può spostare in modo continuativo e lento. E all'improvviso gli animali non possono vedervi.
> Ma questo non è l'essenziale. L'essenziale è che esiste una certa posizione primaria del corpo umano. È una posizione così antica che forse era quella non solo dell'*homo sapiens*, ma anche dell'*homo erectus*, e riguarda in qualche modo l'apparire della specie umana. Una posizione che sembra perdersi nella notte dei tempi, legata a ciò che i tibetani chiamano talvolta il nostro aspetto "rettile". Nella cultura afrocaraibica questa posizione è legata più precisamente alla biscia; nella tradizione indù derivata dai Tantra si fa riferimento a un serpente addormentato alla base della colonna vertebrale."

processos que desencadeiem tal expressão/sintoma, copia-se a forma final, de maneira congelada.

A breve descrição apresentada a partir das diferentes referências não visa, em hipótese alguma, fornecer uma indicação para realização dessa posição do exercício. O aprendizado dessa prática depende de uma instrução de alguém com domínio nos detalhes. O intuito principal das indicações é explicitar como há elementos sutis do trabalho e, ao mesmo tempo, como uma elucidação simplesmente "verbal" é insuficiente para retratar o processo.

Um exemplo da sutileza da posição é o encostar leve da base dos polegares na região abaixo do quadril. Sobre as dificuldades e limites de um detalhamento verbal, podemos destacar o "abdômen levantado". Isso significaria o abdômen projetado para fora? Ou o abdômen contraído (com a região do umbigo sendo direcionada para a região lombar), deixando a parte superior do abdômen mais elevada? Por esses motivos, as indicações aqui não têm qualquer intuito instrucional.

Motions prossegue com movimentações e posturas específicas que são realizadas lentamente. São três ciclos de movimentos/posições/alongamentos e cada ciclo tem movimentos executados quatro vezes, uma vez para cada ponto cardial.[112]

Para concluir o tema, cabem algumas reflexões sobre as possibilidades e limitações quanto ao diálogo com e à adoção dessas referências em outras práticas. A reprodução indiscriminada desse tipo de exercício por parte de artistas e grupos teatrais deve ser criticada. Richards teria demorado anos de prática supervisionada para aprender e ensinar *Motions*. Às vezes, muitos artistas, após uma semana de oficinas com Grotowski ou *Workcenter*, já se consideravam aptos a "ensinar" ou aplicar tais técnicas em seus espetáculos.[113]

Isso não significa que um contato, ainda que limitado e distante com esses artistas e suas práticas, não possa nutrir nossos fazeres. Mais importante do que reproduzir o que não compreendemos é o esforço para entender esses exercícios e confrontar as informações que temos sobre eles e o legado de Grotowski, para pensarmos nossas próprias práticas. Limitei-me a apresentar rápidas descrições sobre a posição primal apenas para esboçar uma imagem do que se tratava e para evidenciar como é difícil, talvez impossível, compreender a prática apenas por meio

[112] RICHARDS, 2012, p. 59.
[113] É possível identificar críticas de Grotowski e Richards sobre essa postura em artistas e professores de teatro. Especificamente sobre o "ensino" de Motions, ver Richards (2012, p. 57-58).

de leitura. As palavras por si são limitadas, são apenas palavras. O exercício está no corpo, no fazer, no buscar, no saber fazer. Por outro lado, essas mesmas palavras podem alimentar nossa prática, desde que não busquemos copiá-las (nem as palavras e nem as práticas), mas confrontá-las com nossa própria experiência. Esse, aliás, foi um dos grandes ensinamentos de Grotowski. Sua postura diante das técnicas tradicionais deve servir como parâmetro para nós, pesquisadores e artistas, que buscamos fazer algo com seu trabalho. Analisar, ler relatos e descrições de exercícios, buscar identificar princípios, não com o intuito de aprender ou imitar, mas para nos confrontar com esses rastros. Nos confrontar para encontrar, em nós mesmos e em nossos próprios contextos, o potencial humano que aponta para algo *outro*, um outro humano, um não-humano, ou o que quer que seja... algo que possa ser chamado de uma *via para as Fontes*.

3 SEMENTES II - VELAR SOBRE A MONTANHA

Na presente seção, investiga-se a importância do *Projeto Montanha* (Mountain Project) e de que modo ele se constituiu em um evento parateatral em consonância com determinados aspectos do que viria a ser o Teatro das Fontes. Abordaremos o documento escrito por Grotowski relativo ao projeto, assim como sua proposta prática, guiada por Jacek Zmyslowski. Além de discorrer sobre as diferentes etapas do projeto, apresenta-se uma importante atividade parateatral oriunda de uma dessas etapas: Vigília (*Czwanie*).

3.1 O Projeto Montanha - Mountain Project

É possível identificar no interior do Parateatro uma transição. Em uma primeira fase, haveria o período iniciado com convite de Grotowski na rádio pública e em periódicos (Proposta de Colaboração) em 1970, prolongando-se até 1975, com o grande evento da *University of Research.* Com o tempo, constata-se cada vez mais uma maior autonomia dos guias-colaboradores e o afastamento de Grotowski das atividades parateatrais. Na turnê da França, em *La Tenaille Abbey,* essa autonomia fica mais evidente, até mesmo com os novos membros que se juntaram ao Teatro Laboratório ao longo do Parateatro. Nessa turnê, além da oficina *Action Therapy,* guiada por Molik; havia a oficina *Vers un Mont Parallèle,* guiada por Jacek Zmyslowski. Como mencionado, esta não tinha ligação com o passado “teatral” do grupo e contava com a participação de jovens vindos de países distintos. Segundo os relatos de Teo, também já mencionados, é possível identificar nesse momento, na Abadia Francesa, um ponto de mudança em que se experimentaram novas vivências com descobertas de possibilidades embasadas em uma “espontaneidade não habitual”. No caso específico de *Vers un Mont Parallèle,* tratou-se de uma experiência ao ar livre, compartilhada por jovens sem nenhuma grande “experiência teatral”. A turnê e a oficina ocorreram em 1976, como uma espécie de plano piloto do *Projeto Montanha (Mountain Project),* este desenvolvido após o retorno da França, entre 1976 e 1977.

O *Projeto Montanha* pode ser considerado relevante, pois, pelo momento em que surgiu, nas condições em que surgiu, pelos objetivos e descobertas a ele vinculados, dialoga com o Teatro das Fontes. Primeiramente, trata-se do período de 1976-1977, período que é considerado também o início do Teatro das Fontes. Além disso, pelos relatos de Teo e de Jacek, pode-se constatar que as experiências – seja

na turnê na França, no projeto piloto, seja no *Projeto Montanha,* na Polônia – apresentam um ponto de virada naquilo que era experimentado e desenvolvido no Parateatro. Por fim, e penso que esse seja um fator importante: se o Teatro das Fontes apontava para um caminho que visava superar certos impasses do Parateatro, ou ao menos assumir outra direção, constituindo-se como uma fase própria do trabalho de Grotowski, o *Projeto Montanha*, ao menos em sua proposição por Grotowski e Jacek, deveria também apontar para um novo tipo de experiência.

Durante o evento da *University of Research* e a participação do Teatro Laboratório em Veneza, ambos em 1975, o Parateatro havia atraído inúmeros participantes. Atraiu também inúmeras críticas: questionava-se a validade dos experimentos, a questão ética dos processos de seleção, a postura "profética" de Grotowski como líder do grupo[114]. Provavelmente, também, muitas das críticas que o próprio Grotowski direcionou ao Parateatro tinha relação com experimentos da época, que contavam com grande participação de público e muitas vezes caía na "sopa emotiva".

Ao longo desse período, o Teatro Laboratório desenvolvia inúmeras atividades e oficinas e é natural que muitas delas recebessem menos atenção, ou tivessem um menor interesse por parte de Grotowski. O afastamento de Grotowski de algumas atividades e a maior autonomia dos colaboradores indicam que o grupo tinha uma atuação vasta em diferentes áreas. Muitas dessas atividades, ainda que importantes para determinados guias, talvez não correspondessem àquilo que Grotowski procurava, àquele anseio que o levou a abandonar o teatro e abrir caminho para uma experiência não teatral, tipo de experiência inusitada e impensada até então[115].

Assim, ainda em 1975, antes mesmo do *Vers un Mont Parallèle* (a oficina piloto), Grotowski redigiu um texto/documento que apontava as experiências desenvolvidas pelo Teatro Laboratório, bem como para um "projeto" que consistiria no "Projeto Montanha". O documento apresentava o título: *La Montagna Project:* The Mountain of Flame (no original em polonês e inglês: *Przedsiewięcię Góra: The*

---

[114] A esse respeito, ver Olinto (2016, p. 138) e Kumiega (1987, p. 184).

[115] Cabe destacar aqui a "crise" de Grotowski frente ao Teatro Laboratório. Teo Spychalski afirma que desde há muito tempo, já em 1969, havia em Grotowski uma vontade de se desconectar de seu instituto, o Teatro Laboratório, passando ao menos parte da direção do grupo a um jovem diretor, que recusou. Por volta da primavera de 1976, Grotowski teria surpreendido Teo ao lhe dizer que tinha a intenção de transferir a direção da instituição a ele ou a Zmyslowski. Teo respondeu a Grotowski que por "diversas razões", deveria transferir a Jacek Zmyslowski. Contudo isso não aconteceu. (cf. Spychalski, 2015, p. 158-159).

Mountain of Flame). O texto foi publicado em "*Odra",* no ano de 1975. Nesse momento, não se vislumbram as críticas que posteriormente Grotowski faria a algumas experiências parateatrais, mas identifica-se a valorização das inúmeras atividades (*workshops)* desenvolvidas pelo Teatro Laboratório.

Além desse texto-projeto, destacam-se outros textos do período (1975-1976). Em alguns deles, é possível identificar, por parte de Grotowski, tanto uma espécie de balanço das atividades e experiências desenvolvidas até então, quanto um direcionamento para novas propostas, como o caso do *Projeto Montanha*. Pode-se constatar alguns elementos também característicos do Teatro das Fontes, como o aspecto *ecológico*, enfatizados cada vez mais.

Os textos em questão são: *O artista na sociedade contemporânea,* texto que analisaremos na segunda parte do trabalho*; Instituto Laboratório: Programa 1975-1976; Conversa [Entrevista] com Grotowski, por Andrzej Bonarski,* publicado em "Kultura", em 30 de março de 1975; o texto mencionado sobre o Projeto Montanha (*La Montagna Project:* The Mountain of Flame); *A pesquisa do teatro Laboratório* (entrevista com Grotowski, por Tadeusz Burzynski). Excetuando o primeiro título, utiliza-se exclusivamente as versões em italiano dos textos, traduzidos por Carla Pollastrelli.

O texto/documento *Instituto Laborarório: Programa 1975-1976* inicia-se com a afirmação: "Foi concluído no Instituto Laboratório, o trabalho sobre elementos fundamentais do programa de pesquisas parateatrais"[116]. O documento então apresenta os objetivos delineados previamente e desenvolvidos no decorrer das práticas:

> – pesquisa e experimentação prática das diversas formas de expressão do ser humano na ação, na relação viva com os outros;
> – pesquisa e experimentação prática das condições nas quais o ser humano, interagindo com os outros, age sinceramente e com tudo de si, liberando de tal modo o potencial individual e realizando as próprias necessidades criativas.
> – pesquisa e experimentação prática sobre quais formas de contato que permitem redescobrir e reforçar o sentido e o valor da vida através da conexão viva inter-humana;
> – pesquisa e verificação na prática de algo a que demos o nome de fato parateatral e que seria uma forma de arte distinta daquelas conhecidas até agora – para além da divisão clássica entre aqueles

[116] GROTOWSKI, 2016, p. 109. Tradução nossa de: "Si è concluso all'Istituto il lavoro sugli elementi fondamentali del programma di ricerche parateatrali. Sono emerse le principali porspettive di sviluppo di questa programmazione."

> que olham e os que agem, entre o homem e seu produto, entre o artífice e o fruidor.[117]

O texto do documento traz ainda a afirmação de que por mais de um ano houve um programa de pesquisa na Polônia, Estados Unidos, França e Austrália, não se limitando a um trabalho fechado no grupo, mas confrontando-se com o público externo. As práticas teriam proporcionado uma expansão radical no projeto, tornando claro também a necessidade de "formas muito heterogêneas de expressão e comunicação inter-humana". Podemos entender, e o documento evidencia isso, que para se atingir aquele objetivo de contato direto, sincero, vivo entre as pessoas, foi necessário lançar mão de diversos trabalhos e *workshops*. Assim, essa multidimensionalidade do Parateatro pode ser entendida como fruto de diversos fatores: interesses ou áreas de atuação individuais de cada artista-guia; busca ou experimentação por outras formas de contato; necessidade de uma abertura maior para atender necessidades dos candidatos participantes de fora (além, claro, de justificar questões orçamentárias, financiamentos etc.).

As atividades apresentadas no documento extrapolam aquelas mencionadas acima, permitindo compreender a atuação do Instituto como algo bastante diversificado:

> - Laboratório de terapia profissional
> - Laboratório de teoria e análise de grupo
> - Laboratório de estudos teatrais
> [...]
> - Laboratório de colaboração psicoterapêutica
> - Studio Internacional
> - Logística
> - *Special Project* e Programa de pesquisa prospectiva.[118]

---

[117] GROTOWSKI, 2016, p. 109. Tradução nossa de:
"- ricerca e sperimentazione pratica delle diverse forme di espressione dell'essere umano nell'azione, nella relazione viva con gli altri;
- ricerca e sperimentazione pratica delle condizioni in cui l'essere umano, interagendo con com gli altri, agisce sinceramente e con tutto se stesso, liberando in tal modo il potenciale individuale e realizando i propri bisogni creativi;
- ricerca e sperimentazione pratica di quelle forme di contato che permettano di ritrovarre e rafforzare il senso e il valore della vita attraverso il vivo legame interumano;
- ricerca e verifica nella pratica di qualcosa a cui diamo il nome di fatto parateatrale e che sarebbe una forma d'arte diversa da quelle conosciute finora – al di là della divisione clássica tra chi guarda e chi agisce, tra l'uomo e il suo prodotto, tra artífice e fruitore."

[118] GROTOWSKI, 2016, p. 110. Tradução nossa de:
"- Laboratorio di terapia professionale
- Laboratorio di teoria e analisi di gruppo
- Laboratorio di studi teatrali
- Laboratorio di incontri di lavoro
- Laboratoio di metodologia dell'avvenimento
-Laboratorio di collaborazione psicoterapeutica
- Studio Internazionale

Passemos agora a analisar o texto *La Montagna Project:* The Mountain of Flame (*Mountain Project:* A montanha de fogo). Grotowski menciona as diversas atividades anteriormente citadas, mais diretamente ligadas à experiência ou objetivos parateatrais. Além do *Special Project,* cita as atividades guiadas por Flaszen, Cynkutis, Scierski e Teo Spychalski. Porém, em nota do documento, lê-se que ainda existem outras atividades no interior do Instituto (os outros laboratórios citados no texto anterior), mas que o documento não mencionava pelo fato da natureza de tais atividades extrapolarem o escopo das questões tratadas no texto.[119]

Sobre essa divisão de *workshops*, Grotowski chama a atenção que não se trata de algo como um loteamento de terra com proprietários individuais. Ou seja, havia trocas de experiência, colaborações para elaboração de um *workshop*, ainda que uma pessoa tivesse seu nome na atividade: "não existem funções honorárias por decreto". Esse fator é importante, pois a Companhia não se reduzia a uma compartimentação mecânica, mas a uma espécie de organismo vivo, em que, apesar de funções diferentes, cada parte possui uma relação com a outra, são interdependentes, ou, ao menos, essa era a tentativa. "Contrapomos [...] a pulsação dos fenômenos vivos à perfeição estática daquilo que é mecânico".[120]

- Logistica
- Special Project e Programma di ricerca prospettica.

[119] GROTOWSKI, 2016, p. 133.

[120] GROTOWSKI, 2016, p.134, tradução nossa.

"E aqui não existem funções honorárias por decreto. Essa Companhia não é um loteamento de terra a ser subdividido em propriedades individuais. Há na base uma causa comum, um mesmo impulso comum que nos leva* de nossas experiências passadas para algo que está diante de nós. E somente esse impulso, esse *élan,* dá aos integrantes da Companhia a força e o direito de buscar juntos com os outros, com os de fora*. A variedade, o leque dessa experiência, a sua finalidade diversa*, tudo isso – no contexto da civilização contemporânea que tende à assimilação – poderia sugerir uma multiplicação da entidade, ao passo que aqui, estamos lidando com um organismo de pesquisa unitária, dirigido de forma unitária ou melhor, autodirigido. A sua estrutura é vital na medida em que compreende a adaptação à diversidade dos seres humanos. Precisamente nessa aceitação está nossa mensagem enquanto Companhia. Contrapomos o lampejo*[balenio] e a pulsação dos fenômenos vivos à perfeição estática [stazonaria] daquilo que é mecânico."

Na fonte consultada: "E qui non esistono funzioni onorarie per decreto. Questa Compagnia non è un appezzamento di terra da suddividere in singole proprietà. C'è alla base una causa comune, un solo impulso comune che ci porta dalle nostre esperienze passate verso qualcosa che sta davanti a noi. E solo questo impulso, questo *élan,* dà agli appartenenti alla Compagnia la forza e il diritto di cercare insieme agli altri, agli esterni. La varietà, il ventaglio di queste esperienze, la loro diversa finalità, tutto ciò – nel contesto della civiltà contemporanea che tende all'assimilazione – potrebbe suggerire una moltiplicazione dele entità, mentre qui abbiamo a che fare con un organismo di ricerca unitario, diretto in modo unitario o, piuttosto, autodiretto. La sua struttura è vitale nella misura in cui comprende l'adattamento alla diversità degli esseri umani. Proprio in questa accettazione sta il nostro messaggio in quanto Compagnia. Contrapponiamo il balenio e la pulsazione dei fenomeni viventi alla perfezione stazonaria di ciò che è meccanico."

Segundo Grotowski, um elemento singular do documento em questão é o título bilíngue: polonês e inglês[121]. Esse título circunscreveria um campo de associação e um campo concreto e poderia ser definido de modo mais preciso como "*Project: La Montagna. Le Fiamme*" (*Project: A Montanha*. *As chamas*). O título original do texto em polonês é *Przedsięwzięcie Góra. Project: The Mountain of Flame*. No documento, é explicitado: "Projeto" indicaria ao mesmo tempo uma visão, plano, um programa, não como "algo que se fará no futuro, mas que já existe em ato". Já o outro termo, a "Montanha", teria uma dimensão simbólica, mas também concreta. De fato, a ideia da Montanha será tomada no *Mountain Project* (cuja "inauguração" se deu em setembro de 1976, após *Vers un Mont Parallèle*) como um lugar concreto onde se realizarão as atividades e como um símbolo ou metáfora, como veremos adiante. Assim, ligados ao evento prático do *Projeto Montanha* (1976-1977), teríamos: a ofina piloto, *Vers un Mont...,* ocorrida na França (1976) e, antes de tudo, o texto-documento que anuncia o projeto a ser realizado *La Montagna Project: The Mountain of Flame* (1975).

Quadro 2 – *Mountain Project*

<table>
<tr><td>1975- La Montagna Project: The Mountain of Flame - Texto-documento, escrito por Grotowski, com título bilíngue que anunciava ideias do projeto (no original: Przedsięwzięcie Góra. Project: The Mountain of Flame).</td></tr>
<tr><td>1976 - Vers un Mont Parallèle – a oficina piloto, ocorrida na França, na Abadia de La Tenaille, guiada por Jacek Zmyslowski.</td></tr>
<tr><td>Final de julho de 1976 – Anúncios na imprensa polonesa recrutando pessoas para participar do Projeto Montanha.</td></tr>
<tr><td>Setembro de 1976 – Início do Projeto Montanha (Mountain Project) - primeira etapa. O projeto consistia em três etapas.
Projeto Montanha
<table>
<tr><td>Vigílias Noturnas (Night Vigil/Nocne Czuwanie): primeira etapa do projeto - as sessões teriam ocorrido entre setembro de 1976 e julho de 1977.</td></tr>
<tr><td>Caminho (The Way/Droga): segunda etapa do projeto. O deslocamento pela floresta até o castelo na montanha onde ocorreria a etapa final.</td></tr>
<tr><td>A Montanha de Chamas (Mountain of Flame/Góra Płomień): terceira etapa do projeto.</td></tr>
</table>
</td></tr>
</table>

Fonte: Elaborado pelo próprio autor, 2024.[122]

Ao tratar o período de 1976, Olinto menciona que a independência dos projetos parateatrais culminaria no *Mountain Project,* totalmente liderado pelos "novíssimos

[121] Muitas oficinas e *workshops* da época recebiam nomes em inglês. Segundo Spychalski: "Grotowski teve a necessidade 'estratégica' de organizar eventos de massa que funcionassem em paralelo as pesquisas mais específicas". Muitos desses eventos tinham o nome em inglês. Isso pode ser visto como uma tentativa de mostrar a abertura das atividades do grupo para as pessoas de fora, em contraposição às críticas endereçadas a Grotowski sobre seu trabalho ser fechado a um círculo de iniciados. (cf. Spychalski, 2015, p. 159).

[122] Elaborado a partir das referências: Special [...] (2019); Kumiega (1987, p. 183-198); Olinto (2016).

membros" do Teatro Laboratório[123], chamados também de membros da "segunda geração parateatral", entre os quais estavam Irene Rycyk, Zbigniew Kozlowski, François Kahn e Jacek Zmyslowski, que exercia o papel de guia. Nesse momento, paralelamente, Grotowski iniciava as pesquisas relacionadas ao Teatro das Fontes, enquanto os membros mais antigos continuavam suas pesquisas em seus *workshops*. No entanto, apesar da independência do grupo na realização do novo projeto, Jacek Zmyslowski, em entrevista com Burzynski[124] (em 1978), ressalta a vinculação do projeto com as ideias de Grotowski, justamente apresentadas no documento citado.

> **Zmyslowski:** Tudo o que ocorreu em *Mountain* foi a criação (se podemos usar esse termo) de todos os participantes, mas a ideia do *Mountain Project* em si nasceu muito tempo atrás. O texto de Grotowski sobre isso foi publicado em *Odra* em 1975. Parte do trabalho se iniciou em *The Universitity of Research,* e depois na Itália e França houve uma busca que conduzia à *Montanha* que trouxe para mais perto a concretização dessa ideia. Na França, como eu mencionei, Irena Rycyk, Zbyszek Kozlowski, e eu conduzimos por vários dias um grupo internacional com ações muito intensas ao ar livre, que eram baseadas sobre – para dizer de modo simples – movimento, percepção espacial através do movimento, a estar em continuo movimento no espaço.[125]

O relato de Jacek sobre o tipo de movimento encontrado, ainda na França, corrobora a visão de Teo sobre a descoberta, também nessa turnê, de uma espécie de movimento perpétuo. Ademais, essa "percepção espacial através do movimento" parece se alinhar a uma das explicações de Grotowski sobre o tipo de ação trabalhada posteriormente no Teatro das Fontes: "movimento que é percepção".

Como a fala de Jacek indica, embora se tratasse de uma "descoberta" prática e em grupo, já havia uma tentativa ou uma direção de trabalho anunciada no texto de Grotowski (o documento *La Montagna Project: The Mountain of Flame*). Voltando ao título do documento, Grotowski explica o sentido da palavra "Montanha": trata-se de

---

123 OLINTO, 2016, p. 137.

124 ZMYSLOWSKI, Jacek; BURZYNSKI, Tadeusz. On the Opposite Pole Fom the Mundane. *In:* ALLAIN, Paul; ZIOLKOWSKI, Grzegorz (ed.). **Voices From Within:** Grotowski's Polish Colaborators. London: Polish Theatre Perspective, 2015. p.100-105.

125 ZMYSLOWSKI; BURZYNSKI, 2015 [1978], p.102-103. Tradução nossa de:
"**Zmyslowski:** Everything that happened at the *Mountain* was the creation (if we want to use this term) of all the participants, but the idea of *Mountain Project* itself was born quite a long time ago. Grotowski's text about it was published in *Odra* in 1975. Some of the work initiated at *The University Of Research* [*Uniwersytet Poszukiwań*], and then in Italy and France was somehow a search leading towards the *Mountain* which brought closer the realisation of this idea. In France, as I mentioned, Irena Rycyk, Zbyszek Kozłowski, and I led for many days an international group with very intense actions outdoors, that were based on – to put it simply – movement, spatial perception through movement, and being in continuous movement in the space."

uma imagem “radicada na imaginação do homem, e ao mesmo tempo uma definição de lugar, de um relevo de terreno, entendido literalmente”. A Montanha é entendida como algo que requer um “esforço e uma vontade”. Além disso:

> É uma espécie de eixo/junção, é um ponto central e de concentração, algo que concentra e não dispersa. Se em lugares diferentes da terra batesse uma pulsação ou um coração, uma dessas pulsações da terra seria a Montanha. [...] A Montanha é uma espécie de provação.[126]

Nessa citação, é possível identificar a importância dada à natureza, à terra, sendo a montanha entendida como um dos pontos de concentração e pulsação. Embora as atividades parateatrais tivessem uma ênfase no encontro e trabalho entre as pessoas; elementos da natureza e o meio ambiente apareciam como um grande “outro” com o qual os participantes se envolviam. Grotowski ainda diz que a Montanha não é um lugar onde se visita como se “vai a um espetáculo”, para o qual se compra um bilhete e se tem o direito de entrar. Para a Montanha, há uma exigência, um desafio. Ir até uma montanha exigiria um “empenho de reservar um tempo na própria vida”. Deve-se pensar “naquilo que é indispensável portar consigo, deve-se deixar o próprio ambiente cotidiano, andar a pé por algumas horas”. E, ao se chegar sobre a montanha, deve-se saber: não é para ser espectador que se está lá, mas para “dar e receber algo”[127].

O artista acrescenta que quando trata da Montanha, está pensando também em uma Montanha real e não imaginária. Nesse sentido, trata-se de uma Montanha concreta, onde se desenvolverá o trabalho. Além disso, é possível associar essa imagem da montanha com a Montanha de Arunachala. Esse local teve uma grande importância para Grotowski, como mencionado em alguns textos. Nele viveu Ramana Maharshi, uma figura que exerceu um impacto sobre o artista. Embora Grotowski não mencione explicitamente essa montanha no documento do *Mountain Project*, na entrevista a Andrzej Bonarski, Grotowski cita Arunachala.

Destaco esse aspecto, pois as tradições culturais e espirituais, a Índia e Ramana Maharshi, os locais sagrados, bem como a questão da infância, serão aspectos bastante presentes nos textos relativos ao Teatro das Fontes e, de certa

---

[126] GROTOWSKI, 2016, p.130. Tradução nossa de:
“È una sorta di snodo, è um punto centrale o di concentrazione, qualcosa que concentra e non disperde. Se in luoghi diversi della terra batte una pulsazione o um cuore, una di queste pulsazioni della terra sarebbe la Montagna. La Montagna comporta um allontanarsi dal quale si torna. La Montagna è una sorta di cimento.”

[127] GROTOWSKI, 2016, p.131.

forma, já se fazem presentes mesmo quando o novo projeto não é mencionado. No filme *With Jerzy Grotowski: Nienadówka, 1980*[128], Grotowski recorda a sua infância e menciona o livro de Paul Brunton, *Índia Secreta,* que sua mãe havia trazido da cidade. Esse livro exerceu uma forte influência sobre Grotowski, que teria visitado Arunachala em sua primeira viagem à Índia e planejava retornar no período de realização do projeto. [129]

Em entrevista com Bonarski, de 1975, é possível identificar essas temáticas – tradições, espiritualidade, Índia e viagens. Elas se conectam com os interesses mais pessoais de Grotowski, de modo que ao ser perguntado por Bonarski "Quem é você?", o artista responde trazendo algumas dessas questões.

> ANDRZEJ BONARSKI: Quem é você?
> JERZY GROTOWSKI: Essa pergunta me reporta a um inverno, no tempo da guerra. Talvez tudo isso se associe ao fato de que então, eu era um menino, vivia na vila de Nienadówka, talvez esteja associado, digo assim, mas sei que é uma associação de caráter volátil, sutil, e nesse caso nenhuma definição precisa pode ser útil. Minha mãe tinha ido à cidade; ela tinha ido a pé, ou com alguém, com algum veículo, em todo caso, ao voltar, ela trouxe um livro intitulado Índia Secreta, do jornalista inglês Brunton. Ele contou sobre as pessoas que conheceu na Índia e, em particular sobre um homem singular, que em nossa sociedade chamaríamos *jurodivyi;* morava na encosta do monte Arunachala, A Montanha de Chama [Fogo], considerada sagrada; chamava-se Maharshi. Tinha uma atitude singular, àqueles que lhe procuravam para algum esclarecimento sobre o que é essencial na vida, ou sobre algo que possa dar sentido à vida, ou que, de qualquer forma, tenha alguma importância, colocava essa pergunta: "Quem és tu?". Mas formulada em primeira pessoa; dizia: "pergunte a si mesmo 'quem sou eu'?"
> Na sintaxe dos textos originais de Maharshi essa pergunta era colocada de modo diferente, mais forte: "Quem, quem sou eu"?[130]

---

[128] *With Jerzy Grotowski, Nienadowka, 1980,* dirigido pela cinesta e documentarista independente estadunidense Jill Godmilow. No filme, Grotowski visita a vila em Nienadowka, na qual passou parte da infância, relatando memórias de eventos fundamentais que impactaram sobre sua vida e buscas posteriores.

[129] OLINTO, 2016, p. 139.

[130] GROTOWSKI, 2016, p.113, tradução nossa. O texto é *Conversazione con Grotowski (A cura de Andrzej Bonarski),* de 1975. Na fonte consultada:
"ANDRZEJ BONARSKI: *Chi sei?*
JERZY GROTOWSKI: Questa domanda mi riporta con la memoria a un inverno in tempo di guerra. Forse tutto questo si associa al fatto che allora, ero bambino, vivevo nel villagio di Nienadówka; forse si associa, dico così, ma so che è un'associazione dal carattere volatile, incerto e in questo caso nessuna definizione precisa può essere utile. Mia madre era andata in città; ci era andata a piedi, o con qualcuno, o con un mezzo, a ogni modo al retorno portò un libro dal titolo *India segreta* del gionarlista inglese Brunton. Raccontava delle persone che aveva incontrato in India e in particolare di un uomo singolare che nella nostra civiltà chiameremmo *jurodivyi;* abitava sul pendio del monte Arunacala, La Montagna di Fiamma, ritenuta sacra; si chiamava Maharsi. Aveva un'abitudine singolare, a chi cercava a lui qualsiasi chiarimento su quello che è essenziale nella vita o che alla vita può dare senso o che comunque há qualche importanza, poneva questa domanda: <<Che sei??>>. Ma era formulata in prima persona; diceva: <<domanda a te stesso "chi sono"?>>"

Essa lembrança da infância – do contato com a figura de Maharshi por meio do livro de Paul Brunton, bem como do ensinamento a partir da autoinquirição de "Quem sou eu?" – para responder à pergunta de Bonarski, mostra como essas referências eram importantes para Grotowski.

Quanto ao texto-documento do Projeto Montanha, o próprio título faz alusão a esse local em que teria vivido Ramana Maharshi. *Przedsiewięcię Góra. Project: The Mountain of Flame* pode muito bem corresponder 'A Montanha de Chama' (ou Fogo), mencionada por Grotowski quando se refere à Arunachala, na entrevista.[131]

Com relação ao 'fogo' presente no título, pode-se identificar um viés poético e ao mesmo tempo prático na escolha dessa imagem. Nesse texto, que faz referência a um projeto a ser realizado, constata-se a busca por imagens que deem conta de vislumbrar a experiência singular almejada. O fogo pode ser associado a algo como combustível, no sentido de alimento ou impulso para um movimento e ação:

> [...] A Montanha é o lugar onde, nos momentos em que há *ação,* não há interrupção, dia e noite. Sobre a Montanha queima a chama – como uma coluna de fogo ou de material combustível – ou, num sentido totalmente diferente, a chama de algo que não se apaga, que é continuamente viva em cada um daqueles que chegam, mudando todos os dias e todas as horas porque se adapta ao que as pessoas carregam com sua mera presença, e quando se vão, levam embora. Sobre esta chama velamos. Velamos para que aqueles que estão cansados possam repousar. Porque cada um pode sair quando quiser.'[132]

O ato de velar ou fazer uma vigília já remete a disponibilidade da atenção não cotidiana, uma atenção cuidadosa. A ação ininterrupta poderia ser entendida como uma sequência de ações ou um encontro em que não há intervalos (embora haja a

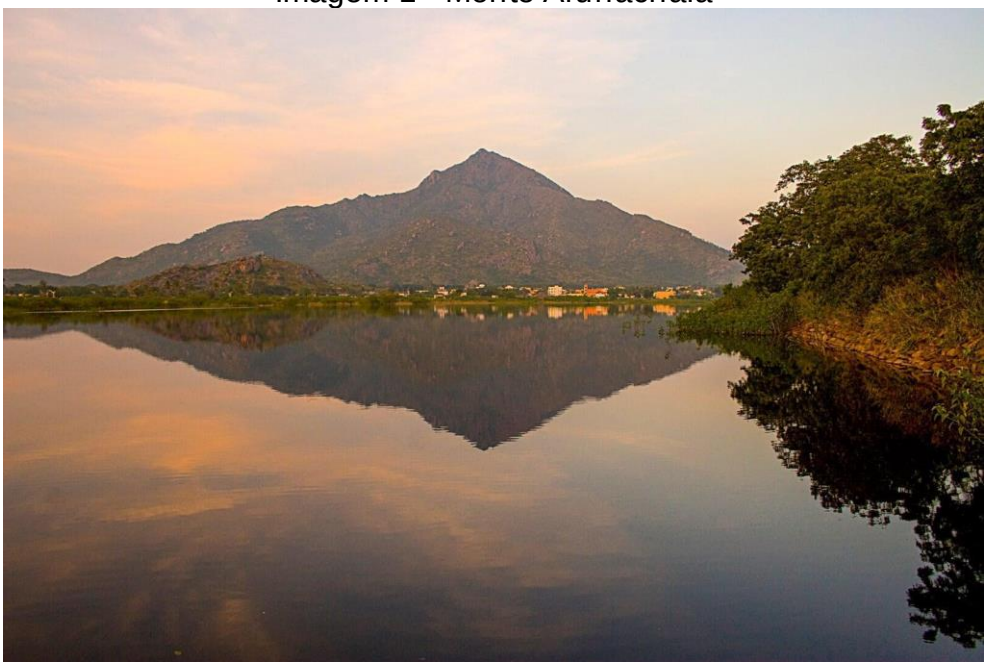
---

[131] A própria palavra Arunachala é formada por *Aruna,* que significa "vermelho, vivo como fogo". Não o simples fogo que transmite calor, mas fogo da sabedoria. Ao passo que *Achala* significa Montanha. Assim, Arunachala corresponderia a algo como a Montanha de Chama, ou Montanha da Sabedoria. Fonte disponível em: https://www.sriramanamaharshi.org/o-monte-arunachala/?lang=pt-br. Acesso em: 31 jul. 2023.

[132] GROTOWSKI, 2016, p.131, 132, tradução nossa. Uma tradução possível para "velamos" seria "fazemos vigília". Grotowski utiliza o termo relacionado a "*czuwanie*", traduzido para o italiano como vegliamo. Esse termo dará nome a uma das etapas do projeto Montanha que, mais tarde, tornar-se-á um projeto independente: o projeto *Czuwanie* (Vigília).
Na fonte consultada: "[...] La Montagna è il luogo dove nei periodi in cui c'è *azione*, c'è senza sosta, giorno e notte. Sulla Montagna brucia la fiamma – come un colonna di fuoco o di materiale combustibile – o, in tutt'altro senso, la fiamma di qualcosa che non è spenta, che è tuttora viva in ognuno di quelli che arrivano, mutevole ogni giorno e ogni ora perché si adatta a ciò che le persone portano con il solo fatto loro presenza, e quando se ne vanno portano via.
Su questa fiamma vegliamo. Vegliamo anche perché chi è stanco possa riposare. Perché chi vuole, se ne vada quando vuole."

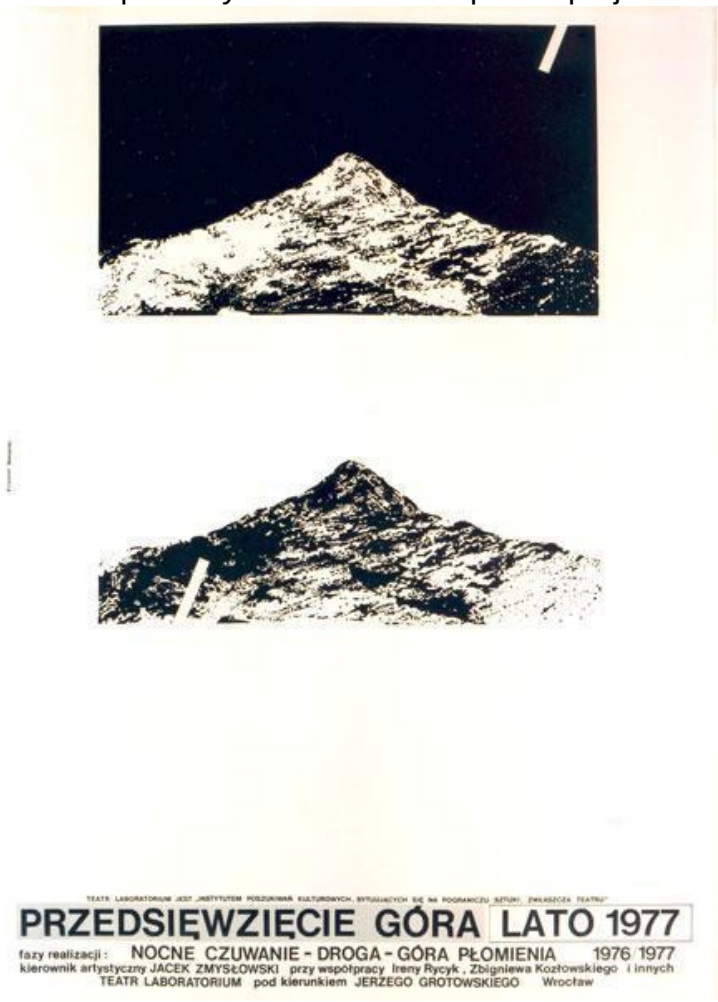
possibilidade de repousar, dormir, ou sair quando quiser); ou ainda, a um estado de fluxo a ser alcançado, de contínuo movimento no espaço, como citado por Jacek. Esse fluxo, o “movimento perpétuo”, pode ser identificado por meio da imagem do fogo, da chama de “algo que não se apaga”.

Imagem 1 - Monte Arunachala



Fonte: SRI RAMANASRAMAN [...] c2024.

Imagem 2 - Cartaz feito por Krzysztof Bednarski para o projeto *Gorá*, 1977.



Fonte: GALLERIES [201-?]

O *Mountain Project* consistia em três etapas e foi realizado entre setembro de 1976 e, aproximadamente, julho de 1977. A primeira fase chamava-se *Nocne Czuwanie* (Vigília Noturna), que teria iniciado em setembro de 1976; a segunda, *Droga* (The way/O caminho), consistia literalmente na jornada para a montanha; e a terceira fase era *Góra Plomienia* (*A montanha de Chama, Mountain of Flame).*

Como apresenta Lidia Olinto, o projeto pode ser encarado como uma aglutinação de elementos dos experimentos parateatrais anteriores, em que determinadas diretrizes se faziam presentes: como "sessões abertas ou fechadas de improvisação"[133]; busca por um encontro vivo que permita a organicidade e participação ativa de todos os envolvidos, como característico da cultura ativa, e não realização de um produto artístico. Ao mesmo tempo, ainda segundo a pesquisadora,

[133] OLINTO, 2016, p. 143.

nota-se a radicalização daquela "via negativa", e abandono de determinados aspectos, como a manipulação de elementos naturais e a preparação 'cenográfica' do espaço em que se realizaria a ação, como já mencionamos. Penso que alguns desses aspectos devem ter influenciado o Teatro das Fontes que, embora independente, não pode ser visto como totalmente separado daquilo que se realizava nesse período parateatral.

3.2 Nocne Czuwanie (Vigília Noturna) e Czuwanie (Vigília)

Essa primeira etapa do projeto, posteriormente, se tornou independente, recebendo o nome de *Czuwanie* (The Vigil/Vigília)[134]. Segundo Kahn, *Nocne Czuwanie* tinha como objetivo "o encontro com o outro, dentro de uma ação coletiva, fora do cotidiano"[135]. Afirma que havia também um "objetivo secundário", mas que podemos entender como importante: descobrir futuros participantes para o *Mountain Project.* Tratava-se de sessões de trabalhos parateatrais, em que cada uma se caracterizava por ser um encontro coletivo para desenvolvimento de uma ação que durava algumas horas. As sessões ocorriam em locais variados e cada encontro tinha sua dinâmica e duração próprias, pois dependia do local, do número de participantes, da qualidade de sua participação etc.[136]

Em seu relato, François Kahn, que participou tanto de eventos do Teatro das Fontes quanto do Parateatro, afirma que o trabalho em *Nocne Czuwanie* ocorria em uma "sala nua, com chão de madeira, luz difusa e fraca, sem nenhum espectador"[137]. Cabe destacar que, segundo ele próprio, é possível que em alguns detalhes de seu relato haja confusão entre certos detalhes de *Nocne Czwanie* e *Czwanie* (quando a

---

[134] De forma geral, as informações sobre essas fases do projeto têm como base Kumiega (1987; 1997), Olinto (2015) e Kahn (2019).

[135] KAHN, 2019, p. 35.

[136] KAHN, 2019, p. 30. Com relação à participação nas sessões, parece haver algumas divergências nas informações. Em seu relato, Kahn afirma que não havia nenhum tipo de seleção prévia (2019, p.30). Em Kumiega (1997, p. 242), na qual se embasa Olinto (2016, p.140), lê-se que havia uma espécie sim de seleção: Houve um convite por meio de anúncios de jornais e cartazes espalhados na cidade, a partir dos quais os interessados deveriam responder por escrito uma carta a Jacek Zmyslowski. Após a seleção, os participantes eram contatados para participarem no local e data determinados. Esses encontros teriam sido realizados em teatros de Wroclaw. Essas sessões ocorreram entre setembro de 1976 e junho de 1977. Kahn deve ter participado em junho de 1977, e talvez alguns dos encontros tenham ocorrido por meio de convite, como no caso de Kahn, que já havia participado de diversos eventos parateatrais anteriores, como *Holiday,* na França, em 1973, *Université des Recherches,* de 1975 (Cf. Kahn, 2019, p. 29-31).

[137] KAHN, 2019, p. 35

etapa se torna independende do *Mountain Project*), uma vez que participou dos dois eventos e que essas ações eram idênticas, com a diferença na variação na composição do número de guias[138].

Sobre as regras de participação, o guia Jacek falava de modo reservado com cada participante, antes do encontro (nunca na sala de trabalho). Kahn destaca-as:

> Tirar os sapatos e, portanto, estar descalço na sala.
> Não falar com os outros. Ficar em silêncio.
> Não consumir drogas ou álcool antes do encontro.
> Não usar relógio ou bijuterias que pudessem machucar a si mesmo ou a alguém.
> Escolher uma posição de participação ativa e não de observação passiva.
> Ter liberdade para deixar a sala quando quiser, porém, definitivamente.[139]

Simplicidade do que pode acontecer em um encontro entre pessoas, em um espaço vazio, sem diálogos, sem conversas, sem adereços ou objetos para estimular uma surpresa ou reação manipulada, eis a tônica desse projeto parateatral[140]. O foco residia no corpo, no movimento no espaço, no encontro entre as pessoas no espaço, algo de muito concreto e ao mesmo tempo sutil.

Os guias escolhiam uma posição no espaço inicial da sala, tudo de forma simples e tranquila. Jacek conduzia, um a um, os participantes a algum local preciso, sempre deixando um espaço entre eles para passagem. Após a entrada de todos, Jacek fechava as cortinas que separavam o espaço da sala de trabalho da parte externa, e se posicionava em um local, jamais no centro. A partir desse ponto, as ações, os deslocamentos podiam ter início. Porém, tudo devia ocorrer de forma tranquila. Esses primeiros momentos eram cruciais para a qualidade do encontro. Como relata Kahn: "Isso acontecia sempre lentamente, porque sabíamos [...] que o mais difícil são os primeiros passos, os primeiros movimentos, e que era nosso papel como guias permitir que as pessoas entrassem em movimento."[141]

Uma vez iniciada, as ações se desenvolviam, na relação com o outro e com o espaço, atingindo um movimento contínuo, ou fluxo, como já mencionado. A ação se

---

[138] Kahn escreve: "É bem possível que eu confunda certos detalhes de *Nocne Czwanie* e *Czwanie* pois, na verdade, são ações idênticas, tendo a primeira se transformado na segunda. Eu pratiquei bem menos *Nocne Czuwanie.* Para mim, a grande diferença está na composição da equipe de guias e no número de vezes que fizemos essa ação com os participantes, mas, também entre nós, sem eles." (Kahn, 2019, p. 37)

[139] KAHN, 2019, p. 36, 37.

[140] OLINTO, 2016, p. 144.

[141] KAHN, 2019, p. 36. Toda a descrição sobre as ações a seguir, salvo quando expresso contrário, tem como base essa referência, o relato de Kahn em seu livro *O Jardim.*

concluía quando Jacek julgava que já se alcançou uma certa plenitude. O líder, então, tocava um participante e guiava-o para fora da sala. Inicialmente isso ocorria com aqueles que já haviam abdicado da ação ou de um engajamento na atividade.

A condução das pessoas levava um certo tempo, pois era preciso que os participantes mais ativos se acalmassem, e que "um silêncio profundo, vivo, preenchesse o espaço".[142]

Cabe lembrar que muitos poderiam abandonar a ação quando desejassem. Além disso, poderia ocorrer de participantes dormirem no meio do encontro. Esses não deveriam ser incomodados, mas protegidos de eventuais esbarrões originados das ações dos outros. Após a saída dos participantes despertos, Jacek acordava os adormecidos. Com a saída de todos os participantes, a ação entre os guias poderia cessar, ou, ao contrário, continuar até que Jacek decidisse sair da sala em definitivo, o que significava para os guias que a ação havia terminado.

Nesse trabalho, percebe-se a importância não só da liderança de Jacek, mas dos guias, que permitiam um ponto de apoio nas ações e movimento para os participantes de fora, sustentando a qualidade da atenção e do silêncio, indispensáveis para a realização não só dessa etapa do projeto, como nas subsequentes fases do *Mountain Project.* Ao mesmo tempo, a liberdade dada aos participantes, seja para dormir, seja abandonar quando quisessem (desde que não retornassem), permitia que apenas as pessoas engajadas e realmente envolvidas, naquele exato momento da ação, estivessem presentes.

As sessões de trabalho ocorreram regularmente entre 1976 e 1977, em salas de trabalho nos teatros de Wroclaw. O número de participantes variava de algumas poucas a várias dezenas.[143]

A seleção dos participantes nessa fase do trabalho para as etapas posteriores, como afirma Jennifer Kumiega[144], ocorria de forma subjetiva, tanto para os participantes quanto para os organizadores. Ou seja, não havia uma declaração explícita, como um roteiro do que se deveria fazer ou requisitos a se cumprir, uma avaliação objetiva que pudesse ser medida, para continuar nas próximas etapas. A autora escreve que "se *A Vigília Noturna* pode ser vista como um despertar, os

---

142 KAHN, 2019, p. 36.

143 KUMIEGA, 1987, p. 188.

144 KUMIEGA, Jennifer. *Laboratory Theatre/Grotowski/The Mountain Project. In:* SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa (org.). **The Grotowski Sourcebook.** New York: Routledge,1997. p.231-247.

despertos podem ser reconhecidos, e aqueles que dormem, intocados, permanecem dormindo"[145]. Esse derpertar correrponderia a se abrir ao desconhecido, a outro tipo de experiências, não habituais, a outro mundo. Jacek Zmyslowski, em entrevista a Tadeusz Burzynski, afirma algo como o trabalho se situar em um outro polo, no caso o "polo oposto ao mundano"[146].

Leszek Kolankiewcz, que também participou em uma dessas ocasiões, relata:

> Alguém se ergue de repente, e eu também. Outro continua marcando o ritmo, no entanto, agora, a cada momento mais de nós estamos de pé. Ninguém acelera. As batidas param, mas o ritmo continua o mesmo. Nós nos ajudamos, marcando com nossos pés o fragmento do movimento, mas depois de um tempo isso também se torna supérfluo. Há o movimento, quase silencioso e perpétuo de nove sombras. Em certo ponto, isso começa a parecer estranho. Eu sinto como as ondas do ritmo constituídas da respiração e do "ruído" dos pés descalços, gradualmente, se erguem para o teto.
> Súbito, salto, no ritmo, de joelhos levantados, coluna arqueada, mãos trêmulas, balançando a cabeça. Com meus pés pulando do chão, marco um círculo ao redor dos movimentos cintilantes de Jacek. É como se eu fosse uma sombra projetada por esses movimentos no ar circundante, um rastro após o voo de seu corpo. Como se ele estivesse traçando em areias movediças as marcas de um campo em que eu pisava, o centro do meu movimento.[147]

As práticas do Teatro das Fontes não se confundem com as atividades realizadas. Entretanto, penso que seja possível enxergar nessas indicações – do movimento contínuo, do estado de consciência alerta e da atenção ao espaço e aos colegas, em uma sala de trabalho – aspectos análogos àquela "dimensão ecológica" do Teatro das Fontes, que poderia ocorrer, também, em espaço fechado.

3.3 Droga (The Way/ O Caminho)

A segunda fase do projeto consistia justamente no caminho pela floresta para o castelo na colina. Ocorreu nos meses de verão de 1977. Havia um translado de

---

[145] KUMIEGA, 1997, p. 242. "[...] If the *Night Vigil* can be seen as an awakening, the awakened are recognized, and the sleepers, untouched, sleep on."

[146] ZMYSLOWSKI, BURZYNSKI, 2015, p. 104-105.

[147] KOLANKIEWCZ *apud* KUMIEGA, 1987, p. 188-190. Tradução nossa de:
"Someone suddenly gets up, and so do I. Someone else is still beating the rhythm, but more and more of us are now upright. Nobody speeds up. The beats stop, but the rhythm continues just the same. We help ourselves, marking with our feet the fragment of movement, but after a while that too is superfluous. There is the almost soundless, perpetual movement of nine shadows. At a certain point this begins to feel weird. I sense how the waves of rhythm consisting of breathing and the rustle of bare feet, gradually sift up to the ceiling…
All at once I leap into a rhythm of raised knees, arched back, fluttering hands, shaking head, With my feet bouncing off the floor, I mark a circle around Jacek's flickering movements…It is as if I were a shadow thrown by this movements onto the surrounding air, a trail after the flight of his body, As if he were tracing on shifting sands the marks of a field I have trodden, the centre of my movement."

furgão que conduzia os participantes de Wroclaw para uma floresta perto da cidade. De lá, divididos em grupos de aproximadamente oito pessoas, guiados por dois líderes mais experientes, seguiam a pé rumo ao castelo. Os participantes externos dessa etapa (ou seja, fora do grupo que vinha participando desde à Turnê da França) foram selecionados por meio da etapa de *Nocne Czuwanie* ou com base de trabalhos prévios com o Teatro Laboratório[148]*.* Kumiega ainda destaca que, nessa etapa, os participantes não sabiam o que ocorreria no trajeto, nem o tempo que levaria a caminhada.

Antes da partida, cada um recebia uma lista do que deveria levar, como roupas, mantimentos, mochila, saco de dormir, cantil para água, cigarros, pão etc. Ainda em Wroclaw, o grupo se reunia e passava algumas horas em uma sala vazia, iluminada à luz de velas. Lá, recebia instruções de ordem prática: além dos materiais e suprimentos a serem levados, orientações sobre como se comportar. Havia a orientação para o grupo permanecer unido e evitar conversar, respeitando o silêncio, rompendo-o apenas em casos estritamente necessários. O grupo então partia de van até a região da floresta, onde se iniciaria o Caminho (*Droga/The Way)* propriamente dito.

O percurso de *Droga/The Way* se dava entre uma ou duas noites na floresta e exigia grande empenho físico. A caminhada na floresta poderia durar até quarenta e oito horas[149] e, além da caminhada em si, poderia haver alguns momentos de trabalho: "*The Way* envolvia passar, no mínimo, uma noite na floresta, independentemente do clima, e a possibilidade de sessões de trabalhos parateatrais no campo, além da jornada em si."[150]

Após a longa caminhada, era possível se avistar o castelo em ruínas, onde se realizaria a última parte do projeto.

Em *Droga/The Way,* a relação com a natureza, com o mundo vivo ao redor do homem, é evidenciada. François Kahn, que participou e guiou participantes em caminhadas, oferece pistas sobre a experiência dessa etapa. Diz que na primeira vez que guiou os participantes, se perdeu junto com eles. Afirma que a floresta parecia

---

[148] KUMIEGA, 1987, p. 190.
[149] KUMIEGA, 1997, p.243.
[150] KUMIEGA, 1987, p. 190. Tradução nossa de: "The Way envolved at least one night spent in the forest, regardless of weather, and the possibility of paratheatrical work sessions in the countryside in addition to the journed itself."

imensa e que seguiu a orientação de seguir sempre na mesma direção até encontrar a margem da floresta e, a partir dali, seguir até encontrar o castelo.

Chama a atenção o fato de Kahn ainda mencionar: na "última vez que fiz o caminho, fiz um esforço para me perder"[151]. Isso nos leva a pensar que o trânsito com o desconhecido na floresta, suscitava nos participantes, quase que naturalmente, uma espécie de busca, atenção e cuidado bastante distintos de nossos hábitos diários. Esse estado talvez fosse um dos componentes mais necessários para o tipo de experiência procurado. O relato de Kahn, dizendo que tinha que fazer certo esforço para se perder, indica que não se tratava apenas de percorrer uma floresta, ou caminhar na natureza rumo a um ponto, mas de se abrir ao desconhecido (o que nas primeiras vezes, e talvez para os participantes que não eram habituados à caminhada, poderia ocorrer mais facilmente, mas com o tempo, exigia outras estratégias para se deixar perder, estratégias para impor desafios a si próprio).

Kahn também relata que o fato de se chegar na floresta pela primeira vez, no fim da tarde, e caminhar por ela durante a noite escura, sem lanterna, levava facilmente as pessoas a se perderem, acarretando a impressão da floresta ser imensa. A visão no dia seguinte do castelo, já ao entardecer, dava um ar de "aparição" fantástica, mágica, embora fosse tudo muito concreto. A exigência do trabalho, o aguçamento dos sentidos e da atenção, a abertura à relação com a natureza, fazia com que a simples caminhada rumo a montanha se tornasse uma experiência.

Cabe ponderar, contudo, que apesar da trilha realizada, dos objetos de *camping* utilizados, não se tratava de uma experiência de "escoteiro". Grotowski menciona essa questão[152]. François Kahn também afirma que o lado "escoteiro" de *O Caminho* desaparecia muito rapidamente e que:

---

[151] KAHN, 2019, p. 39.

[152] No texto *A ação é literal* (*L'azione è letterale*), Grotowski afirma:
"[...] muitas descrições que li depois de 1975, depois da *University Research,* podem provocar incompreensões. Podem, por exemplo, levar a pensar em experiências de natureza escoteira. Pelo simples motivo de que a maior parte das pessoas entram em contato com certos elementos da vida fora da cidade, fora do ambiente urbano apenas por meio de experiências de escoteiro ou de excursões educativas. Para aquele que vive continuamente em condições – digamos assim – civilizada, tudo aquilo que é *diferente* se torna simbolicamente uma experiência escoteira." (Grotowski, 2016, p. 145-146, tradução nossa).
Na fonte consultada: "[...] molte delle descrizioni che ho letto dopo il 1975, dopo l'Università delle Ricerche, potevano provocare incompensioni. Potevano, per esempio, far pensare a esperienze di natura scoutistica. Per il símplice motivo che la maggior parte della gente viene in contatto con certi elementi della vita fuori città, fuori dall'ambiente urbano solo tramite le esperienze di tipo scoutistico o le escursioni a scopo didattico. Per chi vive continuamente in condizioni – diciamo così – civilizzate, tutto ciò che è *diverso* diventa simbolimante un'esperienza da scout."

> [...] Parece-me que esse Caminho para o castelo era uma espécie de passagem do "cotidiano" ao mundo "não cotidiano", uma espécie de câmara de descompressão que permitisse desfazer, abandonar certos clichês de comportamento, mas, principalmente de pensamento (quando vamos parar? Tenho sede... tenho fome! Por que não podemos falar? Será que isso tudo tem sentido? Estou velho demais para fazer essas bobagens! Etc.) Isso pode ser muito prazeroso e natural para alguns, ou pelo contrário, muito desagradável e angustiante para outros.[153]

Durante toda a caminhada, havia duas regras fundamentais colocadas pelos guias: da atenção e do silêncio. O silêncio não seria apenas não falar, mas manter uma postura de silêncio, não fazer barulhos inúteis, não perturbar a natureza, estar atento aos ruídos da floresta. Os guias, assim, além de auxiliarem em eventuais dificuldades e conduzirem os participantes ao Castelo, zelavam pelo silêncio. A atuação dos guias possibilitava um retorno a si mesmo, à solidão, à atenção aos outros e à natureza, bem como aos fenômenos meteorológicos, que variavam em cada ocasião, influenciando o humor dos participantes: por exemplo, um dia de vento e chuva forte, ou uma nuvem de mosquitos, acabava por resultar em um "peso taciturno" no grupo; ao passo que um dia de céu límpido, com sol ou noite de luar radiante, "animais selvagens", "a floresta animada pelo vento", poderiam tornar tudo mais leve, e, segundo Kahn, mais fácil para ele guiar.

Essa atenção aguçada sobre si próprio e sobre o ambiente mostra um aspecto importante do trabalho: a interconexão entre estados de humor, estados emocionais e o ambiente externo. É possível notar as nuances de pensamento, a tagarelice mental e mesmo os fenômenos meteorológicos, a natureza em si, como algo em constante mudança. Embora não seja mencionado em nenhum momento no relato de Kahn a palavra "meditação", é possível identificar nessa experiência a presença de um estado análogo àqueles buscado por certas práticas que são comumente associadas ao termo[154]. Isso tudo não só pelo fato de uma atenção sutil e um silenciamento das formações mentais ou conversas interiores, mas também pela identificação de aspectos da realidade que determinadas práticas meditativas buscam justamente proporcionar: a impermanência dos fenômenos e a sua interconexão ou

---

[153] KAHN, 2019, p. 40.

[154] Utilizo "meditação" consciente dos perigos e múltiplos entendimentos que esse termo acarreta. No entanto, tenho em mente as práticas mais frequentemente ligadas ao budismo, embora tais práticas se distinguam entre escolas e tradições budistas, ao mesmo tempo que apresentam aspectos que não se limitam necessariamente a tais tradições. É possível associar as atitudes e estados mencionados às práticas como as de "atenção plena" (*mindfulness*), ao *zazen* (meditação sentada do zen budismo), entre outras.

interdependência, por exemplo, o modo como as mudanças na natureza afetariam nos estados mentais.

Kahn relata também que no projeto como um todo, na medida em que avançava e que os guias ficavam mais cansados, o próprio comportamento mudava. Ainda ressalta que – não só no projeto Montanha, mas também quando fizeram, posteriormente, a abertura pública do Teatro das Fontes, no verão de 1980 – quanto mais o projeto amadurecia e avançava, mais límpido, vivo e apaixonante ficava. Contudo, adverte Kahn, isso exigia que se redobrasse o cuidado, pois o cansaço e o hábito poderiam levar a falta de atenção. Fica claro, assim, o papel fundamental de atenção profunda e sutil nesse tipo de trabalho. Deve-se buscar e manter os meios que permitam a manutenção dessa atenção não cotidiana.

Esse contato com a natureza não só se distancia da experiência de *camping,* como também se afasta de qualquer tentativa de retorno idílico e romantizado ao mundo natural. Não se trata de se deixar levar por belas paisagens, ou deixar-se levar por um sentimentalismo bucólico. Se a natureza se apresenta como uma possibilidade de trabalho, ela é também um desafio, com todas as suas intempéries.

3.4 Góra Plomienia (The Mountain of Flame/ A Montanha de Chama)

Essa era a última fase do projeto e ocorria no Castelo Grodziec, localizado na cidade de Legnica. Monumento histórico pertencente ao Estado, havia sido temporariamente cedido ao Teatro Laboratório para a realização do projeto. O Castelo se localizava em uma colina, à margem da floresta onde se realizava o Caminho (*Droga*). O edifício em ruínas havia sido parcialmente restaurado e preparado para a ocasião, com um piso de madeira, entre outras reformas e adaptações. Parte do Castelo ficava interditada para o acesso[155].

Como já mencionado, a *Montanha de Chama* – e o projeto *Montanha* de modo geral – faziam alusão a Arunachala. Essa que é conhecida como a montanha de fogo, recebe todo ano um festival dedicado à divindade Shiva. No festival, uma enorme chama é acesa e alimentada durante todo o período. Essa chama incessante, viva, pode ser entendida como a ação que se desenvolvia no Castelo, de modo ininterrupto. Aquilo que Grotowski escreveu no documento, ainda como um projeto a ser realizado,

[155] KAHN, 2019, p. 39.

de fato parece que se materializava: *"A montanha é o lugar onde a ação se desenvolve sem interrupções, dia e noite".* Não só a ação, mas o combustível para a ação de qualidade, deveriam permanecer, como o silêncio, a não preocupação com horários, a atenção sutil: *"Sobre essa chama velamos. Em Vigília, para que aqueles que estão cansados possam repousar"*[156].

Segundo Kahn, a ação dentro da sala do Castelo durava todo o tempo do projeto, com raras exceções de ausência de todos os participantes, para limpeza ou arrumação do espaço. Seu relato nos faz entender que o respeito à ação realizada era muito grande, mesmo nesses momentos de limpeza e eventuais suspensão da atividade na sala de trabalho: "Se ainda houvesse participantes, um guia os levava para fazer uma ação na floresta"[157]. Ou seja, na presença dos participantes, não havia interrupções forçadas. Claro que cada participante tinha a liberdade de descansar, comer e dormir quando desejassem, mas tendiam a seguir o guia.

Assim, poderiam ocorrer sessões de trabalho tanto na sala quanto na parte externa, na região campestre ao entorno do castelo. Kahn afirma que essa etapa, *A Montanha de Chama,* era uma espécie de *Vígília* (*Czuwanie*) contínua. Novos pequenos grupos de participantes chegavam da caminhada da floresta (*Caminho/Droga*) ao pôr do sol ou anoitecer. Depositavam suas mochilas, tiravam os sapatos, meias e já entravam na ação (somente depois, os guias paravam um pouco para comer algo).

Toda uma estrutura técnica e um trabalho de apoio invisíveis eram necessários, como transportes de pessoas e materiais de Wroclaw para o castelo. Kahn ressalta que diferentemente da etapa anterior, em que a alimentação era bastante frugal, na *Montanha de Chama* havia uma relativa abundância, com alimentos fáceis de comer, chás, além de cobertas sempre à disposição em uma pequena sala.

Manter esse braseiro aceso na montanha, ou seja, o movimento contínuo, era um desafio para os guias: "permanecer vigilantes, responder aos estímulos, queimar energia sem reservas"[158]. A proibição do uso de relógios, a liberdade para dormir ou não, permanecer na ação ou não, a não utilização de horários fixos para refeição, tudo isso servia para suspender os hábitos cotidianos, alterar os pontos de referências.

---

[156] GROTOWSKI, 2016, p.131-132, tradução nossa. [Trecho do texto/documento *La Montagna Project: The Mountain of Flame*].
[157] KAHN, 2019, p. 41.
[158] KAHN, 2019, p. 42.

Mesmo nos momentos de cansaço, não se tratava de se retirar da ação de modo cotidiano, a pausa da ação, possivelmente não correspondia a uma pausa na experiência:

> Se o sono era muito forte, podíamos desabar no lugar, diretamente ao chão, sem trocar de roupas, sem preparar-se para dormir. Nesse caso, um outro guia colocava uma coberta sobre a pessoa adormecida. E, ao acordar, o princípio era de entrar na ação lentamente, mas diretamente, numa espécie, de deslizamento do sono profundo ao movimento.[159]

Ao longo dos dias no castelo, pequenos grupos saíam enquanto outros chegavam, alterando a composição geral do grupo de trabalho na *Montanha de Chama.* Segundo Kumiega, não havia período fixo de dias predeterminado para estadia das pessoas no castelo, a permanência de cada um era decidida pelo líder do projeto, Jacek Zmyslowski[160]. Dessa forma, os participantes ou grupos de participantes poderiam ter a permanência maior ou menor. Os guias também, por vezes, retornavam a Wroclaw para buscar novos integrantes. Nessas ocasiões, as pessoas simplesmente desapareciam, sem nenhum cumprimento, despedida ou conversa, sempre respeitando o silêncio e discrição.

Kahn ainda relata que Grotowski em algumas ocasiões aparecia na sala, observando em silêncio, agachado no canto da sala. De repente, Grotowski entrava na ação e participava, movendo-se pelo espaço, seguindo uma "pista invisível"[161]. Geralmente isso acontecia quando a ação já estava mais intensa ou os participantes mais cansados, para que sua presença mais ativa não chamasse muito a atenção. Possivelmente, a simples presença de Grotowski chamava a atenção dos participantes, o que poderia colocar a qualidade da ação em risco. Assim, François Kahn diz que qualquer atenção muito voltada à sua presença, seja ativa, seja observando, era "punida": "ele se fechava e afastava-se sem piedade".

Chama a atenção a relação das ações realizadas nessa etapa com a de *Nocne Czuwanie.* Para Kahn, os princípios eram os mesmos: "a qualidade do silêncio durante a ação, a fluidez do movimento de cada um e de todos, a chama que brilhava na ação de alguns". A diferença estava no fato de que, na fase da *Montanha de Chama*, a ação se estendia por um tempo bastante longo, aproximadamente 15 dias.

---

159 KAHN, 2019, p. 42.

160 KUMIEGA, 1997, p. 245. "There was no predetermined period of time for na individual's sojourn upon the Mountain – it was decided for each individual by the leader of the Project, Jacek Zmyslowski."

161 KAHN, 2019, p. 43.

xxx

O *Mountain Project* é um projeto significativo pois ele marca mais uma ruptura com o passado teatral do Instituto Laboratório. De fato, o Parateatro já se caracterizava como uma ruptura, contudo, no projeto em questão, teríamos, pela primeira vez, um planejamento e liderança de um membro não pertencente a geração teatral do Instituto: Jacek Zmyslowski. Esse fator se anuncia desde o projeto piloto *Vers un Mont Parallèle,* do qual participaram os membros novos da geração parateatral. Outro aspecto de ruptura, conforme já mencionado, seria a não vinculação com o espetáculo *Apocalypsis cum Figuris*, que frequentemente era usado como uma forma de convite ou contato entre o grupo e o público, para identificar possíveis interessados a participarem nos projetos parateatrais anteriores.

Além dos motivos apresentados, talvez o aspecto mais importante diga respeito ao tipo de ação desenvolvida e experiência alcançada. Isso foi apontado na menção à descoberta na Abadia da França, do "movimento perpétuo". Penso que o elemento central do *Mountain Project* seja aquilo que era trabalhado já na etapa de *Nocne Czuwanie:* o tipo de relação, ações, movimentos e experiência envolvidos, que remetem justamente a esse movimento contínuo e a uma percepção aguçada. Sobre a importância desses elementos, mais diretamente ligados à primeira etapa específica do *Mountain Project,* mas presentes tanto no projeto piloto na França, quanto no projeto em geral, destacamos*:* 1- *Nocne Czuwanie* se autonomiza e se torna um projeto em si, *Czuwanie,* indepedentende do *Mountain Project;* 2- *Nocne Czuwanie* era realizado em uma sala fechada, inicialmente com o objetivo (entre outros) de selecionar participantes para outras etapas do projeto; mas há relatos de Vigílias ao ar livre, Vigílias na floresta; 3- Durante a caminhada (*Droga/ The way/ O Caminho*), segundo Kumiega, poderiam ocorrer sessões de trabalhos parateatrais (possivelmente permeadas pela qualidade refinada do silêncio e da atenção em grupo, na natureza); 4- Em *Gora Plomineia/Montanha de Chama,* Kahn menciona que aquilo que ocorria era uma espécie de *Nocne Czuwanie* com uma duração bem maior. Em outras palavras, haveria elementos de *Czuwanie* – trabalhados, ou vislumbrados, já na Abadia da França e no texto-documento de Grotowski (sobre *Mountain Project*) – com variações e adaptações que permeariam todo esse projeto e mesmo outros projetos posteriores.

Cabe ainda destacar o projeto parateatral posterior, o *Earth Project*. Entrevistando Jacek, Burzynski afirma que esse projeto compreendia várias fases: a inicial eram as Vigílias e as posteriores *Doing [Czynienie]* e Aldeia/Village [Wyoska]. Sobre os encontros de *The Vigil* nesse projeto, Burzinski afirma:

> Atualmente você está trabalhando sobre o *Earth Project,* que compreende várias fases. A inicial são as Vigílias. De uma série de encontros que são, de facto, acessíveis a todos, você escolherá alguns participantes que vão depois participar nas suas atividades ao ar livre ao longo de muitos dias, divididas em duas fases: Fazer [Czynienie] e Aldeia [Wioska].[162]

Assim, o mesmo caráter de seleção parecia estar presente nesses encontros de *Czuwanie.* Além disso, essas "Vigílias" pareceriam sofrer alterações, não se constituindo como um trabalho dogmático em que tudo deveria ser repetido. Quanto ao caráter de seleção, ao relativo fechamento das atividades, Burzynski questiona Jacek, na referida entrevista, sobre a existência de algo desagradável nesse tipo de seleção e "no estreitamento do círculo dos 'iniciados'". Jacek, por sua vez, responde que no período pós-teatral, ou seja, no início do Parateatro, de fato muitos trabalhos se reduziam a um círculo de "iniciados", mas que essa limitação era necessária. No entanto, diz que já em *University of Research* não poderia se falar nessa restrição, e que o trabalho vinha se ampliando em termos de acesso ao público. Afirma que, se algumas dezenas de pessoas puderam participar do *Special Project;* no *Mountain Project* esse número foi de centenas. Sobre a participação nas Vigílias acrescenta:

> [...] não era sem importância que nas Vigílias Noturnas [*Nocne Czuwanie*] – que aconteciam regularmente algumas vezes por mês – qualquer pessoa pudesse participar, sem quaisquer restrições. É por isso que o maior número de participantes experimentou este projeto. Existe agora uma situação semelhante com as Vigílias, que estão disponíveis não apenas para aqueles que estão prontos para serem totalmente ativos.[163]

Naqueles projetos parateatrais mais abertos que não requeria seleção, via de regra, a única exigência de participação era a disponibilidade para não ser observador/espectador, ou seja, empenhar-se na ação. Na fala de Jacek, nota-se que, naquele momento, as Vigílias estariam disponíveis para aqueles que "não estão

---

[162] ZMYSLOWSKI; BURZYNSKI, 2015, p. 105. Tradução nossa de:
"You are currently working on *Earth Project*, which comprises several phases. The initial one is the *Vigils*. From a series of meetings which are, in fact, accessible to everyone, you will choose some participants who will then take part in your open-air activities over many days, divided into two phases: *Doing* [*Czynienie*] and *Village* [*Wioska*]"

[163] ZMYSLOWSKI; BURZYNSKI, 2015, p. 105.

prontos para serem totalmente ativos". Não significa que esteja aberto a espectadores, mas indica a possibilidade de uma ampliação de participação, como mencionado no trecho. Penso que aí haja o indício de uma positividade da não-ação, ou seja, a valorização da observação ativa, ou passividade-ativa, que poderia estar presente pelo aguçamento da percepção. A participação, o contato, o encontro, talvez seria possível pela simples presença atenta e pela ação da atenção. Isso remete a um dos "motivos" elencados por Kahn, e já citado, no que diz respeito a experiências parateatrais e do Teatro das Fontes: o paradoxo do ativo-passivo.

Sobre o não dogmatismo de *Czuwanie,* François Kahn afirma que os procedimentos eram flexíveis e pragmáticos, adotando aquilo que poderia funcionar para a ação. Após a realização do trabalho no castelo, em dado momento, o grupo que conduzia o trabalho (o núcleo que consistia nos guias das ocasiões de aberturas) teria sentido uma dificuldade de encontrar elementos para impulsionar a ação. François cita que ele e o grupo encontraram um gravador e fitas cassetes com músicas pop dançantes (Janis Joplin, Doors, Led Zepelin etc.) e utilizaram essas gravações como meio de preparação: "dançamos por 30 ou 45 minutos, depois passamos ao silêncio por todo o tempo restante do trabalho"[164]. François ainda aponta que repetiram esse procedimento várias vezes e quando isso não foi mais útil, simplesmente abandonaram.

Apesar da ação e da preparação se constituírem como uma ruptura com o estado cotidiano, não significava uma espécie de ritualização ou formalização do trabalho, tampouco uma alteração forçada. A utilização de músicas simples e cotidianas indicam para esse fator. Além disso, Kahn ressalta que Jacek eliminou qualquer tipo de roupa de trabalho ou estilização, de modo que cada um participava vestido a seu jeito.[165]

Por outro lado, a sala vazia e a utilização de uma luz fraca, iluminada por lampiões, dava um caráter particular à ação. Colocados no chão e espalhados pelo espaço de maneira voluntariamente não uniforme, os corpos eram mais iluminados que os rostos, o que permitia que os movimentos se tornassem mais legíveis que as emoções[166]. As zonas mais luminosas atraíam ações mais intensas; ao passo que as regiões mais escuras, ações mais calmas, onde às vezes as pessoas mais cansadas

[164] KAHN, 2019, p. 44.
[165] KAHN, 2019, p. 45.
[166] KAHN, 2019, p.46.

até dormiam, o que era considerado totalmente natural e exigia proteção por parte dos líderes para evitar que se esbarrasse nessas pessoas.

Continuidade, cuidado, atenção, silêncio, escuta, fluidez: talvez essas sejam as palavras que melhor expressem o que se passava nesses encontros.

Kahn ainda enumera alguns elementos que norteavam esse trabalho:

> 1.Manter o movimento contínuo, mas em transformação.
> 2. Manter a atenção constante, direcionada aos outros, mas também a si mesmo.
> 3. Deixar o corpo agir sem impor-lhe decisões, estratégias, sem forçar.
> 4. Levar a atenção ao espaço e aos sons, ao silêncio vivo.
> 5. Abandonar os "clichês" físicos e as formas mecânicas do movimento.[167]

Czuwanie (Vigília) foi interrompida com a morte prematura de Jacek Zmyslowsk[168]. O projeto, que se tornou autônomo a partir de *Nocne Czuwanie,* adquiriu uma forma mais sistemática, e possivelmente sofreu algumas transformações ao longo do tempo com o *Groupe International Czuwanie.* Esse grupo era variável, mas tinha um núcleo fixo composto por Jacek Zmyslowski, Zbigniew Kozlowski, Malgorzata Swiatek, Katharina Seyferth, Sem Yamamoto, Jairo Cuesta, Rick Feder e François Kahn[169]. François menciona que outras pessoas ainda se juntavam à base de acordo com a disponibilidade (como os guias do *Mountain Project* e os guias do Teatro das Fontes, que estava em preparação).

Mesmo após a morte do líder do projeto, Jacek, ações bem parecidas continuaram sendo conduzidas por membros do *Groupe International Czuwanie*, como François, Jairo Cuesta, Zbigniew Kozlowski, Katharina Seyfert. No entanto, essas ações tinham sempre outro nome. Dessa forma, podemos entender a importância das Vigílias (e do *Mountain Project* que partilhava muito de seus elementos) no trabalho parateatral e nas pesquisas de Grotowski, possivelmente com reverberações no Teatro das Fontes. Além disso, nomes como de Jairo Cuesta e do próprio Kahn participaram também de pesquisas e experiências no âmbito do Teatro das Fontes, o que mostra que os projetos deviam ser intercambiáveis, quer por alguns elementos de trabalho comuns, quer pela presença de integrantes em diferentes projetos.

---

[167] KAHN, 2019, p. 45.
[168] Jacek Zmyslowski faleceu em 1982 em decorrência de uma leucemia (Kahn, 2019, p. 51; Slowiak; Cuesta, 2013, p. 77).
[169] KAHN, 2019, p. 44.

Para finalizar, cabe destacar a fala de Jacek Zmyslowski a respeito da palavra Vigília. Refletir sobre essa palavra, sobretudo no sentido polonês do nome original do projeto, permite-nos compreender um pouco mais a experiência que se desenvolvia.

> Na tradição polonesa, a palavra *czuwanie* (vigília) é utilizada, por exemplo, quando uma mulher dá à luz a uma criança e que outras mulheres se reúnem para ajudá-la; ou ainda, quando alguém morreu e as pessoas fazem uma vigília para o morto. Esse tipo de palavra da tradição significa muito para mim. Quer dizer que alguma coisa acontece entre as pessoas, de maneiras bem diferentes, quando alguém morre ou quando alguém nasce. É uma velha palavra que não é mais tão utilizada. Significa estar atento diante de alguma coisa, tomar conta de alguma coisa, estar presente diante de alguma coisa.[170]

xxx

A vigília, portanto, se liga a presença, a estar atento diante de algo. *Czuwanie- vigília- vigiar*. Estar atento diante do nascimento e da morte. [171]

"Nascimento e morte são assuntos importantes. Atinjam a iluminação nessa vida. Assim vos peço, não desperdicem tempo".

Czuwanie- vigília- vigiar.

"Vigiai pois não sabeis a hora em que virá o Senhor.

Sabei que se o pai de família soubesse em que hora da noite viria o ladrão, vigiaria e não deixaria arrombar sua casa.

Por isso, estai também vós preparados porque o Filho do Homem virá numa hora em que menos esperardes."

xxx

[170] ZMYSLOWSKI *apud* KAHN, 2019, p. 34.

[171] As palavras em destaque são citações aproximadas e de memória: 1 - das palavras pronunciadas ao término do zazen (meditação sentada) na tradição da escola Soto Zen do budismo; 2- Passagem do evangelho segundo Mateus (Mateus, 24:42-44).

Como constatado, o Parateatro apresenta inúmeros elementos importantes para a compreensão do Teatro das Fontes. Práticas que permitem atingir qualidades sutis de presença, como o *movimento sem fim*, um estado de alerta e percepção aguçados, qualidades buscadas no TF, podem ser constatadas em diferentes frentes do Parateatro, como no Estúdio Internacional, no *Mountain Project* e nas Vigílias.

No que diz respeito ao *Mountain Project* especificamente, sua relação com o Teatro das Fontes também pode ser identificada pela proximidade das datas. No livro *The Grotowski Sourcebook,* a data de início do TF é justamente o ano de 1976. Considerando que o livro é de 1997 e que o próprio Grotowski colaborou ativamente com os organizadores – Lisa Wolford e Richard Schechner –, a escolha pelo ano de 1976 deve ter um forte motivo. O primeiro texto específico sobre o Teatro das Fontes é de 1979, a palestra que deu origem a boa parte deste é de 1978, a primeira das viagens solitárias de Grotowski ao Haiti, que podem ser encaradas como fundamentais para o projeto, ocorrera em fins de 1977. Desconheço algum outro acontecimento fundamental nas práticas de Grotowski e companhia que pudesse justificar esse marco de 1976. A meu ver, o evento importante de 1976 que pode ser associado ao TF corresponderia justamente às experiências e descobertas do *Mountain Project* (seja o projeto piloto, seja os inícios das Vigílias Noturnas). Assim, é provável que a opção de Grotowski por estabelecer 1976 como início do Teatro das Fontes tenha, pelo menos como um dos motivos, a realização do *Mountain Project.*

Apesar das relações entre Parateatro e Teatro das Fontes, não significa que eles se confundem. Procuraremos analisar outros elementos do Teatro das Fontes e verificar em que medida ele se este afasta de suas raízes parateatrais. Há outras sementes, raízes, ramos a serem investigados. A seguir, abordaremos a importância das viagens de Grotowski e sua equipe, bem como a busca pelo contato com as tradições culturais, vetores importantes no Teatro das Fontes.

4 RAÍZES I - ROTAS E FUNDAMENTOS DO TEATRO DAS FONTES - NAS FONTES DAS TRADIÇÕES

A segunda parte-conjunto do trabalho – Raízes I, II e III – aborda a busca de Grotowski pelo contato com diferentes raízes e tradições culturais. Inicialmente, nesse quarto capítulo, examinaremos como o artista entendia a relação entre arte e tradição a partir do texto/conferência *O artista na sociedade contemporânea.* A seguir, apresentaremos algumas viagens importantes realizadas pelo artista, tanto anteriores ao Teatro das Fontes, quanto aquelas que realizou sozinho ou com a equipe de trabalho, já com o projeto em andamento. Por fim, ainda nesse capítulo, a partir de alguns comentários e reflexões de Grotowski, abordaremos a tradição dos Bauls na região de Bengala Ocidental, na Índia (um dos destinos das expedições do grupo).

Os capítulos seguintes (quinto e sexto) dedicam-se a investigar dois daqueles três fundamentos mencionados por Teo Spychalski com relação ao projeto: a viagem ao Haiti e a influência da obra de Castanteda, juntamente com a expedição ao México (o Evangelho de Tomé será explorado posteriormente).

Como mencionado, simultaneamente à segunda fase do Parateatro, Grotowski já estava de certa forma envolvido com o que viria a ser seu novo projeto, o Teatro das Fontes. Um dos aspectos importantes desse envolvimento dizia respeito às viagens pessoais de Grotowski a diferentes regiões do mundo, viagens essas que tinham como intuito encontrar determinadas pessoas, ou buscadores, ligados a distintas tradições culturais (e espirituais).

Apenas para citar a importância das viagens, lembremos que o período de mudança da fase teatral para a fase parateatral teve como um dos pontos importantes, ainda que simbolicamente, a ida de Grotowski para o Curdistão e a Índia (em 1970).[172]

Grotowski teria viajado diversas vezes à Ásia e regiões do Oriente, desde os anos de 1950. Entre as regiões, encontram-se: Uzbequistão, o Irã, a Turquia, Síria,

[172] Trata-se da viagem na qual Grotowski teria sofrido uma grande transformação, inclusive física, de modo que, ao se encontrar posteriormente com colegas do Teatro Laboratório no aeroporto em Shiraz (Irã), nem mesmo seus colaboradores mais próximos o reconheceram facilmente (cf. Schechner, 1997b, p. 207-208; Flaszen, 2015, p. 309). Contudo, destaca-se "importância simbólica", pois a virada da fase teatral para a fase parateatral já vinha se anunciando, de modo que em fevereiro de 1970, meses antes da viagem, Grotowski afirmara que "estamos vivendo em uma era pós-teatral" (cf. Schechner, 1997b, p. 207; Motta-Lima, 2012, p. 204).

Líbano, China e Japão. Merece destaque a Índia, região que exerceu grande influência em Grotowski, que a visitou algumas vezes.[173]

Além das viagens pessoais, destaca-se uma conferência realizada por Grotowski, ainda o período do Parateatro (1974). Essa conferência, segundo Slowiaki e Cuesta, já aponta para interesses característicos do Teatro das Fontes. Se procurarmos nas diferentes referências uma menção mais concreta a alguma raiz *primeira* ligada ao que viria ser o futuro projeto, é possível encontrá-la nessa ocasião.

4.1 O artista na sociedade contemporânea

Slowiak e Cuesta mencionam que o Teatro das Fontes correspondia às preocupações mais pessoais de Grotowski e que, já em 1974, o artista teria dado uma conferência na UNESCO, tratando de questões relativas à tradição e de alguma forma ligadas ao futuro projeto.[174]

No texto relativo à sua fala da conferência, Grotowski inicia expressando um profundo incômodo, que pode ser vinculado à questão da vida e da morte, da perda de tempo, da busca por encontrar uma resposta significativa diante dessa questão. Afirma que é esperado que ele assuma algum tipo de papel para realizar a comunicação, mas, ao mesmo tempo, não está disposto a seguir essas convenções. Suas primeiras palavras dizem respeito à indagação: Seria possível estabelecer um tipo de comunicação direta com as pessoas? E prossegue, dizendo não estar disposto

---

[173] OLINTO, 2016, p.238. Pautada em Osiński (entre outras referências), Lidia Olinto apresenta uma série de destinos das viagens de Grotowski ao Oriente, com reflexões importantes ligadas aos temas do Transculturalismo e Orientalismo. Ver capítulo Especificidades do Parateatro 3: *Transculturalismo e "Orientalismo"* (Olinto, 2016, p. 237-257). As datas ou período de muitas das viagens podem ser encontradas em Kalendarium [...], 2011.

[174] Segundo Slowiak e Cuesta (2013, p. 69), Grotowski teria realizado no mesmo ano um discurso intitulado "O Teatro de Contato, Encontro e Raízes", abordando o tema das "raízes", tema que se tornou "essencial no desenvolvimento do Teatro das Fontes". Não encontrei outras indicações sobre tal discurso, mas pelo conteúdo, data e local indicados pelos autores, é possível que se trate do discurso realizado no colóquio da UNESCO, em 1974, e publicado, em 1975, no relatório sob o título "*L'artiste dans la société contemporaine. Compte rendu d'in Colloque international".* Na coletânea de textos de Grotowski em língua italiana, *Grotowski Testi*, vol. III (Grotowski, 2016, p. 104), com tradução de Carla Pollastralli, o texto recebe o mesmo nome. Seja como for, adotamos esse texto como marco inicial para estudo sobre raízes e interesses que viriam desabrochar no Teatro das Fontes.
Na Enciclopédia digital do Instituto Grotowski encontramos uma linha do tempo com as atividades de Grotowski, com a seguinte indicação relativa a tal evento:
"[data:] 15 a 18 de julho de 1974. Local: Paris
Colóquio internacional "Papel e lugar do artista no mundo contemporâneo" organizado pela UNESCO com a participação de Grotowski".

a assumir os papéis que são impostos a ele pelos organizadores do evento e pelos colegas ali presentes.

Após mencionar que um dos papéis teria a ver com se colocar como uma espécie de um porta-voz dos artistas ou da arte da Polônia, Grotowski diz que não tem nenhum direito de fazer isso, de se impor como representante de seu país ou de seus colegas poloneses. Ao longo do texto, Grotowski tece algumas reflexões sobre arte, o artista, a questão da tradição cultural e a relação entre arte e tradição. É bastante provocador o modo como Grotowski pondera algumas questões, levando-nos a questionar, por exemplo, uma divisão estanque e generalizada entre Europa colonizadora (entendida como o continente, geograficamente) e "terceiro mundo" colonizado. Outro ponto levantado é a relação entre o artista e as raízes culturais, ou seja, artistas que se colocam como representantes de seu povo e raízes. Grotowski apresenta algumas ressalvas sobre essa questão.

A fala de Grotowski, de certa forma, é uma resposta a ou diálogo com temas que vinham sendo debatidos no evento da UNESCO. Assim, há menção a conferências de outros integrantes aos quais Grotowski se propõe dialogar.

Primeiramente, reflete sobre 'o que é um artista?'

> Ontem se falou da definição do artista. No começo foi promissor. Uma das definições afirmava: "o artista é um homem", ou "o artista é um ser humano". Pensei que iríamos parar por aí. Nesse caso teríamos dito algo de concreto. Mas seguimos em frente e naturalmente caímos no blábláblá cotidiano que leva a exprimir ideias nobres, mas sem sentido. Ao misturar intenções com fatos, nos metemos em um diálogo irreal. Se, por exemplo, se diz: "o artista deve estar a serviço da sociedade" ou "o artista está a serviço da sociedade", misturando essas duas ideias, pode-se adotar qualquer um dos pontos de vista, pode-se defender uma posição ou outra. Mas perguntar-se: "o que é o artista?", é totalmente diferente. Além disso, um artista pode declarar mil vezes estar a serviço da sociedade, sem servi-la de forma alguma. E, por outro lado, pode-se adotar as posições mais individualistas e servir muito bem à sociedade. É assim que se produz a mistura de intenções e fatos.[175]

[175] GROTOWSKI, 2016, p. 105. Tradução nossa de:
"Ieri si è parlato della definizione di artista. L'inizio era promettente. Una delle definizioni affermava: <<l'artista è un uomo>>, o <<l'artista è un essere umano>>. E pensavo che ci saremmo fermati lì. In tal caso avremmo detto qualcosa di concreto. Ma siamo andati avanti e naturalmente siamo andati a finire nel bla bla quotidiano che porta a esprimere idee nobili ma prive di senso. A forza di mischiare le intenzioni con i fatti, portiamo avanti un dialogo irreale. Se, per esempio, si dice: <<l'artista deve essere al servizio della società>> oppure: <<l'artista è al servizio della società>>, mischiando queste due idee, si può adottare uno qualunque dei due punti di vista, si può difendere una posizione o l'altra. Ma domandarsi << che cos'è l'artista>> è tutt'altra cosa. Inoltre un artista può dichiarare mille volte di essere al servizio della società, senza servirla affatto. E, in compenso, si possono adottare

É importante constatar como Grotowski aborda as questões, de modo que um artista poderia ter uma posição muito individualista (no sentido de um fechamento ou de simplesmente não se propor a falar em nome do coletivo) e, ainda assim, servir muito bem à sociedade. Ao mesmo tempo, não basta se declarar estar a serviço da sociedade para que isso ocorra. Isso poderia remeter, por exemplo, a um alargamento sobre o entendimento de uma arte ou teatro político, no sentido de se relacionar com a sociedade. Nesse ponto, penso, por exemplo, na importância que propostas no âmbito da cultura ativa poderiam ter (mesmo não se apresentando como uma arte política)[176]. Além disso, chama a atenção, no trecho, a reflexão sobre como abordar determinada questão ou problema, quase que uma forma de metodologia. No início do trecho, Grotowski valoriza algo de "concreto" que foi a definição de "artista como ser humano". Essa definição, ainda que geral, poderia levar a reflexões, diálogos profícuos. Mais adiante na leitura do texto, pode-se constatar a importância não de se buscar respostas concretas para o campo da arte, ou definições precisas, mas de fazer, encontrar ou lançar as perguntas certas, que suscitem movimento. Grotowski critica a confusão que se faz entre intenções e fatos, conversas cotidianas que, a despeito de trazerem "ideias nobres", carecem de sentido. Embora estivesse em uma conferência, em meio a um debate, Grotowski, como um homem da prática, está mais preocupado com afirmações que tenham uma importância pragmática ou que suscitem a ação.

Sobre a definição o "artista é um homem", um "ser humano", apesar de parecer óbvia, no caso de Grotowski, isso se alinha perfeitamente às suas propostas artísticas teatrais e pós-teatrais, que buscavam, em diferentes etapas, o revelar-se, o "Teu Homem", o "Homem Total", ou "Homem que precede as diferenças". Dessa forma, interessaria para Grotowski perguntas (ou afirmações) que permitissem o movimento não apenas a novas reflexões e indagações, mas a práticas e ações. Dizer que o "artista é um homem", assim como mencionar "trabalho sobre si", suscita logo à pergunta: "De que homem, de que *si*, estamos falando?"; "Como – por quais meios?! – trabalhar essa dimensão humana, esse *si*?".

---

le posizioni più individualiste e servire egreiamente la società. È così che si produce la mistura di intenzioni e fatti."

[176] Essa dimensão política e de resistência pode ser identificada, por exemplo, no maior grau de liberdade possibilitado aos participantes pelas atividades parateatrais diante de um contexto de forte censura da Polônia na época (cf. Olinto, 2016, p. 198-213). Como escreve Lidia Olinto, isso pode ser visto como um modo "sofisticado e não óbvio de oposição/resistência" (2016, p. 213).

Grotowski retoma alguns temas levantados por outros colegas nas conferências realizadas do encontro. Sobre essas perguntas, que, no campo da arte, são mais importantes que definições exatas, apresenta:

> Ontem foi colocada uma ótima pergunta: "Uma obra de arte pertence ao campo da criatividade ou ao campo da transmissão de informações?" É uma pergunta essencial. Aqui o problema do verdadeiro e do falso se coloca claramente. Tomemos o caso de um objeto artístico que não porta nenhuma mensagem, mas que vem ao auxílio de quem o criou: é um bem ou um mal? Não sei. Para aquele ser humano, pelo menos, é importante, portanto, é bom. Para os outros, não existe, então, não há mal nenhum. De fato, se essa obra não porta nenhuma mensagem, ela não existirá para os outros, e o problema não se coloca...[177]

Nessa citação é possível pensar algumas das próprias práticas parateatrais ou mesmo do Teatro das Fontes – um tipo de trabalho no campo da arte, ou próximo ao teatro sem ser teatro, que não visa transmitir nenhuma informação, nem mesmo ser uma "obra de arte". Grotowski utiliza o exemplo de um "objeto artístico" que não porta mensagem, mas que, de alguma forma, auxilia quem o criou, é importante para este. Para além de "objetos artísticos", pode-se considerar práticas, experimentos e atividades performativas; e, por outro lado, pode-se pensar além de uma pessoa individualmente, mas um grupo de pessoas que trabalham nessa perspectiva. Estaríamos então em um âmbito bastante próximo de algumas das preocupações pós-teatrais de Grotowski.

O fato do Teatro Laboratório e Grotowski terem parado de produzir novos espetáculos certamente foi alvo de muitas críticas. Perguntas sobre se aquilo que o grupo fazia era arte ou não, se tinha alguma relevância ou não, eram sempre feitas (sobretudo quando se considera a questão dos financiamentos). Essa fala de Grotowski, embora não expresse diretamente, pode ser entendida como algo relacionado a sua própria prática. Além disso, é possível pensar em uma série de práticas artísticas que trabalham com uma dimensão terapêutica, ou com espontaneidade, que tem como base o processo e não a produção de obras.

---

[177] GROTOWSKI, 2016, p. 105. Tradução nossa de:
"Ieri è stata posta um'ottima domanda: <<Un'opera d'arte reentra nel campo della creatività o in quello della trasmissione di informazioni?>> È una domanda essenziale. Qui il problema delvero e del falso si ponde chiaramente. Prendiamo il caso di un oggetto artístico che non porta alcun messaggio, ma che viene in aiuto a chi l'há creato: è un bene o è un male? Non lo so. Per quell'essere umano, almeno, è importante, quindi è un bene. Per gli altri non esiste, allo non c'è alcun male. In effetti, se quest'opera non porta algun messaggio, non esisterà per gli altri e il problema non si pone..."

Por outro lado, afirma Grotowski que o fato de alguém querer ser portador de uma mensagem – "no sentido de uma informação preestabelecida, de uma estrutura ou de um conteúdo, transmissível aos outros"[178] –, nem sempre garante ele que será capaz de construir um verdadeiro objeto artístico. Isso ocorreria porque, muitas vezes, "tudo acontece contra nossas próprias intenções". Ou seja, a mensagem da obra pode ser diferente da mensagem que originou sua criação, que motivou o artista a realizar a obra, pode ser diferente da mensagem que o artista pretendia transmitir. O exemplo utilizado por Grotowski nesse caso é a obra de Tolstói, em que a mensagem consciente seria diversa da mensagem real.

Seguindo o texto da conferência, Grotowski toca um aspecto, talvez central, e que tem relação com o futuro Teatro das Fontes: a questão das raízes culturais e a relação da arte com essas raízes.

> O artista pode falar em nome das raízes? Eis uma outra questão. Ela tem sido evocada por muitos colegas. Estou perfeitamente de acordo que sem raízes, sem enraizamento, a arte não existe. Mas falar de raízes, ou mesmo falar sobre raízes nas obras de arte, significa enraizar-se, estar enraizado? Posso imaginar alguém que pertença à nata do establishment cultural internacional e tenha estudado em Oxford ou outro lugar e retornar ao seu país para brincar com suas próprias raízes. Diante de nós, do nosso continente, diante das autoridades e do povo de seu país, ele brinca de ser o representante de seu continente, tomando de empréstimo elementos de antigas tradições culturais, manipulando-os. Não há nenhum enraizamento real. O único enraizamento autêntico se produz através do modo de viver: *como você vive, é onde e como você está enraizado*. Não é algo consciente. Podemos viver conscientemente de um modo ou de outro, mas *não podemos exprimir* as raízes: *somos* enraizados. Tomemos nossa própria experiência; a criação, o ato criativo ou artístico, pouco importa o nome, tem origem na experiência de vida do indivíduo. Na medida em que a experiência é solitária ou, ao contrário, é inserida em um contexto coletivo... mas essas palavras soam frias, prefiro dizer que alguns de nós vivem com os outros e, nesse caso, dão testemunho de nossa vida com os outros. É assim que se enraíza e se é enraizado.[179]

---

[178] GROTOWSKI, 2016, p. 105. Tradução nossa de:
"Ieri è stata posta um'ottima domanda: <<Un'opera d'arte reentra nel campo della creatività o in quello della trasmissione di informazioni?>> È una domanda essenziale. Qui il problema delvero e del falso si ponde chiaramente. Prendiamo il caso di un oggetto artístico che non porta alcun messaggio, ma che viene in aiuto a chi l'há creato: è un bene o è un male? Non lo so. Per quell'essere umano, almeno, è importante, quindi è un bene. Per gli altri non esiste, allo non c'è alcun male. In effetti, se quest'opera non porta algun messaggio, non esisterà per gli altri e il problema non si pone..."

[179] GROTOWSKI, 2016, p. 106. Tradução nossa de:
"L'artista può parlare in nome delle radici? Ecco un'altra domanda. Molti colleghi l'hanno evocata. E sono perfettamente d'accordo sul fatto che senza radici, senza radicamento, l'arte non esiste. Ma parlare delle radici, parlare anche nelle opere, vuol dire radicarsi o essere radicati? Posso ben imamaginare qualcuno che appartenga all'establishment culturale di alto livello Internazionale e

A partir desse trecho, percebe-se que aquilo que Grotowski mencionou anteriormente era também uma forma de introduzir essa questão: querer transmitir uma mensagem; colocar-se como representante de uma cultura; utilizar palavras que expressam "ideias nobres", mas são descoladas da realidade. Falar das raízes, ainda que se tenha um conhecimento profundo de determinada tradição, não significa *estar enraizado.* Uma vez que "o artista é um homem", estamos no campo concreto, e o homem vive na vida e não no campo do pensamento[180]. Assim, para ser enraizado, importa viver enraizado e, no caso da arte, não se trata de discursos, de mensagens a serem passadas, mas sim de um "modo de viver". A ideia de arte em Grotowski é, antes de tudo, um modo de existência.

Pode-se ainda identificar nesse trecho a crítica a artistas e intelectuais que apesar de terem uma ascendência ligadas à tradição, estão absolutamente inseridos, educados e formados pela cultura que poderíamos chamar de eurocentrada. Sobre essa questão de "eurocentrismo", embora Grotowski não utilize essa palavra, tece algumas ponderações que nos permitem reflexões.

Por "eurocentrismo" poderíamos entender a visão de mundo que adota como ponto de referência os valores, pensamentos, discursos, saberes e epistemologias produzidas em algumas potências europeias. Nessa referência, a própria visão de mundo europeia é entendida como superior àquelas de outras regiões. Entretanto, falar nessa visão europeia não significa pensar que no interior daquilo que entendemos por cultura(s) europeia(s) exista uma homogeneidade. Certos processos históricos e culturais de determinadas regiões resultariam em uma perspectiva bastante distante daquilo que entendemos por eurocentrismo. Assim, o problema seria confundir todo e qualquer processo que se localizaria no vasto continente europeu e as visões de mundo neles presentes com eurocentrismo. Por outro lado, devido a todo processo de colonização moderna, culturas não hegemônicas de diversas regiões

---

abbia studiato a Oxford o altrove e torni a suo Paese per giocare con le proprie radici. Di fronte a noi, al nostro continente, di fronte alle autorità e alla gente del suo Paese, gioca a essere il rappresentante del suo continente e prendendo in prestito elementi delle antiche tradizioni culturali del suo paese e manipolandoli. Non c'è alcun vero radicamento. L'único radicamento autentico se produce attraverso il modo di vivere: come vivi, ecco dove e como sei raditato. Non è qualcosa di consapevole. Possiamo vivere consapevolmente in un modo o in altro, ma *non possiamo esprimire* le radici: *siamo* radicati. Portiamo la nostra esperienza; la creazione, l'atto creativo o l'atto artístico, poco importa il nome, ha origine dall'esperienza di vita dell'individuo. Nella misura em cui l'esperienza è solitaria o, al contrario, innestata in un contesto coletivo...ma queste parole hanno un suono freddo, preferisco dire che alcuni di noi vivono con agli altri e in questo caso porteranno la testimonianza della nostra vita con gli altri. È cosi che ci si radica e si è radicati."

[180] GROTOWSKI, 2016, p. 107-108.

foram afetadas por elementos da tradição e cultura europeia, tendo esta última como uma de suas marcas constituintes inclusive.

Nesse sentido, Grotowski dá uma resposta a um dos conferencistas que participara do evento.

> Quando você fala do Terceiro Mundo, às vezes tenho a impressão de ouvir autoabsolvição. Devo contestar com veemência o colega da América Latina: como pode dizer não pertencer à tradição europeia? Você pertence à tradição europeia devido à língua que utiliza. Além disso, quando diz que se coloca na situação de colonizado, não deve se esquecer que é ao mesmo tempo, herdeiro dos colonizadores. Se você escreve, a distribuição de seu livro é muito mais fácil que para um escritor polonês que não dispõe de uma língua universal como a tua, mesmo durante as sessões oficiais da UNESCO, você pode falar espanhol. Não quero dizer que essa língua seja universal, mas simplesmente que, graças a ela, você pertence a uma determinada tradição.[181]

Não se trata de concordar ou não com o posicionamento de Grotowski sobre o assunto, mas, a partir de seus comentários, pode-se repensar o que faz alguém pertencer ou não a uma tradição, e mesmo a própria ideia de tradição. A situação de um polonês, que pertence a um país geograficamente localizado na Europa, tem pouco a ver com ocupar a posição de um colonizador, ou estar em uma posição hegemônica, que pode ser associada, de modo imediato, a uma noção de eurocentrismo colonizador. A própria língua polonesa, nesse evento da UNESCO, não poderia ser utilizada com a mesma aceitabilidade que o espanhol, inglês ou francês. Por outro lado, embora as culturas ameríndias caracterizem a cultura nativa latino-americana, antes da invasão europeia; um latino-americano, realizando uma conferência na França, no século XX, acaba por ser muito marcado pela tradição europeia.

Sobre essa questão da colonização, Grotowski prossegue:

> Por outro lado, o teu país não tem o triste privilégio de ter sido o único país colonizado, também gostaria de ressaltar uma vez mais que você é ao mesmo tempo herdeiro dos colonizados e herança dos colonizadores. Por exemplo, por todo o século XIX, a Polônia foi um

[181] GROTOWSKI, 2016, p. 106. Tradução nossa de:
"Quando parlate del Terzo Mondo, a volte mi sembra di sentire delle auto-assoluzioni. Devo contestare con forza il collega dell'America Latina: como puoi dire di non appartenere alla tradizione europea? Tu appartieni alla tradizione europea a causa della lingua che usi. Inoltre, quando dici che ti poni nella situazione di chi è colonizzato, non devi dimenticare che sei nello stesso tempo l'erede dei colonizzatori. Se scrivi, la distribuzione dei tuoi libri è assai più facile che per uno scrittore polacco che non dispone di uma lingua universale come la tua; persino durante le sessioni ufficiali dell'UNESCO tu puoi parlare in sapagnolo. Non volgio dire che questa lingua sia universale ma semplicemente che, grazie a essa, tu appartieni a un'area definita di tradizioni."

> país colonizado, privado da sua vida nacional e mesmo a língua polonesa era proibida na maior parte do território nacional. E ainda assim você crê ter boas razões para voltar-se a mim, por exemplo, dizendo: "Vocês europeus, vocês colonizadores do passado". Mas veja sua situação, por causa de sua origem e suas tradições, só se pode tentar abraçar as grandes tradições da cultura ameríndia. Se você o faz de maneira inconsciente, por um certo modo de viver, com indígenas ou mestiços ou com suas comunidades, se tudo ocorre naturalmente, então você fará uma grande obra, mas se você quiser falar em nome dos indígenas e dos mestiços com plena consciência em um ato deliberado de vontade, será apenas um jogo de palavras.[182]

Não é foco de nosso trabalho refletir sobre os processos de colonização que certamente foram diferentes nos casos da América ao longo de séculos e da Polônia. Em todo caso, é evidente que devemos questionar o fato de que uma cultura ou tradição seria eurocêntrica, hegemônica e colonizadora, apenas pelo fato de pertencer a uma região localizada na Europa. Grotowski não está desconsiderando as questões de ordem política e econômica, as potências mundiais e os problemas sociais, mas está pensando em outro contexto.[183]

Sobre a Polônia ter sido um país colonizado no século XIX: de fato, por cerca de 120 anos a Polônia não existiu politicamente. Ao final do século XVIII, a Polônia[184] sofre partilhas, com seu território basicamente dividido entre Rússia, Prússia e Áustria. Durante boa parte desse período, a própria língua polonesa foi proibida em muitos de seus territórios. Só em 1918, a Polônia reestabelece sua independência. Contudo, é invadida e ocupada pela Alemanha Nazista, em 1939. Após a segunda guerra, embora formalmente livre, o país está na esfera de influência soviética socialista (com pouco poder de decisão sobre seus próprios interesses).

---

[182] GROTOWSKI, 2016, p.106-107. Tradução nossa:
"D'altra parte, il tuo Paese non ha il triste privilegio di essere stato l'único paese colonizzato, anche se vorrei sottolineare ancora una volta che tu sei nello stesso tempo l'erede dei colonizzati e dei colonizzatori. Per esempio, per tutto il XIX secolo la Polonia è stata un paese colonizzato, privato della sua vita nazionale e persino la lingua polaca era stata proibita nella maggior parte del território nazionale. E tuttavia tu credi di averi dei buoni motivi per rivolgerti a me, per esempio, dicendo: <<Voi europei, voi colonizatori del passato>>. Ma guarda la situazione; a causa della tua origine e delle sue tradizioni, tu puoi solo cercare di abbracciare le grandi tradizioni della cultura amerindia. Se lo fai in maniera incônscia a causa di una certa maniera di vivere, con gli Indiani o con meticci o con le loro comunità, se tutto accade naturalmente, allora farai una grande opera, ma se tu vuoi parlare in nome degli Indiani e dei meticci con piena consapevolezza e in ragione di una voluntà arbitraria, sarà soltanto un gioco de parole."

[183] Nesse sentido, Grotowski diz: "Podemos recordar as dificuldades econômicas, as grandes potências mundiais, as economias, e demais aspirações das sociedades, os problemas sociais, mas então nos encontramos em um contexto diferente." (Grotowski, 2016, p. 107).

[184] Na época, tratava-se da República das duas nações polaco-lituana. As partilhas iniciaram em 1772, envolvendo o Império Russo, Reino da Prússia, e Monarquia Austríaca/Império Austríaco. Em 1795 a Polônia desaparece do mapa da Europa (até 1918).

Voltando ao texto, ao término da citação, Grotowski retoma aquela questão do artista e as raízes culturais. Mais uma vez, ressalta que não é por um ato deliberado, por querer falar em nome de indígenas, ou de seus ancestrais, que um artista se tornaria enraizado, ou que seria representante de uma tradição. Como apontado, uma arte enraizada seria a expressão de alguém que vive enraizado e não um "jogo de palavras".

A todo momento no texto, Grotowski ressalta essa diferença entre aquilo que é do campo da existência e do estar enraizado, daquilo que está na ordem das palavras e do pensamento. Dessa maneira, menciona a possibilidade de discordar de alguém no campo do pensamento e das ideias, mas compartilhar intimamente com essa pessoa, algo como a presença viva. Apesar das diferentes culturas, dos diferentes modos de pensar, é possível compartilhar essa presença, esse encontro. Isso só seria possível quando uma pessoa se relaciona diretamente com o outro, como um ser humano diante de outro ser humano. "É bem possível eu não compartilhar a ideia, mas compartilhar o *ser.*" Grotowski então se direciona a Hampatê Bá[185], que também participava do evento da UNESCO.

> [...] Por exemplo, não compartilho de grande parte das ideias do Senhor Hampâté Bâ, no entanto sua presença humana, sua busca e conhecimento despertam em mim uma íntima consonância. Eu ouço, entendo e respeito. Todavia, suas ideias – não quero dizer tradições, mas suas ideias a respeito das tradições – são em grande parte, ideias com as quais não concordo. [186]

Apesar de discordar das ideias, poderia haver uma afinidade ligada talvez a uma atitude, a uma busca por algo, que antecederia ou ultrapassaria a linguagem ou pensamento. Pouco mais adiante, Grotowski menciona:

> [...] Sinto uma íntima consonância com o senhor, quero dizer que o senhor entrou em minha vida como uma presença. E pouco importa se os pensamentos concordam ou não, porque não é com os pensamentos que vivemos. Nós vivemos a realidade, e para mim a realidade essencial é outra coisa.[187]

---

[185] Amadou Hampatê Bá (1901-1991) foi escritor, etnólogo e historiador malinês. Dedicou-se ao estudo e compilação de muitas narrativas populares e sua obra literária aborda cultura e a tradição oral africana.

[186] GROTOWSKI, 2016, p. 107. Tradução nossa de:
"[...] Per esempio, non condivido gran parte delle idee del Signor Hampâté Bâ, eppure la sua presenza umana e la sua ricerca e la conoscenza suscitano in me un'intima consonanza. Le sento, le capisco e le rispetto. Tuttavia, le sue idee – non intendo le tradizioni, ma le sue idee a proposito delle tradizioni – sono, in gran parte, idee con cui non sono d'accordo."

[187] GROTOWSKI, 2016, p. 107-108. Tradução nossa de:
"Sento un'intima consonanza con lei, voglio dire che lei è entrato nella mia vita come una presenza. E non importa se i pensieri concordono o no perché non è con i pensieri che noi viviamo. Noi viviamo della realtà e per me la realtà essenziale è l'altro."

Essas citações parecem se ligar ao que Grotowski chama de “Homem que precede as diferenças”, ou aquilo que se relaciona com a “evidência do ser”. Não se trata de afirmar que exista algo sobre-humano ou sobrenatural que esteja além das culturas de modo metafísico. Mas certos modos de agir, de ser e estar no mundo, certos comportamentos, estariam além das diferenciações culturais.

Nas aulas de Roma[188], anos mais tarde, Grotowski apresentará a noção de *mind structure,* que pode elucidar essa questão das diferenças culturais, das ideias sobre as tradições e os fenômenos vivos, ideias que derivam de leituras e modos de perceber a realidade e que variam, embora os fenômenos possam ser bastante similares, ou o mesmo. Poderíamos entender as “fontes” como algo que se ligaria a esse tipo de fenômeno. Retomaremos essa questão da *mind structure* mais adiante.

Ainda se dirigindo a Hampatê Bá, Grotowski pondera que essa busca, com a qual compartilha, não pertence a uma cultura específica, mas a todos os buscadores:

> Senti que concordava com o senhor não na esfera do pensamento, mas no que diz respeito exatamente à busca. Essa busca não pertence a uma única cultura. Pertence a todos os buscadores, a todas as pessoas que não querem que a vida seja desperdiçada. [189]

Nesse ponto, chegamos a um elemento-chave que diz respeito ao que motiva as buscas de Grotowski (especialmente aquelas buscas mais pessoais, relacionadas ao Teatro das Fontes). O artista menciona o desejo de não desperdiçar a vida. Ou seja, a busca está relacionada a algo de absoluto significado para a existência, também à consciência da morte, de modo que não se empenhar em tal busca poderia significar um “desperdício da própria vida”. Esse tema central para tese será desenvolvido em capítulo específico.

Embora não cite diretamente as técnicas das fontes ou a investigação sobre elementos das técnicas tradicionais, pode-se constatar indicações sobre aspectos importantes que constituirão o futuro projeto, sobretudo a menção ao enraizamento e à questão da tradição, além da presença do tema das diferenças culturais e da

---

[188] GROTOWSKI, Jerzy. **Tecniche Originarie dell’Atore** [Palestras na Universidade de Roma/Aulas de Roma] Università di Roma <<*La Sapienza*>>]. Roma,1982. (Texto não publicado).
Trata-se de uma série de palestras/aulas que Grotowski realizou na Universidade de Roma em 1982. Ao longo da tese, será utilizado “Aulas de Roma” para designar essa referência.

[189] GROTOWSKI, 2016, p. 108.
“Sentivo di essere d’accordo con lei, non nella sfera del pensiero, ma in quello che concerne qualcosa che è precisamente la ricerca. Questa ricerca non appartiene a una sola cultura. Appartiene a tutti i cercatori, a tutte le persone che non vogliono che la vita cada sprecata”.

possiblidade de superá-las. Esse texto estudado fornece indícios importantes para nossa compreensão das motivações e de algumas raízes do Teatro das Fontes. Além disso, ajuda a questionar determinadas generalizações e conclusões imediatistas, como o fato de atribuir a um polonês a alcunha de "europeu colonizador", ou à Polônia um suposto papel colonizador por simplesmente se localizar na "Europa colonizadora". Localizada em um ponto de passagem, um limite, onde a Europa Ocidental termina e as terras do Leste começam, a Polônia está na Europa, mas não é a Europa. É preciso considerar que, historicamente, e muitas vezes, foi mais um não-lugar, um desterritório, uma não-Europa.

4.2 O *andarilho Grotowski* - As Expedições do Teatro das Fontes

O Teatro das Fontes foi marcado por uma série de expedições realizadas com uma equipe internacional e de composição variada, a depender da ocasião. Dentre essas viagens, destacam-se: Haiti, Białystok (interior da Polônia), México e Índia. Além dessas viagens com a equipe, Grotowski viajou a Lagos, Nigéria, onde visitou Ifé, em 1978. Em 1979, acompanhado do sacerdote vodu (*houngan*), Eliezer Cadet, faz mais uma viagem a terras iorubás (Oshogbo e Ifé), também consideradas 'berços do vodu', na Nigéria.[190]

Essas viagens marcam de modo mais significativo as investigações ligadas ao Teatro das Fontes. Contudo, é possível constatar já nas viagens pessoais anteriores de Grotowski, a busca por certo contato com tradições que pode ser associada ao novo projeto.

Ao longo dos anos de 1970, Grotowski teria realizado uma série de viagens a diferentes regiões do mundo, muitas dessas diretamente ligadas ao trabalho do Teatro Laboratório, outras, a buscas mais pessoais. Já mencionamos a importância da Índia, e, particularmente, da região onde se situa Arunachala para Grotowski.

Pode-se identificar desde cedo, no jovem Grotowski, um especial interesse pela Índia e por filosofias ou pensamentos orientais, antes mesmo de seu ingresso no

[190] As referências dessas viagens estão presentes na Enciclopédia digital do Instituto Grotowski, tanto no verbete *"Theatre of Sources",* quanto na linha do tempo, *Kalendarium życia i działalności twórczej Jerzego Grotowskiego* ("Linha do tempo de vida e atividade criativa de Jerzy Grotowski"). Nesse e demais casos dessa referência em língua polonesa, contou-se com a tradução automática da página do site do Instituto. Para mais informações, ver Theatre [...] (2012) e Kalendarium [...] (2011).

Teatro das 13 Fileiras (nome anterior do Teatro Laboratório). Mais do que simples interesse, Grotowski era um estudioso dessas temáticas. Isso pode ser constatado em uma série de palestras realizadas por ele, quando ainda jovem, na Cracóvia, entre 1957 e 1958. Nessas palestras, ele abordou diversos sistemas filosóficos como o hinduísmo, taoísmo, zen-budismo e yoga.[191]

Assim, Grotowski possuía, de fato, certo conhecimento sobre tradições e filosofias não europeias, sobretudo, algumas tradições espirituais orientais. Chama a atenção uma das palestras cujo título indica a abordagem sobre aspectos da filosofia oriental e "analogias europeias". Haveria aí um indício, no jovem Grotowski, de um interesse por esse lugar de passagem, a busca por zonas de contato, a tentativa de conhecer diferentes tradições, investigar possibilidades de diálogos, consonâncias, dissonâncias e ressonâncias de diferentes vozes. Em certo sentido, essas zonas de contato sugerem uma busca para as fontes, para se trabalhar sobre e com as diferenças, que ficaria evidenciada anos mais tarde.

Cabe destacar que, durante esse período (ou imediatamente anterior), Grotowski também participava ativamente dos movimentos políticos de juventude de esquerda revolucionária (em 1956 e 1957). Contudo, possivelmente em decorrência de conflitos ideológicos, acaba se afastando da atuação.[192] Dessa forma, poderíamos pensar no jovem Grotowski, já andarilho, transitando nas encruzilhadas entre a esfera política, materialista-revolucionária, e a esfera ligada à espiritualidade.

---

[191] Da série *Sobre os fundamentos da doutrina hindu*, Grotowski aborda: Sistemas básicos da Filosofia Hindu (15 de dezembro de 1957); A Filosofia de Buddha (22 de dezembro de 1957); Sistemas Filosóficos do Budismo (29 de dezembro de 1957); Filosofia do Yoga (5 de janeiro, 1958); Filosofia dos Upanishads – sistema Shankara (12 de janeiro, 1958); Filosofia dos Upanishads – sistema de Ramanuja (17 de janeiro, 1958); e Escolas Contemporâneas (26 de janeiro, de 1958), a sétima palestra da série. Realiza, ainda em 1958, outra série de palestras sobre Pensamento Filosófico Oriental. A primeira palestra abordava: Sistemas Básicos da Filosofia Chinesa (30 de março de 1958); Direções Básicas da Filosofia Japonesa (4 de abril de 1958); Confúcio (13 de abril); Taoísmo (características gerais) (20 de abril de 1958); quinta palestra – Taoísmo (cânone filosófico: Lao-tzu, Chuang- tzu, "Lie-tzu") (27 de abril); sexta palesta – Filosofia do Zen (zen-budismo); sétima palestra – Direções Básicas da Filosofia Indiana (18 de maio de 1958); Filosofia do Advaita-Vedanta (25 de maio); ainda compondo a série: Pensamento Filosófico Oriental: Analogias Europeias (1 de junho de 1958). (cf. *Kalendarium* [...], 2011; Timeline [...], 2012).

[192] Ver os anos 1956 e 1957 da Cronologia da vida de Grotowski em *Timeline of Jerzy Grotowski's life and creative work (* Timeline [...], 2012. Conferir também Slowiak e Cuesta, 2013, p. 24-25.

4.2.1 As Viagens

Ao longo dos anos anteriores à primeira viagem ao Haiti, em 1977 (viagem essa mais diretamente ligada ao TF), Grotowski realizou importantes viagens fora da Europa. Apresentamos no quadro abaixo algumas viagens.

Quadro 3 – Viagens de Grotowski

- 1956 - Turcomenistão - Talvez a primeira das mais significativas viagens seja a realizada pelo jovem artista, ainda estudante do GITIS[193] (em Moscou), ao Turcomenistão. Essa viagem ocorreu em 1956, e Grotowski a realizou por motivos de saúde. Tratou-se de uma viagem ao deserto de Karakum, no Turcomenistão, onde o clima seco era usado para tratar doenças. Ele teria passado sete semanas no *sanatório-oásis de Bajram-Ali,* para se tratar[194]. Grotowski sofria desde alguns anos de uma doença renal, considerada grave. Essa viagem, portanto, tem um papel significativo: é a primeira viagem ao Oriente e, principalmente, é uma viagem realizada em busca de cuidados para a doença.

- Em agosto de 1959, Grotowski viaja pelo sul da França até o Oriente Médio: Romênia, Grécia, Turquia, Síria, Líbano e Egito. Nesse mesmo ano, Grotowski assumiu o Teatro das 13 Fileiras, em Opole.

- Em 1962, entre 15 de agosto e 15 de setembro, Grotowski passa um mês na China, como membro oficial da Equipe de Teatro do Ministério da Cultura e Arte. Ele estaria interessado principalmente no teatro clássico chinês e nos métodos de treinamentos atorais.

- Em 1967, Grotowski teria feito uma viagem à região do Irã, para onde retorna em 1970 e 1976. Nas duas primeiras viagens, teria presenciado um ritual curdo, no Curdistão.[195] Em outubro de 1968, ocorrem apresentações de *Príncipe Constante* no México.

- No final de 1968, Grotowski faz a primeira viagem à Índia. Realiza seguidas viagens entre a fase teatral e parateatral: em 1969, realizaria mais duas viagens[196], uma em julho e outra

[193] GITIS é uma sigla que se refere ao Instituto Estatal de Artes Teatrais. A universidade se localiza em Moscou, sendo também referenciada como Academia Russa de Artes (Slowiak; Cuesta, 2013, p. 21). Grotowski recebeu uma bolsa para estudar direção teatral na universidade, onde permaneceu aproximadamente entre agosto de 1955 e junho 1956.

[194] OLINTO 2016, p.238 [nota 287]. Olinto menciona que segundo Osiński (2014, p.27-41; 152-154), essa teria sido a primeira viagem ao Oriente, acompanhando uma comissão de geólogos soviéticos que pesquisavam a região do Uzbequistão e Turquestão. Grotowski sofria de uma grave doença renal e, segundo informações da Enciclopédia do Instituto Grotowski, em 1948, um médico teria considerado a doença do menino incurável. O médico teria informado à mãe, Emília Grotowski, na presença do filho, que o menino não viveria até os trinta anos. Em 1950, Grotowski teria ficado por quase um ano no hospital para tratar da doença.

[195] OSIŃSKI, 2014 *apud* OLINTO, 2016, p.238 [nota 289].

[196] Em nota, Olinto (2016, p. 239) aponta para as divergências apresentadas entre Cuesta e Slowiak, no livro *Jerzy Grotowski* (2013, p. 53) e Osiński, no livro *Grotowski's Journey to the East,* quanto à quantidade de viagens realizadas à Índia. Para Osiński, a viagem de 1970, na qual teria ocorrido a famosa (e mitificada) transformação de Grotowski, teria sido a terceira viagem. Segundo esse autor, as viagens ocorreram: a primeira, na virada de 1968 para 1969; a segunda, em 1969; a terceira em 1970; a quarta, na virada de 1976 para 1977; a quinta, em 1980; e a sexta, em 1981. Para Slowiak e Cuesta (2013, p. 52), entre 1968 e 1970, Grotowski realizou "quatro viagens solitárias à Índia: no final de 1968, no verão de 1969, no fim de 1969 e no verão de 1970". Na linha do tempo da vida e atividade criativa de Grotowski, na Enciclopédia digital do Instituto Grotowski, também encontramos a menção a quatro visitas entre 1968 e 1970: sendo a primeira no final de dezembro de 1968; a segunda em julho de 1969; a terceira no final de 1969 (apesar de se ler, na própria enciclopédia, dessa se tratar da "segunda viagem de Grotowski à Índia" [?!], pode ser que a referência seja a

ao final do ano. Na primeira viagem, Grotowski teria visitado a região de Tiruvannamalai, onde se localiza o monte sagrado Arunachala, e onde viveu Ramana Maharshi. Grotowski, ainda na infância, havia lido o livro de Paul Brunton, Índia Secreta/*A Search in Secret India (1934),* em que narra o contato do autor com grandes mestres espirituais da região, entre eles Ramana Maharshi.
- Em 1970, aproximadamente em meados de julho, Grotowski realiza mais uma jornada pela Índia e pelo Curdistão (viagem da qual retornou bastante mudado fisicamente). Essa viagem é frequentemente associada à virada parateatral. Em agosto e setembro do mesmo ano, visita Shiraz e Teerã, no Irã, onde ocorrem apresentações de *Príncipe Constante.* No mesmo período ainda visita Beirute – Líbano, onde também há apresentações do espetáculo.
- Ainda em setembro de 1970, Grotowski visita a Colômbia (Manizales), onde participa do 3º Festival Latino-americano de Teatro Universitário.
- Em 1973, visita Tóquio, no Japão, encontrando Tadashi Suzuki.
- Em 1974, viaja ao Brasil. Realiza palestras em São Paulo e Rio de Janeiro (4 a 6 de julho).
- Em 1976, Grotowski viaja ao México. No mesmo ano, Grotowski visita Teerã, no Irã.
- Aproximadamente entre 20 de dezembro 1976 e 10 de janeiro de 1977, Grotowski teria viajado (juntamente com sua mãe, Emília) à Índia e ao Ceilão.

Fonte: Elaborado pelo próprio autor, 2024.[197]

O intuito em apresentar tais viagens é apenas demonstrar como, em suas andanças pelo mundo, seja por motivos mais profissionais, seja por motivos mais pessoais, Grotowski entrou em contato com inúmeras culturas. Além disso, desde muito jovem, Grotowski realizou aquelas palestras em que demonstram não um interesse fortuito, mas um conhecimento mais que superficial sobre filosofias orientais. Ao longo de suas 'peregrinações', temos uma viagem em busca de cura (a primeira ao Oriente, no Turcomenistão), e viagens em que visitou locais sagrados e encontrou pessoas ligadas a tradições artísticas e espirituais, presenciando e/ou participando de diferentes ritos e práticas performativas. Essas viagens podem ser vistas, ao menos em parte, como que ligadas ao interesse pessoal do artista, ou parte de seu "programa oculto" que se manifestaria de modo claro no Teatro das Fontes.

4.2.2 Viagens pessoais e expedições no âmbito do Teatro das Fontes

A primeira viagem realizada pela equipe internacional do Teatro das Fontes ocorreu em 1979, ao Haiti. O projeto, como apresentamos, teria sido mencionado pela primeira vez publicamente em 1978, na conferência do "Simpósio internacional a Arte

"segunda viagem" do ano); a quarta, aproximadamente, em meados de julho de 1970, em uma viagem de seis semanas pela Índia e pelo Curdistão. Cf. Kalendarium [...] (2011).

[197] Elaborado a partir das referências e informações em: Olinto (2016); Kalendarium [...] (2011); e verbete Theatre of Sources (Theatre [...], 2012).

do principiante". Contudo, vimos que nos anos anteriores, elementos de trabalho ou interesses ligados ao que viria a ser o Teatro das Fontes já podem ser identificados: a experiência na Abadia da França, no projeto piloto de *Góra/Montanha,* em 1976 (ano, aliás, que é considerado o marco inicial do Teatro das Fontes); Experiências com o Estúdio Internacional, de Teo Spychalski; a própria conferência de Grotowski na UNESCO, em 1974, e, de modo mais difuso, as diversas viagens pessoais do artista.

Uma das viagens decisivas, já bem próximas ao anúncio público do novo projeto, foi a viagem pessoal ao Haiti, em 1977. Grotowski retornará à ilha por duas vezes em 1978. Em maio de 1979 estará novamente no país e, entre 20 julho e 8 de agosto de 1979, realiza a primeira expedição com a equipe. Devido à importância das viagens ao Haiti, o contato com o vodu haitiano e com artistas da comunidade do *Saint-Soleil,* que atuarão de modo decisivo no Teatro das Fontes e mesmo nas fases posteriores de Grotowski, abordaremos a viagem e suas repercussões de modo mais detalhado adiante. A seguir, um quadro-resumo com as viagens ligadas ao Teatro das Fontes.

Quadro 4 – Viagens/expedições relativas ao Teatro das Fontes

Dezembro de 1977 – Haiti
Entre 1 e 20 de dezembro de 1977, Grotowski realiza sua primeira viagem ao Haiti e se encontra com o antropólogo Louis Mars. Nessa viagem, Grotowski teria entrado em contato com os rituais do vodu.

Março/abril de 1978 – Lagos – Nigéria
Entre 28 de março e 10 de abril, ocorre a visita de Grotowski a Ifé – apontado como "berço" do vodu.

8 de maio de 1978 – Porto Príncipe – Haiti
A segunda visita de Grotowski ao Haiti. Nessa ocasião, Grotowski teria falado sobre sua pesquisa parateatral no Instituto Francês.

Junho de 1978- Varsóvia e Grzegorzewice.
Simpósio Internacional "A Arte do principiante/debutante".

Entre 4 e 7 de julho, foi organizado o Simpósio internacional "A Arte do principiante". O evento contou com a participação de Louis Mars, Richard Schechner, Hideo Kanze, mestre do teatro nô, e Krishnan Namboodiri.
Durante esse encontro, Grotowski fez um discurso cujos fragmentos formaram a base da primeira declaração expressiva do Teatro das Fontes, publicada sob o título 'Na trilha do Teatro das Fontes'. Essa conferência pode ser considerada a primeira grande declaração pública de Grotowski sobre o projeto.

Novembro/dezembro de 1978 – Haiti
A terceira viagem de Grotowski ao Haiti teria ocorrido entre os meses de novembro e dezembro de 1978. Essa viagem dizia respeito à pesquisa realizada no âmbito do novo

projeto, embora não tenha viajado com a equipe de trabalho. Nessa terceira estadia, houve a reunião com o grupo *Saint Soleil*, que viria a contribuir significativamente com o projeto.

Maio de 1979 – Haiti
Grotowski realiza mais uma visita a ilha.

Julho/agosto de 1979 – Haiti
Aproximadamente entre os dias 20 de julho e 8 de agosto, ocorre a primeira expedição da equipe internacional do Teatro das Fontes ao Haiti. Essa equipe era composta por: Jerzy Grotowski, Jairo Cuesta, Dominique Gerard, Elizabeth Harvard, François Kahn, Teo Spychalski e Stefano Vorcelli. Nessa viagem, a equipe conheceu a comunidade artística do *Saint-Soleil* e um importante praticante do vodu, o *houngan* (sacerdote) Eliezer Cadet.

Agosto de 1979 – Nigéria
Entre 9 e 15 de agosto, Grotowski, com Eliezer Cadet, faz uma viagem às terras yorubás (Oshogbo e Ifé).

Agosto de 1979 – região de Białystok (Polônia)
Mais uma expedição da Equipe Internacional do Teatro das Fontes (a segunda), teria ocorrido entre 22 e 25 de agosto. A expedição tinha, entre seus objetivos, o contato com as comunidades pentecostais do local. Na expedição, a equipe também visitou a antiga sede do "profeta Ilya" (Eliasz Klimowicz) em Wiersalin.

Janeiro de 1980 – México
Entre 4 e 29 de janeiro, Grotowski e a equipe viajam ao México, onde visitam o povo Huiczoli (Huichol), que praticavam rituais com peiote. A equipe era formada por: Grotowski, Jairo Cuesta, Dominique Gerard, Elizabeth Harvard, François Kahn, Zbgniew Kozlowski, Teo Spychalski, Jacek Zmyslowski. Excetuando Kozlowski, todos estiveram na expedição ao Haiti no ano anterior.

Fevereiro de 1980 – Bengala Ocidental (Índia)
Entre 2 e 25 de fevereiro, Grotowski e equipe viajam à Bengala Ocidental, na Índia, região habitada pelos Bauls. Bauls podem ser entendidos como uma espécie de menestréis que utilizam sua arte, com destaque para o canto, como forma de expressão da (e contato com a) espiritualidade. A equipe nessa ocasião era formada por: Grotowski, Micado Cadet, Pierre Guicheney, François Liège, Marek Musial e Jacek Zmyslowski.

Fonte: Elaborado pelo autor, 2024.[198]

Além das viagens indicadas no quadro, caberia destacar as viagens anteriormente mencionadas, como ao Curdistão, onde Grotowski teria entrado em contato com os Dervixes. Nas aulas de Roma, Grotowski menciona uma série de aspectos relativos às técnicas sobre si e vinculadas às tradições culturais e espirituais. Não entraremos em detalhes e nuances do conteúdo dessas aulas. Entretanto, recorreremos a parte de seu conteúdo para tentar elucidar alguns aspectos relativos a essas técnicas (chamadas no TF de técnicas das fontes) e as viagens realizadas no período do projeto.

[198] Quadro elaborado a partir das informações disponíveis no calendário/linha do tempo da vida e atividade criativa de Jerzy Grotowski (Kalenrarium [...], 2011), no site do Instituto Grotowski, assim como no verbete *Theatre of Sources,* na Enciclopédia digital do Instituto (Theatre [...], 2012).

A seguir, realizaremos alguns apontamentos sobre essas viagens e práticas performativas de comunidades locais.

4.2.3 Curdistão e as técnicas dos Dervixes

Essa viagem foi realizada por Grotowski em 1970, ou seja, desvinculada do Teatro das Fontes, mas certamente tocando aspectos importantes do futuro projeto. O artista citará essa viagem em suas palestras em Roma, em 1982, discorrendo sobre algumas técnicas ali desenvolvidas. Possivelmente, o contato com processos performativos das diferentes tradições, em uma perspectiva comparativa, buscando elementos comuns passíveis de serem trabalhados em contextos diversos, foi uma chave importante de boa parte do trabalho de Grotowski, especificamente no Teatro das Fontes.

Nas aulas de Roma, Grotowski aborda as técnicas dos dervixes após mencionar uma série de aspectos importantes como noções de transe, estados sutis da consciência, "transe sano" e "transe malsano", artificialidade e organicidade etc. Seria importante, portanto, contextualizar o modo como Grotowski trata a questão. Sem desconsiderar que cada prática cultural está envolta em um sistema de crenças, um modo de perceber a realidade e responder aos desafios específicos do mundo circundante, Grotowski estabelece algumas comparações a partir das quais é possível identificar elementos comuns entre diferentes culturas[199].

Os dervixes são praticantes islâmicos ligados ao sufismo, uma vertente mística do Islã. A palavra "dervixe" é de origem persa e ao menos um de seus significados seria algo próximo a "alguém que espera na porta", é associada à mendicância, estado de pobreza e simplicidade. Entre as práticas dervixes, talvez a mais conhecida seja uma espécie de dança-giro, na qual o praticante gira sobre seu próprio eixo. Não é objetivo do trabalho adentrar na vasta cultura das práticas religiosas dos dervixes, mas realizaremos alguns apontamentos, a partir da fala do próprio Grotowski nas palestras realizadas em Roma.

O giro sufi dos dervixes corresponderia a uma prática performativa ou técnica dramática, no sentido mesmo que Grotowski atribui ao termo: *drama* como ação, ou

[199] Apenas para pontuar algumas das técnicas e tradições abordadas por Grotowski nas aulas de Roma: yoga; vodu haitiano; práticas dos Dervixes; e as práticas relativas à filocalia e hesicasmo (prática da oração contínua/repetição do santo nome de Jesus, ligada à tradição ortodoxa do cristianismo).

seja, uma prática não apenas estática, mas em movimento. Assim, se futuramente elementos derivados ou oriundos de danças do vodu haitiano como o *yanvalou* serão empregados no trabalho de Grotowski, poderíamos entender que o giro sufi, ao menos em certa medida, poderia interessar ao artista. Contudo, a prática dervixe mencionada por Grotowski nas aulas de Roma é o *zikr* (dhikr), uma prática que pode ser entendida como a pronúncia ou repetição do nome de Deus.

Na palestra em questão, Grotowski exibe o filme *Os dervixes do Curdistão,* de Brian Moser[200]. Após analisar o filme, tece algumas considerações sobre os dervixes e sobre a viagem que realizara à região em 1970. Grotowski aponta que o povo curdo é um povo "guerreiro", no mesmo sentido que se diz de povos indígenas na América do Norte: "povos guerreiros".[201] Além disso, aponta outras similaridades: são grupos ameaçados, correndo o risco do desaparecimento.

Grotowski chama a atenção para a diferença entre alguns aspectos por ele identificados na ocasião de sua visita em 1970 e aqueles apresentados no filme. Por exemplo, a figura do Sheik tinha uma autoridade sobre os dervixes e era muito mais velho que aquele presente no filme. Para Grotowski, o Sheik estava muito mais próximo de uma "velha árvore" que de um homem. Diz ainda que isso não tem nenhum sentido negativo para ele. De fato, em muitos textos do período, da segunda fase parateatral e do Teatro das Fontes, Grotowski utiliza imagens da natureza como céu, estrelas, bosque, árvore e pássaros. A imagem da árvore é apresentada em outras ocasiões quase sempre se referindo a algo que tem sua expressão própria (independente de um querer mostrar, um querer se expressar), ou seja, uma expressão ligada ao que chama de *evidência do ser.* Da mesma forma, podemos pensar que a imagem da árvore remete a uma tranquilidade, uma presença independente da ação e movimento, ao mesmo tempo a um enraizamento, questões bastante abordadas pelo artista ao longo de seus textos.

---

[200] Brian Moser (1935-2023): Nascido em Londres, Brian Moser foi produtor e diretor de filmes, dedicando-se à realização de diversos documentários. Destaca-se a série *Disappearing World,* para a qual produziu diversos filmes de viés antropológico e etnográfico. A série de TV apresentava documentários sobre comunidades remotas e povos de variadas culturas. Entre as obras de Brian Moser estão os filmes: *The Last of the Cuiva, War of the Gods* (que foram ao ar em 1971) e *Dervishes of Kurdistan* (1973). (Cf. informações disponíveis em: Rocha (2023); DISAPPEARING […] (2024)).

[201] Grotowski menciona que na sua visita, eles se vestiam de um modo claramente guerreiro. Porém, considera que isso poderia se dar pelas circunstâncias da época de sua viagem, que era um período de guerra. (1982, p. 130).

Se de acordo com a sua impressão na viagem, o Sheik possuía uma autoridade espiritual e, de certa forma, encarnava a identidade do povo; no filme, o Sheik é mostrado acima de tudo como um tirano.[202]

Embora não seja o foco de Grotowski abordar essas questões políticas que viviam os curdos no momento, pode-se identificar nos apontamentos do artista uma posição crítica frente à visão segundo a qual a civilização moderna, ocidentalizada, seria responsável pela libertação contra a tirania de um regime e culturas muitas vezes apontados como atrasados. Não significa que Grotowski realiza uma defesa idealizada de determinadas tradições, mas penso que esse seu posicionamento já sugere uma contestação a noções como a de liberdade e humanismo segundo valores dominantes eurocentrados que, muitas vezes, mais silenciam as diferenças culturais do que permitem um convívio plural.

Desse modo, Grotowski aponta que os curdos sofrem uma dupla ameaça: de um lado, a monarquia iraniana com sua "nova civilização", de outro, a força do Islã ortodoxo. O artista ainda menciona que, em sua viagem, esteve em um local mais distante da cidade, um local que era considerado como especialmente destinado a certos tipos de cerimônias.

Quanto às práticas religiosas dos dervixes, Grotowski cita o *zikr.* Como mencionado, tal prática consistiria na repetição do nome de Deus, ou invocação do nome. O artista associa essa prática à filocalia, da Igreja ortodoxa e ao mantra hindu, no sentido de se constituir como certa repetição contínua de som, palavra ou sentença. No *zikr,* a pronúncia do nome de Deus funcionaria como um veículo que permitiria o adepto a entrar em uma espécie de "transe"[203]. O artista ainda destaca: "O que é mais importante no *zikr* é a harmonização dessa repetição do nome de Deus com o processo orgânico"[204]. Assim, não seria simplesmente uma repetição mecânica

---

[202] GROTOWSKI, 1982, p.130- 131.
"[...] É muito possível que a monarquia iraniana tenha permitido a realização da filmagem ao diretor, impondo algumas condições. É extremamente perverso e interessante ver de que maneira a postura da monarquia iraniana influenciou o diretor na realização do filme. Evidentemente nesse filme, o Sheik é um tirano e a civilização moderna liberta o povo de sua tirania." Tradução nossa de:
"[...] è possibilissimo che la monarchia iraniana abbia accordato il diritto di filmare al creatore di questo film imponendo certe condizioni. È estremamente perverso e interesante vedere in che maniera l'atteggiamento della monarchia iraniana ha influenzato il creatore del film. Evidentemente in questo film Sheikh è un tiranno e la civilizzazione moderna libera la gente dalla sua tirannia."

[203] Cabe mencionar que nas Aulas de Roma, Grotowski pondera sobre a utilização do termo "transe", que pode levar a inúmeras confusões e imprecisões. De fato, falar em "transe" pode indicar fenômenos bastante distintos uns dos outros. Em todo caso, apesar da advertência, Grotowski frequentemente utiliza expressões do tipo.

[204] GROTOWSKI, 1982, p.132.

de uma palavra, mas a confluência da repetição vocal (e/ou mental) com um processo que envolveria todo o corpo – o corpo e todo o Resto – do devoto; um processo orgânico.

Segundo o artista, o veículo inicial para atingir esse ponto é a respiração. E a certa altura, em um momento ideal da repetição, no "momento pleno do *zikr*", não há mais a pronúncia em voz alta. Ocorre uma espécie de repetição interior e mais do que isso, uma "pulsação de uma fonte até que a pronúncia do nome no pensamento desaparece". Assim, até mesmo o processo de repetição mental da palavra cessa. Grotowski reconhece ainda ser difícil definir o que permanece nesse processo e acrescenta:

> Podemos dizer que permanece uma certa ressonância, interior, uma certa qualidade de vibração que é próximo a esse nome divino, mas que é, na verdade, um processo tão vinculado à organicidade que engloba o corpo e até mesmo se alinha à circulação do sangue.[205]

Nesse processo, Grotowski ressalta que o mais importante é que o homem altera sua atenção centrada no que se pode chamar de "ego" ou "eu", para outro centro que é percebido como "extra-humano (nesse caso, significa: sentido como extrapessoal para aquela pessoa específica, como extraindividual)". Acrescenta que de acordo com a categoria usada para analisar ou descrever, poderia ser chamada de o "Si" (Self na categoria da psicologia analítica) ou, para outras pessoas, "o eu superior".

Cabe mencionar que ao longo das diversas falas nas palestras de Roma, utilizando exemplos e práticas diferentes, Grotowski retoma essa alteração da percepção ou da atenção em um "eu", poderíamos dizer, ordinário, para um centro mais vasto, extra-humano, algo que engloba uma dimensão também espacial. De acordo com o que o artista chama de *mind structure* de um povo, de uma dada cultura, o fenômeno seria lido, interpretado de diferentes maneiras, mas, ainda assim, corresponderia a um fenômeno comum (ou fenômenos com aspectos comuns).

Nesse sentido, a própria palavra ou imagem, utilizada para nomear ou compreender determinado fenômeno, condiciona a percepção do fenômeno (ao mesmo tempo que pode ser fruto desse condicionamento). Nosso "computador

---

[205] GROTOWSKI, 1982, p. 132. Tradução nossa de:
"Possiamo dire che resta certa risonanza, dentro, una certa qualità di vibrazione che è vicina a questo nome divino, ma che è, in verità, un processo talmente legato all'organicità che ingloba il corpo e addirittura si accorda con la circolazione del sangue."

mental" realizaria associações, definições muitas vezes de modo automatizado. Tudo isso implicaria sobre as práticas, alterando centros de atenção, de acordo com o que se entende por "eu", "ego" etc. Uma das buscas no Teatro das Fontes seria por esse descondicionamento da percepção. Voltando a aula em questão, o artista aponta:

> Notem como muda a imagem da coisa: 'o eu' associamos automaticamente com a cabeça; 'o si' é mais próximo a alguma parte interior, mas é muito amplo; mas se alguém diz 'o eu superior', nesse caso é a imagem de algo que está no alto: é o centro, mas que está no alto. Então, vemos como a palavra, os nomes mesmos definem a visão das coisas.[206]

Grotowski prossegue contrastando a prática do *zikr* com a filocalia. Nessa também ocorreria o mesmo processo, com a diferença de se pronunciar uma frase e se renunciar a manipular a respiração. No *zikr,* ao menos no início, haveria uma manipulação da respiração, que é superada depois. Assim, em um primeiro momento, frequentemente não seria um processo orgânico, mas se tornaria orgânico a partir de um certo ponto.

Ao mesmo tempo em que haveria essa passagem de um processo não orgânico (em que o praticante manipula a respiração, por exemplo), para a organicidade, Grotowski aponta para a passagem de um aspecto inter-humano, interpessoal, para uma técnica pessoal, propriamente dita. Esse aspecto estaria presente, tanto no mantra, quanto na filocalia e no *zkir.*

Quando se está ligado à pronúncia ou à vibração da voz, o aspecto inter-humano seria extremamente forte, permitindo a conexão, no movimento do corpo, entre uma pessoa e outra.

> Portanto, quando se é ligado à pronúncia ou à vibração da voz, nesse momento o aspecto inter-humano é extremamente forte, e conecta uma pessoa a outra no movimento do corpo – o que pode resultar em diversos tipos de movimento, com uma conexão extremamente forte entre as pessoas. Essa ligação – gostaria de sublinhá-la – é visível, até mesmo formal: trata-se de uma ação que, em todo caso, mesmo devido apenas à vibração sonora, é profundamente inter-humana.
> Mas quando o *zkir* ou o mantra ou a filocalia diminuem até o silêncio – o que para algumas pessoas é equivalente a um tipo de percepção de algo que pulsa como uma nascente, uma fonte – nesse momento se torna, em um sentido extremamente preciso, uma técnica pessoal. Por quê? Porque a expressão articulada e consciente é limitada. *Onde quer que exista expressão voluntária e articulada, digamos a*

[206] GROTOWSKI, 1982, p. 132. Tradução nossa de:
"Notate come cambia l'imaginne della cosa: "l'io" lo associamo automaticamente con la testa; "il sé" è più vicino a qualche parte dentro ma è molto largo; ma se qualcuno si dice "l'io superiore", in tal caso è l'immagine di qualcosa che è in alto: è il centro, ma che è in alto. Allora si vede come le parole, i nomi stessi definiscono la visione delle cose."

> *expressão consciente, existe o fenômeno inter-humano como dominante; e onde quer que exista a consciência e não a expressão consciente que domina, há uma técnica pessoal*. Evidentemente, quando digo "a consciência", não me refiro à superfície da consciência, onde se sobrepõe reciprocamente os pensamentos, as emoções e as imagens: é uma consciência mais vasta, que na terminologia europeia engloba estratos profundos do inconsciente profundo.[207]

Essa passagem ao aspecto pessoal, ou à técnica pessoal, corresponde a um dos elementos centrais buscados no Teatro das Fontes: aquilo que alguém pode fazer na sua própria solidão. Embora boa parte do trabalho se dê na relação com o outro, o ponto que se busca é essa dimensão da solidão ou solitude. Isso não significa um isolamento narcisista ou um fechamento diante do mundo. Ao alcançar essa fonte, essa vibração, esse "outro" seria encontrado na própria experiência de um "eu" (se assim podemos chamar) mais alargado, ou um "não-eu". Assim, penso que no Teatro das Fontes, exista um ponto ambivalente em que o trabalho com essa solidão não implica um fechamento em si mesmo. Trata-se de uma ambivalência que poderíamos chamar: solidão-ecologia e que abordaremos adiante.

Outro ponto a se pensar é a questão da expressão voluntária. Como pondera Grotowski, no momento em que o *zkir* ou outra técnica se interioriza para uma vibração orgânica, uma percepção interior, a expressão articulada consciente é suspensa. O aspecto inter-humano pressupõe não só a relação com o outro, mas constantes ajustes da expressão, da articulação da expressão. Ao se atingir determinado nível no trabalho, a expressão simplesmente existe sem uma mente pilotando ou buscando se adequar ao outro. Existe a expressão como em uma "velha árvore".

Grotowski por fim salienta que essa consciência que resta não é a consciência no sentido europeu da psicologia ou a consciência enquanto local dos pensamentos,

---

[207] GROTOWSKI, 1982, p. 134-135. Tradução nossa de:
"Allora, quando si è legati alla pronuncia o alla vibrazione della voce, in questo momento l'aspetto interumano è estremamente forte, e fa legare anche nel movimento del corpo, una persona con le alre – ciò che può sfociare in diversi tipi di movimento, con un legame estremamente forte tra le persone. Questo legame – voglio sottolinearlo – è visibile, è formale, persino: si tratta di un'azione che in ogni caso, anche a causa soltanto della vibrazione sonora, è profundamente interumana.
Ma quando lo *zkir* o il mantra o la filocalia discendono verso il silenzio – ciò che per certe persone è equivalente a una sorta di percezione di qualche cosa che pulsa come una sorgente, una fontana – in questo momento diventa in un senso estremamente preciso una tecnica personale. Perché? Perché l'espressione articolata e cosciente è stata limitata. Dovunque c'è l'espressione volontaria ed articolata, diciamo l'espressione cosciente, là c'è il fenomeno interumano come dominante; e dovunque è la coscienza e non l'espressione cosciente, che domina, là c'è una tecnica personale. Evidentemente, quando dico "la conscienza", non mi riferisco alla superficie della conscienza, là dove si accavallano reciprocamente i pensieri le emozioni e le imagini: è una coscienza più vasta, che nella terminologia europea ingloba gli strati dell'inconscio profondo."

sentimentos e imagens, é uma consciência mais ampla. Esse estado de consciência ampla e cristalina alcançada por meio de determinadas práticas e rituais é frequentemente chamado de "transe". Contudo, devido à falta de precisão que esse termo acarreta, Grotowski o evita ou pondera sobre a sua utilização, preferindo o uso, por exemplo, da palavra "atenção"[208].

> Então, a atenção é algo muito mais modesto, e não o transe, como palavra. Isso faz com que as coisas se tornem menos misteriosas e elevadas e muito mais simples, naturais e compreensíveis.
> Assim, diria que através do veículo do *zkir,* como através do veículo da filocalia ou do mantra, pode-se chegar a uma perfeita fixação da atenção e que essa atenção é ao mesmo tempo *vigilante, orgânica, centrada.* Centrada, isso é importante: é exatamente essa mudança do eu em direção ao si ou, se preferir, ao eu superior. Mas evidentemente, pode-se utilizar muitas outras categorias. Por exemplo, é possível utilizar categorias sem nenhum sujeito: a atenção está se movendo do centro que nós chamamos "eu" para a consciência transparente. Não há sujeito aí. Não é necessário utilizar uma palavra que defina: "o eu superior", "o si", etc... [209]

Essa atenção sutil, simples, mas não-ordinária, é adjetivada por Grotowski como "vigilante, orgânica, centrada". Esse centramento, contudo, não seria sobre eu cotidiano, mas algo mais amplo. Por fim, com relação ao *zkir,* haveria uma grande relação com a técnica pessoal e as atividades cotidianas. Pensando em termos de filocalia em um enquadramento cristão, seria uma espécie de oração incessante. No momento em que o *zkir* é interiorizado, essa atitude silenciosa e orgânica passa a ser desenvolvida nas tarefas e trabalhos do dia a dia, e o trabalho cotidiano se transforma

---

[208] Grotowski afirma:
"Se considerarmos as coisas dessa maneira, podemos facilmente renunciar a palavra 'transe', e é para mim um grande prazer renunciar a essa palavra, pois é uma palavra que cria uma quantidade enorme de confusão. Acho que seja melhor não partir da noção de transe, mas de algo muito mais modesto que nós chamamos de 'atenção'." (Grotowski, 1982, p. 135). Tradução nossa de: "Se si considerano le cose in questa maniera, possiamo abbastanza facilmente rinunciare alla parola 'trance', ed è per me un grande piacere rinunciare a questa parola, perché è una parola che crea un'enorme quantità di confusione. Mi sembra che sia meglio non partire dalla nozione di trance, ma da qualcosa di molto più modesto che noi chiamamo 'attenzione'."

[209] GROTOWSKI, 1982, p.137-138. Tradução nossa de:
"Allora, l'attenzione è qualcosa di molto più modesto non la trance, come parola. Ma questo fa sì che le cose divengono meno misteriose ed elevate e molto più semplici e naturali e comprensibili.
Allora direi che tramite il veicolo dello *zkir,* come tramite il veicolo della filocalia o del mantra, si può arrivare a una perfetta fissazione dell'attenzione e che questa attenzione è allo stesso tempo vigilante, organica, centrata. Centrata, questo è importante: è, esattamente, questo spostamento dell'io verso il sé o, se volete, l'io superiore. Ma, evidentemente, potete utilizzare molte altre categorie. Per esempio é possibile utilizzare categorie senza alcun soggetto: l'attenzione sta muovendosi dal centro che noi chiamiamo "l'io" verso la coscienza trasparente. Là non c'è soggetto. Non è necessario utilizzare una parola che la definisca: "l'io superiore", "il sé", etc. E giusto l'io abbastanza decontratto, "disincrespato" (decrispé)."

em uma técnica pessoal. Como exemplo desse tipo de trabalho entre os dervixes, Grotowski menciona a confecção de tapetes. O trabalho seria marcado pela qualidade de uma atenção plena e certa atitude de oração que caracteriza o próprio *zkir.* Em sentido religioso, isso pode ser visto como uma forma de santificação da vida cotidiana.

Os apontamentos realizados por Grotowski têm como base não só sua viagem realizada em 1970, mas sobretudo o filme apresentado na aula e sua própria pesquisa sobre as técnicas das fontes (nas aulas de Roma, o artista discorre bastante sobre técnicas pessoais e técnicas inter-humanas). Embora essa não faça parte das expedições realizadas diretamente no âmbito do Teatro das Fontes, pelos comentários de Grotowski, a viagem ao Curdistão teria fornecido algum fermento para essa sua posterior pesquisa. No trânsito entre as culturas e práticas performativas tradicionais, na peregrinação ao Oriente, no contato com tradições de yogues da Índia, do islã, sobretudo em vertentes não ortodoxas como a dos dervixes, Grotowski teria vislumbrado possibilidades para encontrar aquilo que pertence a diferentes tradições, mas que pode também ser alcançado por todos os buscadores. Diferentemente do caso dos haitianos, em que é possível identificar de modo mais nítido a contribuição de colaboradores e adoção de instrumentos de trabalho ligados à cultura afro-haitiana, no caso das técnicas dervixes isso parece não ocorrer. Contudo, como uma árvore que dá a ver seus galhos e frutos, há muitas raízes subterrâneas, escondidas e impensadas que nutrem tais frutos. Elementos da filocalia, das técnicas dervixes, de mantras hindus, antigas viagens de Grotowski, poderiam ser vistos como tais raízes. Passemos agora a abordar algumas das viagens e expedições diretamente relacionadas ao Projeto do Teatro das Fontes, que ocorreram entre os anos de 1977 e 1980.

4.2.4 Haiti

As viagens solitárias de Grotowski ao Haiti podem ser apontadas como decisivas para seu trabalho posterior, tanto no Teatro das Fontes quanto nas demais fases. Como já mencionado, Grotowski teria viajado sozinho no final de 1977 ao país. Teria retornado em viagens solitárias em meados de 1978 e no final desse mesmo ano, voltando também em 1979. A expedição com a equipe internacional do teatro das Fontes ocorre nesse ano de 1979. Essas viagens teriam permitido, em um

primeiro momento, o contato de Grotowski com ritos do vodu haitiano e com o importante pesquisador de fenômenos do vodu, o professor de psiquiatria, Louis Mars. Além disso, Grotowski e a equipe conheceram aqueles que viriam a ser novos e fundamentais colaboradores na pesquisa do Teatro das Fontes: os membros da comunidade artística do *Saint-Soleil.* Os ritos do vodu certamente ofereceram parâmetros ou exemplos para Grotowski pensar e desenvolver importantes elementos de sua pesquisa. No texto *Sulle tracce del Teatro delle Fonti*, há recorrentes menções a fenômenos relacionados ao vodu haitiano, como a Guiné – entendida como "local de origem" ou "fundamento", de modo análogo a palavra grega *Arché* –, e como a questão do transe presente nesses rituais, quando o adepto, o cavalo, dá lugar para a manifestação da divindade, os chamados *loas* ou *mysteries.* Em algumas passagens de seus textos, Grotowski chama esse transe de "transe de possessão". Como já apresentado, nas aulas de Roma, Grotowski chega a citar esse aspecto, mas problematiza o uso de tais termos, advertindo para os perigos que os significados múltiplos podem acarretar, podendo dar a entender o fenômeno de modo equivocado. De certa forma, a partir das indicações presentes nas aulas de Roma e mesmo nos textos sobre o Teatro das Fontes, podemos entender que esse aspecto do transe no vodu haitiano interessou a Grotowski por não se confundir simplesmente com um estado alterado da mente em que, justamente, a consciência é perdida. Como adverte Grotowski, há uma consciência extremamente alerta durante aquilo que as pessoas chamariam de fenômeno do transe de possessão no vodu. Um dos exemplos dados por Grotowski é que se alguém atirar um objeto entre as pernas do adepto religioso nesse estado, ele teria uma consciência espacial apurada, e desviaria do objeto, ao passo que em muitos outros fenômenos de transe, as pessoas perdem parte da consciência, sobretudo a referência espacial, podendo cair ou se chocar nas demais pessoas enquanto dança ou se movimenta. Essa consciência refinada certamente interessou a Grotowski. Nesse tipo de "transe", que ele chama de "transe sano", as pessoas têm uma atenção mais alerta que na vida cotidiana, ao passo que no "transe malsano", a consciência e atenção são prejudicadas. Outro ponto valorizado por Grotowski é o fato do adepto, ao atingir tal estado, alcançar uma organicidade no movimento: enquanto dança e canta, enquanto está em "transe", o corpo se movimenta de modo fluido, sem hipertensionar a musculatura, sem enrijecer as mãos,

existe certa leveza e fluidez do movimento, ao contrário de outros tipos de transe que se apresentam em uma forma mais "histeroide".[210]

Dessa forma, a consciência alerta e vigilante, assim como a organicidade seriam elementos presentes no transe dos ritos vodus que atraíram Grotowski. Além desses fatos, menciona-se também o uso do canto e do movimento dançado como meio para chamar o *loa* (a divindade), a fim de alcançar esse estado desejado. Essas técnicas dramáticas, ou seja, técnicas em movimento, em ação, consistiam em uma das buscas centrais do Teatro das Fontes.

Nessas viagens, Grotowski também conheceu um importante houngan (sacerdote do vodu), Eliezer Cadet, com quem viaja posteriormente à Nigéria.

Quanto ao *Saint-Soleil,* tratava-se de uma comunidade rural artística que lidava com elementos da tradição haitiana e com processo de criação que buscava a espontaneidade na arte. Maud Robart e Tiga, líderes da comunidade, tornaram-se importantes colaboradores de Grotowski. Podemos entender o trabalho do grupo como consonante à noção de cultura ativa, defendida por Grotowski, além do fato dessa cultura ativa ter um vínculo forte com a tradição local. Como essas viagens ao Haiti e a contribuição dos haitianos tiveram um papel fundamental para as pesquisas de Grotowski, abordaremos o tema de modo mais detalhado em capítulo específico sobre Grotowski e o Haiti.

4.2.5 Nigéria

Grotowski viajou à Nigéria em duas ocasiões, em 1978 e 1979. Na primeira viagem, teria visitado Lagos e realizado sua primeira visita à região de Ifé, importante centro religioso da Nigéria. Ifé é apontado por Grotowski como o "berço" do vodu. De fato, trata-se de uma localidade considerada como berço iorubá. Os iorubás são um dos importantes povos que fundariam o vodu no Haiti. Mas o fato é que o vodu haitiano, como ocorre em diversas religiões afro-americanas, é resultado de múltiplos contatos entre povos da diáspora africana. Desse modo, é possível falar também em

[210] Nas aulas de Roma, ao mencionar um tipo de transe "malsano", Grotowski diz que há formas histeroides (no sentido de uma forma análoga à da histeria) em que os dedos das mãos são tensionados, de modo que a mão contraída adquire uma forma de "pé de pássaro", a coluna forma um arco para trás ou para frente, com um grande esforço forçado, ou seja, com uma grande tensão. Há certa imobilização da coluna com muita contração, tal imobilização seria rompida com a forma de arco, mas sempre muito tensionada, o contrário de processos orgânicos (cf. Grotowski, 1982, p. 30-35).

outros “berços”, como os de povos de outras regiões da África. Ifé foi capital e principal centro religioso do reino de Ifé, que se desenvolveu entre os séculos XI e XV, aproximadamente. Os iorubás consideravam Ifé como o local da criação, onde os deuses desceram dos céus e criaram o mundo[211]. Localiza-se mais à sudoeste da Nigéria, na África Ocidental, no litoral da Guiné. Como escreve Grotowski, o termo Guiné também é utilizado pelos adeptos do vodu, no Haiti, como essa região ligada às origens da humanidade. Assim, tanto Ifé quanto Guiné têm, além de uma localização geográfica específica, uma dimensão mítica, sendo entendidas como origem ou fonte do mundo e da humanidade.

Na segunda viagem, em 1979, Grotowski esteve acompanhado de Eliezer Cadet, importante *houngan* do vodu. Nessa ocasião, visitaram Oxobô (Oshogbo) e Ifé, dois locais importantes do ponto de vista religioso.

O contato com o vodu haitiano deve ter despertado interesse em Grotowski em compreender as raízes dessa religião. As viagens à Nigéria, provavelmente se ligavam a tal intuito. Além disso, Grotowski deve ter entrado em contato com ritos e cantos tradicionais iorubás (além daqueles afro-caribenhos, muitas vezes marcados pelo sincretismo do contexto das Américas). Nessas viagens, o contato com a cultura iorubá teria fornecido a Grotowski o conhecimento, ou aprofundamento do conhecimento, sobre os cantos vibratórios que norteariam sua pesquisa posterior no Drama Objetivo e, principalmente, na Arte como Veículo. Como aspectos marcantes desses cantos vibratórios africanos, Luciano Mendes de Jesus[212] aponta: “especial uso de tonalidade agudas e dos ressonadores nasais e superiores”.[213] Esses cantos vibratórios – diferentemente de outros tipos de cantos ou práticas vocais como canto gregoriano ou mantras hindus – engajariam todo o corpo do performer-cantor em uma dimensão mais dramática e orgânica que artificial, ao passo que essa última estaria mais pautada em um ideal de limpeza e pureza da voz (e das notas) que tenderia a imobilizar o corpo.

Por fim, o fato de a África ser entendida como berço biológico e cultural da humanidade deve ter sido uma das motivações principais de Grotowski para a viagem

---

[211] CARTWRIGHT, Mark. Ifé. *In:* WORLD History Encyclopedia. [*S. l.*]: 2019.

[212] JESUS, Luciano Mendes de. **Quando até as paredes cantam:** o som como experiência na obra de Jerzy Grotowski. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2016.

[213] JESUS, 2016, p. 151.

à Nigéria[214]. Se o artista estava interessado nas fontes das tradições, nas fontes da humanidade, na busca pelos inícios; parece bastante lógico investigar o local em que se supõe ser o lugar de origem da humanidade no mundo, o continente africano.

4.2.6 Byalistok – Polônia Oriental.

Se as expedições do Teatro das Fontes buscavam um contato com diferentes culturas e tradições, certamente um voltar-se ao interior da própria região da Polônia poderia ser uma busca rica nesse sentido. Apesar do catolicismo romano oficial historicamente se constituir como um dos elementos da identidade polonesa, não podemos deixar de mencionar as tensões com outros cristianismos. Pode-se conjecturar uma tensão, sobretudo, com a Igreja Ortodoxa: devido à proximidade com Rússia, certa perspectiva ortodoxa, por um lado, deve ter influenciado a religião da Polônia, de modo que esse Catolicismo Latino pode ter aspectos distintos do Catolicismo de outras regiões, possivelmente incorporando alguns elementos da mística ortodoxa. Por outro lado, a mesma proximidade deve ter levado a uma ênfase sobre aspectos do próprio Catolicismo Romano, como forma de constituir uma diferença frente ao "outro" ortodoxo. Apenas para citar um exemplo importante: a padroeira da Polônia é Nossa Senhora de Czestochowa – conhecida também como Nossa Senhora de Jasna Gora (Monte claro/luminoso) –, cuja imagem tem sua forma muito mais próxima de um ícone bizantino (ortodoxo) do que das imagens esculturais características da Igreja Católica Romana.

O catolicismo polonês seria bastante marcado pela ideia de martírio, renúncia, sacrifício para a salvação, elementos que influenciaram a cultura polonesa, de modo especial o Romantismo, bem como o teatro no país, e mesmo parte do teatro de Grotowski. Podemos pensar que, tensionando com esse catolicismo, juntam-se os outros cristianismos, chocando-se com antigas tradições da cultura eslava.

Grotowski viajou com uma equipe de seis colaboradores do Teatro das Fontes para a região de Byalistok, acompanhados pelo especialista em estudos da religião, Wlodzimierz Pawluczuk. São poucas as informações sobre tal viagem, contudo, um de seus principais objetivos seria o de encontrar comunidades pentecostais da região,

[214] Como apresenta Luciano Mendes de Jesus (2016, p.152), essa hipótese parece bastante plausível.

além de visitar o vilarejo de Wierszlin, onde existia uma seita messiânica, fundada por Eliasz Klimowicz, conhecido como profeta Ilja.[215]

Apesar das poucas informações, podemos nos pautar em algumas pistas e ilações fornecidas por pesquisadores. Luciano Mendes, artista e pesquisador que participou do *Open Program - Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards,* em sua pesquisa de mestrado que aborda a questão sonoro-musical no trabalho de Grotowski, realiza alguns apontamentos importantes. Segundo o artista-pesquisador, o que se presume é que, ao menos em termos sonoro-musicais, o ponto de maior atração poderia ser a relação "entre as vocalidades das preces e dos hinos cantados nos cultos das irmandades, seu poder de agregação comunitária e seu impacto sobre o comportamento corporal e psíquico dos participantes"[216]. Acrescenta que esses seriam elementos bastante presentes nas diferentes denominações religiosas ligadas ao pentecostalismo e neopentecostalismo. Não é possível assegurar que essa era a busca da expedição, contudo é uma hipótese plausível. Tal possibilidade pode ser considerada se pensarmos em explorações futuras, após o Teatro das Fontes, como no *Objective Drama.* Mesmo que de uma forma indireta, é possível constatar a presença de cantos ligados a tradições cristãs não católicas/ortodoxas. Segundo Luciano Mendes, no *Objective Drama*, Grotowski teria indicado a James Slowiak, um dos integrantes no grupo de trabalho, que pesquisasse os cultos e as práticas cotidianas dos *Shakers* (comunidade religiosa cristã rural dos Estados Unidos)[217]. De fato, as canções ligadas a essa comunidade religiosa chegaram a ser trabalhadas no *Objective Drama*.[218]

---

[215] Sobre Klimowicz, ver Mikanowski (2016).

[216] JESUS, 2016, p. 152.

[217] Os *Shakers* foram uma corrente cristã não trinitária e milenarista. Foi fundada por volta de 1747 a partir da cisão de outra comunidade religiosa, os *Quakers*, na Inglaterra. Eram conhecidos como "*Shaking Quakers"* devido ao comportamento frenético durante os cultos. Migraram para os Estados Unidos e estabeleceram diversas comunidades. Por se tratar de uma sociedade celibatária, dentre outros fatores, os *Quakers* tiveram uma grande diminuição em seu grupo chegando quase ao desaparecimento completo (em 2019, havia apenas uma comunidade, com dois integrantes, sendo que o grupo chegou a contar com cerca de 2000 a 4000 membros). Cf. Shakers (2021) e Leite (1998).

[218] Um dos aspectos trabalhados no *Objective Drama* dizia respeito ao trabalho do performer com material de sua própria tradição. Segundo Wolford, essa pesquisa sobre a conexão entre o performer e o material tradicional de sua cultura era mais clara em participantes cuja origem se relacionava com canções tradicionais e em que as técnicas rituais se mantinham como parte de uma tradição viva (como casos de judeus, alguns latinos, americanos nativos, iranianos etc.). Um dos trabalhos propostos aos participantes consistia na exploração de uma canção tradicional de sua cultura, preferencialmente associado a um membro da família. Essa proposta geralmente era frustrada quando apresentada a participantes anglo-americanos, pois esses muitas vezes não se lembravam ou não conheciam uma canção ancestral. As canções dos *shakers* teriam sido importantes nesse sentido ao se associarem à tradição anglo-americana (Wolford, 1996, p.118-119).

Independentemente das contribuições que tal expedição possa ter fornecido ao projeto de Grotowski, há que se considerar outro aspecto relevante do próprio lugar visitado. O Teatro das Fontes pode ser entendido como o projeto mais marcadamente transcultural de Grotowski, aspecto que marca não só a composição das equipes, mas mesmo os procedimentos de trabalhos, a busca por contatos com diferentes culturas. A região de Bialystok é também considerada uma espécie de caldeirão cultural. Certa característica de "Torre de Babel" pode ser encontrada nessa região, localizada no nordeste da Polônia, em uma região fronteiriça com Bielorrússia e próximo também à Lituânia. O local seria marcado pela convivência de diferentes povos, como poloneses, russos, judeus, tártaros e ciganos, formando um mosaico cultural. Essa condição de Byalistok é apontada como inspiração para Ludwik Zamenhof ter criado a linguagem esperanto[219], que se pretendia universal. Dessa forma, embora seja difícil encontrar dados concretos sobre a viagem, é possível vislumbrar a importância que tal local teria para o projeto desenvolvido.

4.2.7 A viagem ao México

A viagem ao México ocorreu em janeiro de 1980. Nessa ocasião, Grotowski e equipe visitaram o povo Huichol, uma das etnias indígenas do país que preservavam costumes ancestrais, como as práticas rituais com peiote. A equipe era formada por Jairo Cuesta, Dominique Gerard, Elizabeth Harvard, François Kahn, Zbigniew Kozlowski, Teo Spychalski, Jacek Zmyslowski. Abordaremos um pouco mais detalhadamente essa viagem e parte do conteúdo de uma palestra realizada pelo artista, também em janeiro de 1980 (no Centro Universitário de Teatro no México, produzida pela Universidade autônoma do México), mais adiante, na seção dedicada à influência da obra de Castaneda no projeto de Grotowski.

Mais recentemente, o *Open Program,* conduzidos por Mario Biagini, trabalhou com cantos afro-americanos (*Southern songs*) cujo desenvolvimento se deu no contexto das congregações cristãs negras dos Estados Unidos. Segundo Luciano Mendes, esses grupos "tensionam "uma intensa manifestação corporal ligada às tradições sacras africanas com a formalidade religiosa de origem europeia" (Jesus, 2016, p.152).

[219] Ludwik Zamenhof (1859-1917) foi um polonês-judeu, nascido em Bialystok, na época pertencente ao império russo. Com a presença de muitas culturas, falavam-se diversas línguas na região. Isso teria inspirado Zamenhof a construir uma língua universal artificial, que ficou conhecida como esperanto.

4.2.8 A Índia e a técnica dos Bauls

Em fevereiro de 1980, Grotowski e sua equipe viajaram para a região da Bengala Ocidental. Nessa ocasião, a equipe entrou em contato com os bauls. Os bauls são um grupo de viés místico e espiritual bastante peculiar na Índia, marcado por elementos de distintas tradições, como Vaishnavismo tântrico, budismo, shaktismo e sufismo. São considerados um misto de místicos yogues e artistas menestréis, cuja principal forma de expressão devocional e de contato com o divino é o canto. Possivelmente, um dos principais interesses do contato com esse grupo foi o fato dos bauls trabalharem com uma técnica performativa, dramática, que agrega canto, voz e corpo. Isso poderia fornecer parâmetros para o desenvolvimento e pesquisas sobre as "técnicas das fontes".

Os primeiros contatos de Grotowski com esse povo tradicional teria ocorrido em suas primeiras viagens à Índia, ainda na fase teatral. Posteriormente, pôde desenvolver uma relação mais próxima, trabalhando com os bauls de modo mais estreito[220]. Sobre os contatos iniciais, Grotowski escreve uma carta a Barba na qual podemos notar pontos de afinidade entre as investigações do artista e as práticas dos bauls. Como destacam o pesquisador Ricardo Gomes e a pesquisadora Lidia Olinto[221], é importante notar que, mesmo a viagem ocorrendo no final do período teatral, o "objetivo dessas viagens não foi nem de longe, conhecer o teatro indiano".[222] Em uma série de "cartas da Índia", enviadas a Barba[223], Grotowski não menciona o teatro. O principal interesse parece, segundo os pesquisadores, visitar certos lugares considerados sagrados, travar contato com pessoas ligadas a tradições espirituais e

---

[220] GROTOWSKI, 1982, p. 269.
"[...] Os Bauls se desenvolveram mais na Índia, na região de Bengala, e nas primeiras vezes que fui à Índia, meu primeiro contato real com povos tradicionais foi lá. E depois de muitos anos pude ver os Bauls de perto, trabalhar com eles, atender alguns deles, convidar alguns deles, aí se criou uma espécie de relacionamento...". Tradução nossa de:
"[...] I Baul si sono sviluppati di più in India nella regione del Bengala, e le prime volte che sono stato in India è stato là il mio primo vero contato con le genti di tradizione. E dopo molti anni ho potuto vedere i Baul da vicino, lavorare con loro, assisterne alcuni, invitarne alcuni, allora si è creata una sorta di relazione..."

[221] GOMES, Ricardo; OLINTO, Lidia. Os *Yogas* de Grotowski: Alguns apontamentos sobre Jerzy Grotowski e a Índia. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, *[S. l.]*, v. 11, n. 1, 2020.

[222] GOMES; OLINTO, 2020, p. 454.

[223] BARBA, Eugenio. **A terra de cinzas e diamantes:** minha aprendizagem na Polônia. São Paulo: Perspectiva, 2006.

religiosas, como já mencionamos no caso da visita a Arunachala. Em uma das cartas a Barba relativa a um mestre baul:

> [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...[224]

A arte dos bauls é chamada por Grotowski, nessa ocasião, como uma espécie de "yoga através de canto e dança".

Voltando às aulas de Roma, de 1982, Grotowski afirma que esses artistas místicos estariam ameaçados. Por utilizarem como forma de expressão a canção, a música e o movimento (e, em certo sentido, uma dança), muitos desses cantores eram convertidos em uma espécie de vedete de música pop na Índia. Eram arrancados do contexto de sua linha de tradição e transformados em espetáculos a serem consumidos. Por outro lado, por serem completamente abertos no que diz respeito à religião, não seguindo dogmas estreitos, em alguns locais – em ambientes islâmicos ou hindus mais ortodoxos –, os bauls seriam vistos como "marginais", no "pior sentido da palavra".[225]

Um aspecto importante mencionado por Grotowski é que os bauls podem ser de qualquer religião: em uma mesma família baul pode haver islâmicos e hindus sem nenhum problema. Esse fato se torna mais relevante se considerarmos – como lembra o artista – que na região de Bengala, a luta entre islâmicos e hindus eram "particularmente sanguinárias".[226] Não seria raro, na tradição baul, um mestre hindu ter como discípulo alguém mulçumano. Mesmo o fato de alguém ser um cristão ou budista não é um impeditivo de participar da comunidade. Dessa forma, cada um poderia se manter em seu próprio campo da tradição a qual pertence e ser um baul. Haveria então cantores que mencionam Alá e usam categorias islâmicas, de acordo com sua tradição, da mesma forma que haveria cantores vishanita que cantam Krishna, di Rama etc. Grotowski ainda diz conhecer muitos casos de um mesmo baul cantar passando do nome de Alá ao de Krishna.

---

[224] GROTOWSKI *apud* BARBA, 2006, p. 177.
[225] GROTOWSKI, 1982, p. 270.
[226] GROTOWSKI, 1982, p. 269.

Outro ponto a se ressaltar é que, caso se pertença ao hinduísmo, no momento em que a pessoa opta por se tornar um baul, ela renuncia à própria casta. Considerando a casta como algo muito profundo e arraigado na cultura e na *mind structure* do hindu, muito mais que a simples classe social, a renúncia à casta é um ato extremamente radical. Poderíamos ver como uma espécie de renúncia à própria identidade, como um estado de liminaridade[227] que o ser Baul implica. Grotowski ainda chama atenção ao fato de a maioria dos bauls viverem em regiões rurais e serem analfabetos. Contudo, adverte o artista: considerá-los iletrados no sentido negativo da palavra seria ridículo, pois conhecem uma quantidade incrível de canções e poemas.

De modo geral, os bauls além de cantar e dançar têm instrumentos musicais: *ektara* ou *gopijantra,* um instrumento monocórdio; *o dubki,* uma espécie de tambor (da família do *frame-drums)*; *dotara,* um pequeno instrumento de duas cordas; podem ainda usar címbalos, guizos e outros instrumentos de percussão[228]. Porém, houve importantes nomes no desenvolvimento da tradição baul que não eram nem cantores nem músicos.[229]

Por não pertencerem a nenhum sistema de castas, serem marginalizados e viverem viajando de vilarejo em vilarejo, apresentando sua arte devocional, muitos bauls vivem de doações daqueles que param para ouvir suas canções.

Nas aulas de Roma, Grotowski aborda as "técnicas comunitárias" e "técnicas pessoais". No caso dessa tradição, o aspecto comunitário diz respeito às apresentações e envolve não apenas os bauls, mas o público de fora. Esses artistas chegam em determinada comunidade ou vilarejo e a própria presença despertaria um interesse das pessoas, que se reuniriam para apreciar sua arte.

Além desses artistas públicos, existiriam os bauls anônimos, que não são oficialmente bauls e escondem o fato de serem profundamente ligados a essa tradição. Para esses, ser baul é apenas uma questão de "técnica pessoal" e nem mesmo é ligado a saber tocar um instrumento ou cantar.[230] Esses bauls,

---

[227] Utilizo liminaridade no sentido de uma identidade em suspensão, um estado "entre" definições estáticas. Tal noção é empregada por Victor Turner (2013) para designar uma etapa dos ritos de passagem em que a pessoa no ritual se encontra "entre" um papel social definido – com o qual se identificava – e o novo papel a ser assumido. Esse estado de "suspensão", passageiro, no rito, é caracterizado pela superação das distinções e hierarquias socialmente estabelecidas, escapando à "estrutura definida, ordenada e recorrente, situando-se *entre* [fora das] posições de costume e convenções sociais" (Sabino, 2014, p. 101). Pode-se dizer que ser Baul é manter-se em um estado liminal, na antiestrutura.

[228] JESUS, 2016, p. 154.

[229] GROTOWSKI, 1982, p. 272.

[230] GROTOWSKI, 1982, p. 273.

evidentemente, assistem às apresentações dos bauls oficiais, que, por sua vez, sabem da existência dos bauls 'escondidos'. Assim, nessas apresentações, os bauls oficiais improvisam suas canções, endereçando mensagens a esses outros bauls. Grotowski diz que são transmitidas várias mensagens importantes, como alusões ao "retorno ao país de origem, que não é, digamos, desse mundo, mas é preciso conectar-se com ele nessa vida".[231]

Mesmo que possam cantar diversos nomes divinos, os bauls são livres de qualquer teologia. O elemento central da tradição baul é algo entendido e chamado como "aquele que reside no coração", ou "o homem que há em teu corpo". Grotowski ressalta que essa noção de "homem" na Índia, não é simplesmente o ser humano, mas algo mais abrangente, "é como Purusha[232], o homem que precede a criação, digamos o Ser mesmo". Os bauls podem abordar isso sem mencionar a palavra *Deus*, mas utilizando várias alusões e expressões, como as já citadas e, entre outras: "aquele que vive no teu coração"; "aquele que está em seu corpo"; "abra a gaiola do seu peito para que pouse o pássaro do coração".[233]

Dessa forma, nessas apresentações, na "técnica pública", os Bauls fazem alusões a sua "técnica pessoal". Sobre esse aspecto pessoal, Grotowski diz que a tradição exige que se apliquem práticas análogas a certas práticas Sufi e do yoga, cujo objetivo é fazer "ascender a energia de base para a clara luz".[234] Adverte, ainda, que os bauls não utilizam essa terminologia. Essa dimensão da técnica pessoal não é mostrada publicamente, ao contrário, é desenvolvida com o guru em pequenos grupos ou a dois. Entretanto, haveria uma relação direta entre o modo como se toca a música e canta a canção (ou seja, nas apresentações públicas) com o aspecto da técnica pessoal: "A relação direta é, como me explicou um competente baul, é a

---

[231] GROTOWSKI, 1982, p. 273. "[...] In questi messaggi si sono parrecchie cose importanti, per esempio le alusioni al ritorno al paese dell'origine che non è, diciamo, di questo mondo ma che bisogna connetere in questa vita." (tradução: "Nessas mensagens existem várias coisas importantes, por exemplo, as alusões ao retorno ao país de origem que não é, digamos, desse mundo, mas que é preciso conectar-se com ele nessa vida.")

[232] Purusha é uma noção importante presente no hinduísmo, mas que sofre algumas distinções quanto à definição a depender da escola/tradição espiritual. De forma bem geral, poderíamos destacar alguns sentidos de Purusha como: homem cósmico, consciência ou princípio universal, princípio ou essência, sem forma, imutável, eterno e presente em todas as coisas. Segundo certo entendimento, enquanto *prakriti* corresponde à realidade material, tudo que muda e está sujeito a causa e efeito, *purusha* seria a essência imutável. (cf. Purusha, 2018).

[233] GROTOWSKI, 1982, p. 273. Trechos traduzidos de: "[...] Ma formulano ciò con una termilogia che non utilizza la parola Dio, ma che prende forme come: "l'uomo che è nel tuo corpo", "colui che è nel tuo cuore", "colui che vive nel tuo cuore", "apri la gabbia del petto perché l'uccello del cuore vi atterri".

[234] GROTOWSKI, 1982, p. 274.

maneira de servir-se da pulsação de energia, pode-se dizer que é a pulsação energética que precede e condiciona o ritmo e que forma uma espécie de pista de decolagem."[235]

Destaca-se ainda que muitos bauls aprendem o ofício quando criança. Nesse caso, aprendem diretamente elementos ligados ao aspecto da música e do canto e essa outra dimensão mais sutil, relacionada à energia, seria ensinada mais tarde. Haveria no trabalho dos bauls, portanto, um aspecto pessoal, energético, que pode ser utilizado como base para as apresentações públicas (para o canto, para o trabalho sobre o ritmo), mas que não se confunde com elas. Esse duplo aspecto também estaria presente no trabalho desenvolvido por Grotowski, por exemplo, com os atores na fase teatral. Por trás do espetáculo havia a busca ou o trabalho sobre a organicidade, o ato total, a revelação do ator santo, algo mais sutil que podemos associar às práticas de si. Claro que os nomes e procedimentos no trabalho de Grotowski variavam, mas esse duplo aspecto, de certa forma, quase sempre esteve presente.

Por outro lado, convém ressaltar que os bauls estão ligados à tradição e não têm como objetivo principal a apresentação de espetáculos. Suas apresentações musicais, ao menos em tese, seriam algo como apenas mostrar suas práticas devocionais ao público, sendo a própria devoção, a dimensão espiritual, o foco de trabalho desse grupo. É, portanto, um caso bem diferentemente de um grupo de teatro que, por mais que busque uma investigação sobre o trabalho do ator e do próprio ser humano, ou a revelação do "teu homem", o encontro etc., sempre estará circunscrito à necessidade de realização de espetáculo, ou à necessidade de corresponder socialmente aquilo que se espera de um grupo teatral ou artístico.

É importante considerar que nas sociedades ocidentais contemporâneas, marcadas pela espetacularização e pela cultura capitalista e capitalística[236], nem mesmo esses grupos tradicionais estão a salvo. Retomamos o apontamento de Grotowski sobre a ameaça que essa tradição em específico sofreria, em que os devotos são convertidos em estrelas ou "vedetes": "Tudo isso é um mundo

---

[235] GROTOWSKI, 1982, p. 274. Tradução nossa de: "La relazione diretta è, come mi ha spiegato un Baul competente, è la maniera de servirsi delle pulsazione dell'energia, si può dire che è la pulsazione energetica che precede e condiziona il ritmo e che forma una sorta di pista di decollo".

[236] Utilizo "capitalística" no sentido trabalhado por Félix Guattari, como um modo de organização que é caracterizado e funciona não apenas "no registro dos valores de troca, valores que são da ordem do capital", mas também por meio de um modo de controle da subjetivação. (Cf. Guattari; Rolnik, 1996, p. 15-16).

estranhamente complexo, mas que está sendo destruído e conheço um baul que era um verdadeiro baul quando tinha doze anos e agora que tem dezoito, tornou-se uma verdadeira vedete rock na forma baul".

Apesar disso, acrescenta o artista, existem "verdadeiros Bauls", esses que permanecem sempre à margem da sociedade: "quando alguém se torna baul não se torna apenas um homem fora da casta, torna-se um homem à margem e isso comporta uma forte noção de liberdade pessoal".[237]

Sobre essa liberdade, a figura do baul é frequentemente associada à imagem de um "louco santo", loucura no sentido de algo fora dos padrões do bom senso convencional. O "tolo" ou "louco de Deus". Segundo Grotowski, a própria palavra baul teria como um dos prováveis significados "um tolo", e os bauls nos lembram histórias de São Francisco de Assis ou de mestres zen, cujo comportamento, com valores muitas vezes fora do padrão, é associado ao ser "louco". Grotowski cita algumas vezes, em diferentes textos, esse tipo de figura com a palavra russa *yurodivy/jurodivy* (que em russo significa algo como "louco de Deus" [238], ou santo tolo).

A partir desses comentários das Aulas de Roma, podemos entender por que os bauls teriam despertado interesse no projeto do Teatro das Fontes. Primeiramente por pertencerem a uma tradição cuja forma de expressão vinculava-se à performance, uma técnica dramática, que permitiria um trabalho em níveis energéticos e espirituais. Se é verdade que eles utilizavam elementos da técnica pessoal como base para a apresentação pública (cantos e músicas), podemos pensar se o contrário também não ocorreria: certo modo de cantar a canção ou tocar um instrumento não permitiria o desenvolvimento da técnica pessoal, de modo que a arte serviria como uma ferramenta ou veículo, algo importante para o trabalho de Grotowski. O próprio artista destaca esse duplo aspecto, da experiência da técnica pessoal que pode fluir para uma expressão articulada, consciente e artística, na dimensão pública do trabalho dos bauls.

---

[237] GROTOWSKI, 1982, p. 275, tradução nossa. (As duas últimas citações se encontram no seguinte parágrafo:
"Tutto questo è un mondo stremamente complesso ma che sta per essere distrutto e conosco un Baul che era un vero Baul quando aveva dodici ani e ora che ne ha diciotto è diventato una vera vedette rock nella forma Baul. Là evidentemente le cose se ne vanno, scompaiono, ma esistono ancora sempre i veri Baul; quando qualcuno diventa Baul non diventa soltanto uomo al di fuori delle caste, diventa un uomo al margine e questo comporta una forte nozione di libertà personale.")

[238] Assim apresenta Grotowski, por exemplo, no texto *Teatro delle Fonti*. (Grotowski, 2016, p. 237).

Em segundo lugar, a despeito do vínculo com a própria tradição, os bauls são completamente autônomos com relação aos dogmas religiosos ou mesmo a um sistema religioso em específico, podendo conviver em comunidades compostas por pessoas de diferentes crenças, como um muçulmano e um hindu. Esse aspecto deve ter sido muito importante para Grotowski, pois nos leva a pensar que a eficácia da "técnica pessoal" desenvolvida pelos bauls não dependeria da crença em um sistema filosófico-religioso muito estrito. Por mais que possa estar ligado a uma *mind structure,* bem como ligado a um contexto específico, tudo indica que existiria um relativo grau de abertura e de aplicabilidade de elementos da técnica a pessoas de diferentes tradições ou vinculações religiosas. Haveria algo de objetivo na técnica dos bauls, algo não tão dependente do contexto cultural. Como a pesquisa do Teatro das Fontes visava justamente encontrar esses elementos, as "fontes das técnicas das fontes", ou algo que precederia as diferenciações culturais, alguns aspectos do trabalho dos bauls devem ter servido como uma fonte de inspiração ou como modelo a ser não adotado, mas confrontado na pesquisa de Grotowski e equipe.

Apesar dessa abertura e liberdade que o estar à margem permite aos bauls, Grotowski ressalta que há uma grande disciplina em seu trabalho, de maneira que é "um modo de vida preciso" e não é fácil ser fiel à tradição.

Por último, e ligado ao aspecto anterior, poderíamos destacar a dimensão fundamentalmente prática das técnicas dos bauls, não ligada à teologia ou profissão de fé. Como afirma Grotowski, os bauls podem se comunicar em harmonia, compartilhar uma experiência, mesmo com o fato de cada um ter saído de uma religião diferente, porque é a "experiência direta que é o fundamento da vida de um baul".[239] Esse ponto é importante, pois até mesmo a formulação de uma teologia ou filosofia dos bauls seria difícil. Quando falam de sua técnica pessoal, os bauls, muitas vezes, nem mesmo utilizam a palavra Deus ou algo do gênero. Segundo Grotowski, haveria uma superação de qualquer conceitualização de uma teologia baul.

> [...] se alguém quer conceituar, os verdadeiros bauls tradicionais riem e zombam, pois não gostam de conceituar nem mesmo sua tradição. Existem as técnicas, existem as práticas, existe uma certa atitude e existe ainda o aspecto inter-humano que é a maneira de viver. Não aceitam conceituação.[240]

---

[239] GROTOWSKI, 1982, p. 275.

[240] GROTOWSKI, 1982, p. 276. Tradução nossa de:
"[…] se qualcuno vuol concettualizzare, i veri tradizionali Baul ridono e prendono in giro, perchè non amano che si concettualizzi nemmeno la loro tradizione. Ci sono le tecniche, ci sono le pratiche, c'è

Essa característica dos bauls se alinha com a preocupação pragmática de Grotowski e parece se alinhar com a fala do artista na palestra de 1974, da UNESCO, quando diz que não se trata de concordar ou compartilhar ideias, pensamentos, mas compartilhar a vida. Vivemos em um mundo concreto, não no pensamento. Conceitos geralmente surgem em um enquadramento cognitivo, filtrado por um modo de perceber e raciocinar já distorcido ou condicionado pela cultura, pela estrutura mental do indivíduo. Como a busca é um descondicionamento da percepção e do "computador mental", seria muito mais profícuo o contato com grupos que se dedicam à técnica, ao fazer, ao compartilhar experiências, mais do que falar sobre elas. Nenhuma conceituação, mas o trabalho prático.

Na abertura do Teatro as Fontes, em 1980, uma das atividades era justamente a apresentação de um Baul. Segundo relatos de diferentes fontes, como Ronald Grimes e Renata Molinari, havia grande liberdade e irreverência na postura dos indianos[241] ali presentes. Eles não constituíam um grupo ou comunidade como os haitianos, e frequentemente participavam das diversas atividades, como os convidados externos. Além disso, serviam de apoio ao Baul que apresentava suas canções (havia, por exemplo, um intérprete). Sobre a atividade do Baul em questão, para os participantes convidados, o trabalho consistia simplesmente em se sentar com a coluna ereta para ouvir a música e assistir a dança, deixar-se envolver pelo canto ("não precisamos fazer nada, apenas estar presentes e ouvir"[242]). Esse era o "único trabalho direto feito com ele [o Baul]"[243]. Além disso, o Baul tinha uma grande espontaneidade e humor, algo que contrastava com as outras fases do projeto. Grimes ainda escreve que o Baul era uma espécie "*ritual clown*" que invertia as regras, falando quando deveria estar em silêncio, abraçando os outros quando relações interpessoais eram desencorajadas: "Em resumo, ele dava voz e corpo aos desejos devíamos suspender."[244]

---

un certo atteggiamento e c'è anche un aspetto inter-humano che è la maniera di vivere. Non accettano la concettualizzazione."

[241] A esse respeito, conferir Grimes (1997, p. 279-280) e Molinari (2006, p. 75-76).

[242] MOLINARI, 2006, p. 75.

[243] GRIMES, 1997, p. 279.

[244] GRIMES, 1997, p. 280.

5 RAÍZES II - RUMO AO SAGRADO SOL: GROTOWSKI E O HAITI

> *Jerzy Grotowski: [...] há alguns outros fenômenos essenciais, por exemplo, aquele fenômeno absolutamente sagrado que é o nascer do corpo do Sol, mas também o pôr do Sol, ou...*
>
> *Andrzej Bonarski: Por que diz sagrado e não astronômico?*
>
> *Grotowski: Porque o sinto assim.*[245]

Entre as expedições realizadas por Grotowski nas investigações do Teatro das Fontes, as viagens ao Haiti ocuparam um lugar de destaque. Os anos que se seguiram às viagens – no projeto do Teatro das Fontes e, principalmente, no *Objective Drama* e Arte como Veículo –, foram marcados pela parceria de Grotowski com artistas que se tornaram fundamentais em sua pesquisa e prática. Entre esses artistas, encontra-se Maud Robart, que foi, sem dúvidas, mais do que uma simples colaboradora. Foi justamente nas viagens ao Haiti que Grotowski entrou em contato com a comunidade artística do *Saint-Soleil,* fundada por Maud e Tiga, e os convidou para participar de experiências do Teatro das Fontes. A partir do *Objective Drama* evidencia-se um papel fundamental de Maud Robart como guia nas atividades com cantos afro-haitianos e a dança do *yanvalou*, ambos oriundos do vodu haitiano. Essas práticas constituiriam uma base para trabalho posterior do *Workcenter*, na Itália, também com a participação e orientação de Maud nessas atividades. Ao se investigar a última fase do trabalho de Grotowski, é notável a presença dos cantos afro-caribenhos, juntamente com as ações físicas, como duas bases para a prática performativa. Nesse sentido, é incontestável a importância de Maud que liderou muitas práticas no *Workcenter* até 1993. Isso tudo, por si só, já justificaria uma investigação sobre a relação de Grotowski com o Haiti, particularmente com Maud e o vodu haitiano. Além disso, conforme mencionamos, o próprio Teo Spychalski – que, na época do Teatro das Fontes e mesmo antes, foi um artista-colaborador e guia fundamental de atividades – afirma que a parceria com os haitianos constituiu um dos fundamentos do trabalho desenvolvido no projeto[246]. Soma-se a isso o fato de que os próprios textos de Grotowski, principalmente a primeiro texto do Teatro das Fontes (*Sulle Tracce del teatro delle Fonti*), destaca o transe de "possessão" do vodu haitiano, utilizando-o para pensar a questão das "técnicas das fontes". Ou seja, a viagem ao Haiti, o contato com

---

[245] GROTOWSKI, 2016, p. 120. [Entrevista realizada por Andrzej Bonarski, *Conversazione con Grotowski*]

[246] SPYCHALSKI, 2015.

o *Saint-Soleil* e seus líderes, Maud Robart e Jean-Claude Garoute (Tiga), assim como o contato com os ritos do vodu, permitiram Grotowski pensar mais concretamente suas buscas (e práticas) no Teatro das Fontes, sobretudo as questões ligadas à tradição, ao ritual e a procedimentos de trabalho.

Diante disso, cabe perguntar: O que levou Grotowski ao Haiti? Qual foi sua motivação inicial? Podemos encontrar, em parte, respostas nos próprios textos de Grotowski, nos quais menciona a sua busca por regiões e culturas em que as manifestações tradicionais, que podemos associar às chamadas "técnicas das fontes", estivessem presentes.

Uma resposta mais concreta é fornecida por Kolankiewcz[247]. Em um jantar com o cineasta e documentarista Jean-Marie Drot, Grotowski fora informado sobre o Vodu e o Haiti, o que teria convencido o artista a empreender a viagem[248]. Jean-Marie Drot[249] realizara um documentário sobre Grotowski anteriormente e, em 1976, realiza uma entrevista com André Malraux[250] justamente a respeito da visita deste último ao Haiti e ao *Saint-Soleil*.

A valorização e o estudo da arte e cultura haitianas estavam ocorrendo há alguns anos na Europa. Apenas para citar alguns eventos desse contato entre artistas e intelectuais europeus ou estadunidenses e arte haitiana, bem como a difusão desta, pode-se destacar:

- A fundação do *Centre d'Art Haitien*[251], em 1944, que tinha como objetivo estimular a produção artística de pintores haitianos;

- A visita de André Breton[252] ao Haiti, entre fins de 1945 e início de 1946, em que o artista entra em contato com a arte haitiana, compra obras de arte e, posteriormente, realiza exposições dessas obras na Europa;

---

247 KOLANKIEWCZ, Leszek. *Grotowski in a Maze of Haitian Narration.* **TDR: The Drama Review**, Vol. 56, N. 3, 2012, p. 131-140.

248 KOLANKIEWCZ, 2012, p. 134

249 Jean-Marie Drot (1929-2015): diretor-cineasta-documentarista francês, produziu e dirigiu diversos filmes sobre arte, entre os quais o referido documentário sobre Grotowski – *Grotowski...ou Socrate est-il Polonais?* .

250 André Malraux (1901-1976): intelectual francês que se dedicou a escritos sobre arte e cultura. Foi também ministro de Assuntos Culturais na França. Em sua última obra, – *L'intemporel, La Métamorphose des Dieux, III* – dedicou um capítulo ao grupo artístico *Saint-Soleil.*

251 O *Centre d'Art* haitiano foi fundado pelo educador estadunidense Dewitt Petters em 1944. O centro tinha como objetivo principal estimular a produção artística de pintores haitianos, na sua maioria autodidatas. Teve uma grande importância para a difusão da arte haitiana. Para mais informações ver Goyatá (2020) e a página oficial do centro, *Le Centre* (c2024).

252 André Breton (1896-1966) foi um dos líderes do movimento surrealista, assinando o primeiro manifesto do grupo em 1924. Breton viajou ao Haiti, onde encontrou grande afinidade entre a poética

- A realização do Festival de Artes Negras, em Senegal, em 1966, que contou com representantes de 37 países, entre os quais o artista haitiano Jean Claude Garoute (Tiga);

- Entre fins de 1975 e inícios de 1976, André Malraux visita o Haiti e conhece diferentes pinturas da arte haitiana, com destaque as obras do *Saint-Soleil.* Em seu livro *L'intemporel,* Malraux dedica um capítulo às pinturas do grupo*;*

- No mesmo período, o cineasta Jean-Marie Drot, entrevista Malraux a respeito de sua viagem à ilha, e registra a atividade do grupo *Saint-Soleil* para a série *"Malraux e a Arti del Mondo"*. A série foi transmitida na televisão francesa e, com o livro de Malraux e a posterior participação do *Saint-Soleil* no festival teatral de Nancy, em 1977, proporcionou que a atividade do grupo alcançasse uma ressonância internacional.[253]

5.1 A comunidade artística do *Saint-Soleil*

Em 1966 Maud Gérdes, com então 20 anos, casa-se com o etnobotânico francês Guy Robart. Nascida em Porto Príncipe, Haiti, Maud tornou-se guia e companheira nas pesquisas de campo do marido, em um período marcado por intensas viagens, o que permitiu o contato com diversas pessoas e comunidades locais ao redor do país.

Antoinette Jean escreve que, em 1971, Maud e Guy Robart acolhem em sua casa uma exposição de Tiga[254]. Segundo Pablo Jimenéz[255], Maud começa a pintar com o artista e ao mesmo tempo desenvolve um mergulho em diferentes raízes culturais do Haiti, participando com Tiga em uma "pesquisa arqueológica", visitando locais religiosos e centros artísticos populares pelo país[256].

Tiga, como mencionado, já era um artista em atividade, tendo apresentado no Festival Mundial de Artes Negras, em Dakar, Senegal. Ao longo de sua vida, dedicou-

---

do surrealismo e a arte produzida por alguns artistas haitianos. Teria ficado impactado com os aspectos mágicos e ditos "primitivos" nessas obras, tão caros aos surrealistas (cf. Löwy, 2021).

253 MARCHIORI, Nicolleta. Tra rituale e pedagogia dell'attore: il canto tradizionale haitiano nella pratica de Maud Robart. **Culture Teatrali-** Studi, interventi e scritture sullo spettacolo, n. 5, autunno, 2001. p. 69-100. p. 71

254 JEAN, Antoinette. Andre Malraux et Haïti <<L'imaginaire du merveilleux>>. **Présence d'André Malraux***, Automne,* 2014, No. 11, André Malraux: a la rencontre de l'image et de l'imaginaire. Automne, 2014, p. 166-191.

255 JIMENÉZ, Pablo. **Transformation through dance:** Maud Robart and haitian yanvalou. Thesis (Master of Arts)- University of Havai'i at Mânoa, Mânoa, 2014.

256 JIMENÉZ, 2014, p. 41.

se a diversas formas de arte: pintura, cerâmica, música, trabalhando também como professor de arte. Nascido em 1935, estudou no *Centre d'Art*, aos 12 anos[257]. Além de multiartista foi também um importante animador cultural, com várias iniciativas como aulas de arte (ou trabalho artístico) com pessoas com transtornos mentais e crianças. Em 1968, participa da criação do centro cultural *Poto Mitan,* explorando as raízes da cultura tradicional do Haiti, sobretudo o vodu. Em síntese, a busca pelas raízes culturais, a espontaneidade da criação, a valorização da arte feita por amadores, por crianças e pessoas com distúrbios psíquicos (os chamados "loucos"), a utilização de diferentes linguagens e meios artísticos para sensibilização e expressão pessoal, podem ser apontadas como características de seu trabalho.

Em 1973 fundará com Maud a comunidade do *Saint-Soleil*, na qual essas características se farão também presentes. Sobre esse início, Antoinette Jean escreve alguns detalhes. Entre 1972 e 1973, Maud Robart, Guy Robart e Tiga visitam um terreno na região de *Soissons la Montagne*, a mil metros de altitude. Tiga havia ficado doente e, recuperando-se de uma cirurgia, fora aconselhado pelo médico a morar no campo, na altitude. Assim, *Soissons la Montagne* parecia uma região ideal. Os artistas começam as obras para instalação no local e passam a receber membros da comunidade, camponeses, artesãos locais, alguns dos quais, teriam trabalhado nas obras. Findada a instalação, os camponeses passam a frequentar o local e as "noites terminam com narrações de histórias e teatro"[258]. Maud e Tiga fornecem materiais para criação e cada um passa a pintar e criar espontaneamente, sem nenhuma diretriz rígida ou conselho sobre como ou o que pintar. Assim, camponeses, pedreiros, agricultores, cozinheiros, trabalhadores e trabalhadoras diversos podiam pegar o material e levar para casa, para realizar suas obras e, depois, caso quisessem, trazê-las de volta para compartilhá-las, sem nenhum tipo de julgamento, por parte dos guias, sobre o resultado da arte e sem nenhum projeto de realização de vendas dessas obras.

Não havia uma vontade de selecionar ou encontrar artistas, mas promover experiências criativas com os habitantes. Maud e Tiga ofereciam, às pessoas simples da área, possibilidades de desenvolver seu potencial expressivo por meio da arte, não

[257] Informações extraídas de Antoinette Jean (2014, p. 189) e no verbete/biografia Tiga (c2016).
[258] JEAN, 2014, p. 190. radução nossa de: "Les soirées se terminent par des contes, du théâtre...". As demais afirmações ou citações no parágrafo, salvo expresso contrário, têm como base essa referência.

só pintura, mas esculturas, improvisação, teatro, cantos[259]. O *Saint-Soleil* se constituiu em um movimento que significava mais do que simplesmente fazer arte. Jimenéz escreve que, para Maud, o movimento representou, até 1981, uma "experiência humana, excitante e criativa, de liberdade" [260].

Sobre o modo como os líderes se relacionavam com as pessoas da região, sem querer forçar uma criação artística ou descobrir novos artistas, Maud afirma em entrevista concedida Jean-Marie Drot[261]: "Nós queríamos ter as pessoas conosco, sem jamais dar algum conselho artístico. Além disso, todos pintavam em casa e só quando tinha desejo de fazê-lo. A tela chegava aqui quando estava terminada"[262].

Foi dessa maneira que, nesse ambiente de convívio e expressão livre, juntaram-se o pedreiro Levoy Exil, a cozinheira Louisane Saint-Fleurant e outros trabalhadores do campo, artistas que viriam a compor a comunidade rural do *Saint-Soleil*.[263]

Essa postura de incentivar a livre expressão sem nenhum tipo de julgamento ou preocupação estética 'castradora', sem nenhuma pretensão de converter a arte em mercadoria, pode ser expressa na frase de Maud: "a espontaneidade é uma ética". Nesse sentido, a espontaneidade promoveu uma experiência humana que relacionava a ética à estética, o que resultou em uma característica bastante marcante do *Saint-Soleil*.

Um dos elementos importantes da pintura do grupo é o trânsito com elementos do vodu. A religiosidade do vodu está presente em muitas obras dos artistas do *Saint-Soleil*, e mesmo outros artistas do país[264]. Se havia uma arte naif, que se tornara certo símbolo da cultura haitiana comercializada para turistas, as pinturas do *Saint-Soleil* apresentavam uma espontaneidade e autoexpressão, sem buscar referências ou forçar traços ingênuos ou infantis para se aproximar de determinada estética (como fazem muitos artistas conscientemente naifs). Além disso, as obras produzidas não

---

[259] JIMENÉZ, 2014, p. 42.
[260] JIMENÉZ, 2014, p. 42.
[261] DROT, Jean-Marie. **Malraux en Haiti**. [*S. l.*], 2016.
[262] MAUD *apud* DROT, 2016. Tradução nossa de: "[...], nous voulions avoir avec nous des individus et surtout ne jamais leur donner de conseils artistiques. D'ailleurs tous peignent chez eux et seulement quand ils en ont envie. Le tableau arrive ici quand il est terminé."
[263] JEAN, 2014, p. 190
[264] Nesse sentido, destaca-se o artista Hector Hyppolite (1894-1948), também houngan (sacerdote do vodu), cuja obra é impregnada de elementos da religiosidade vodu.

tinham por objetivo serem comercializadas. Kovatcheva[265] cita Tiga, que teria afirmado quanto à arte do *Saint-Soleil*: "toda sua pintura é uma oferenda [...] ao invisível [...]. E *Saint-Soleil* não é um lugar profano"[266].

No que concerne a essa presença do vodu, não significa que os integrantes do *Saint-Soleil* procuravam retratar as divindades (chamadas *loas*) ou cenas de ritos e cultos religiosos. Com base nas reflexões de Malraux, Kovatcheva afirma que os pintores ingênuos (naif) são fiéis à realidade, à aparência (ainda que de modo não realista), enquanto o pintor do *Saint-Soleil* "transfigura" a realidade. Não se trata simplesmente de retratar elementos de um universo "fantástico", mas de um vínculo íntimo com o mistério, com o vodu. As pinturas do *Saint-Soleil* seriam uma "adesão a outro mundo"[267]. Segundo Tiga:

> [...] Eu pinto espontaneamente [...] Encontrei minha arte na escola de meu povo. Sou antes de tudo um pesquisador e um animador [cultural]. Tenho como referência o princípio de rotação artística: colocar à disposição da criança, do adulto, do doente mental, todos os suportes sensíveis (argila, cores, tinta, música, canto, expressão corporal, percussões) a fim de poder explorar a personalidade de cada um. Exploro a cultura haitiana, sobretudo o vodu.[268]

Nessa citação, encontramos os dois aspectos importantes na exploração de Tiga, e que pode ser associado ao *Saint-Soleil*: a dimensão da espontaneidade e a questão do vodu haitiano (e de modo mais geral, das raízes da cultura haitiana). Pode parecer algo contraditório, por um lado, a exploração da "personalidade de cada um", por meio dos diversos suportes sensíveis, fator que remeteria a uma dimensão individual, e, por outro lado, a exploração da "cultura haitiana", o que remeteria ao coletivo, à sociedade. No entanto, podemos entender que há uma relação dialógica entre essas dimensões individual e coletiva. No cerne dessa cultura haitiana, está o vodu, uma religião que transita com questões como culto a antepassados divinizados, transe etc. Investigar a cultura é investigar a si mesmo na relação com a cultura. Ao mesmo tempo, explorar a sua identidade pessoal e suas origens é mais que um mergulho narcísico. Esse aprofundar-se nas raízes que constitui o sujeito é aproximar-

---

[265] KOVATCHEVA, Yulia. **A la recherche de la sensibilité essentialle de l'être humain:** Malraux devant le miracle de la peinture de Saint-Soleil. [*S. l.*]: 2016.

[266] KOVATCHEVA, 2016. Tradução nossa de trechos de: "A la différence des naïfs qui vendent cher leur tableaux, Tiga dira plus tard à Malraux que « toute leur peinture est offrande […] à l'invisible […]. Et Saint-Soleil n'est pas un endroit profane »

[267] MALRAUX *apud* KOVATCHEVA, 2016.

[268] TIGA *apud* JEAN, 2014, p. 189.

se da dimensão coletiva, são raízes que se encontram na pessoa e, também, no coletivo, na cultura.

Essa relação com raízes culturais e exploração do humano pode ser um dos pontos de aproximação dentre as buscas empreendidas por Grotowski no Teatro das Fontes e os haitianos do *Saint-Soleil*.

Por fim, cabe destacar ainda que essa conexão entre arte e vodu não é algo forçado, importado pelos artistas que buscam tematizar suas obras com elementos dessa religiosidade. O próprio vodu é religião, mas também arte: em seus ritos, nota-se o papel fundamental da dança e canto para 'chamar' o *loa* (divindade do vodu), do *vèvè* (desenho sagrado com funções rituais), das bandeiras, etc. Nesse sentido, Tiga afirma:

> [...] Exploro a cultura haitiana, sobretudo o vodu. Uma cerimônia vodu é tudo isso ao mesmo tempo. O "vèvè" é um desenho, há a cor, o perfume, as folhas piladas, a dança o canto, uma atmosfera. É nesse sentido que essa religião é viva.
> Haiti é sonho, criação, possessão, loucura [...]. A possessão, a tomada do indivíduo pelo *loa* (espírito), a criação é forte aqui, mais que em outros lugares, a música [...], a pintura, o desenho, a escultura [...] tudo está aqui.
> [...] A arte é para mim, acima de tudo, uma emanação biofisiológica do homem. Não é uma atividade cerebral, intelectual. A arte está em tudo. É um ato de criação, o primeiro traço [a primeira versão, o primeiro rascunho] é que é arte. A arte é o princípio de tudo. Na evolução da humanidade, a arte precedeu o artesanato e a tecnicidade. O homem traça um círculo antes de fabricar uma tigela. Qualquer que seja o objeto sensível, o homem que realiza um ato de criação e que continua, é um artista.[269]

[269] TIGA *apud* JEAN, 2014, p. 189. Tradução nossa de trechos de:
"[...] J'explorais la culture haïtienne, surtout le vodou. Une cérémonie vodou est tout ça en même temps. Le « vèvè » est un dessin, il y a la couleur, le parfum, les feuilles pilées, la danse, le chant, une atmosphère. C'est dans ce sens que cette religion est vivante.
Haïti est rêve, possession, création, folie. Ne passez pas à côté du rêve. La possession, c 'est la prise de l ' individu par le « loa » (esprit), la création est forte chez nous, plus qu ' ailleurs, la musique avec le vodou, la peinture, dessin, sculpture, danse, tout y est. Et la folie, la bonne folie. Pas la grande folie, ça c 'est Dieu. Les quatre éléments sont autonomes, mais il y a une sorte de fusion pour exprimer le phénomène de ce peuple, de ce pays.
Malraux m 'avait posé la question en 1966: « C'est quoi l'art, pour vous, Tiga ?» Alors, je n'ai rien dit. Aujourd'hui, je peux répondre. L'art est pour moi d'abord une émanation bio - physiologique de l'homme. Ce n'est pas une affaire cérébrale, une affaire intellectuelle. L'art est partout. C'est l'acte de création, le premier jet, qui est l'art. L'art est au début de tout. Dans l'évolution de l'humanité, il a précédé l'artisanat et la technicité. L'homme a tracé un cercle avant de fabriquer un bol. Quel que soit le support sensible, l'homme qui fait acte de création et qui continue, est un artiste."

5.2 Grotowski e o Haiti

Os primórdios do Teatro das Fontes estariam fortemente ligados a duas viagens solitárias de Grotowski: uma delas ao Haiti, entre 1 e 20 de dezembro de 1977, e outra à Nigéria, entre 28 de março e 10 de abril de 1978[270]. Como mencionado, das diferentes viagens vinculadas ao Teatro das Fontes – seja as que Grotowski realizou sozinho, seja as que realizou em grupo, com a equipe internacional –, os contatos com culturas africanas e afrodiaspóricas (Nigéria e Haiti) teriam um lugar de destaque para as pesquisas do projeto.

Retomando algumas informações já apresentadas ao longo da tese, apresento um breve resumo com a cronologia dessas viagens de Grotowski ao Haiti no período.

Quadro 5 – Viagens ao Haiti no âmbito do TF

Dezembro de 1977

Em sua primeira visita, em dezembro de 1977, Grotowski teria entrado em contato com os rituais do vodu e com o importante estudioso do assunto, Louis Mars, psiquiatra e professor de psiquiatria haitiano. Louis Mars foi filho de Price-Mars e, além de embaixador do Haiti, foi escritor e um dos pioneiros da chamada "etnopsiquiatria", com estudos ligados à psiquiatria em associação com questões culturais. Dedicou particular atenção ao vodu haitiano e ao fenômeno do transe. Em 4 de junho de 1978, Louis Mars participou do simpósio "Arte do Principiante/Debutante*", a convite de Grotowski.[271]

Maio de 1978

Logo após a viagem para Nigéria, Grotowski realiza sua segunda visita ao Haiti, e ao Instituto Francês de Porto Príncipe, onde fala sobre suas experiências Parateatrais, em 8 de maio de 1978. Cabe mencionar que, no mês seguinte à viagem, de quatro a sete de junho, ocorre o Simpósio Internacional "Arte do Principiante/Debutante", em Varsóvia e Grzegorzewice. Participam desse evento nomes internacionais como o já mencionado Louis Mars, além de Richard Schechner e o ator japonês Hideo Kanze, mestre do teatro Nô. O evento é apresentado, em muitas referências, como a primeira manifestação pública mais expressiva de Grotowski sobre o Teatro das Fontes. A partir da palestra de Grotowski, foi realizado o texto *Wędrowanie za Teatrem Źródeł* (*Sulle Tracce del Teatro delle Fonti*).

Novembro- dezembro de 1978

A terceira viagem de Grotowski, também solitária, teria ocorrido, ao que tudo indica, entre 27 de novembro e 15 de dezembro de 1978[272]. Nessa ocasião, Grotowski teria se

[270] Informação no verbete "Teatro das Fontes" da Enciclopédia do Instituto Grotowski (Theatre [...], 2012).

[271] Informações sobre Louis Mars cf. verbete Louis [...] (c2019), Haitian Ethnopsychiatry (c2023), e Marchiori (2001, p. 97 [nota 39])

[272] As fontes apresentam algumas divergências com relação as datas. O texto relativo ao Teatro das Fontes (Theatre of Sources), presente na Encyplopedia [Enciclopédia digital do Instituto Grotowski], menciona que após a primeira viagem solitária de Grotowski, em 1977, o artista retorna duas vezes ao Haiti, na viagem em maio e entre 27 novembro e 20 de dezembro de 1979, não citando as viagens de 1978. Na "linha do tempo" sobre Grotowski, na mesma enciclopédia, essa data de nov./dez. de 1979 não aparece, com a menção dupla à terceira viagem: entre 27 de novembro e 20 de dezembro de 1978 e, ao mesmo tempo, entre 27 de novembro e 15 de dezembro de 1978. Essa última data de 1978 parece ser a mais provável, uma vez que na mesma linha do tempo é mencionado que entre 15 e 20 de dezembro de 1978, Grotowski estaria na França. Já no período de novembro e

reunido com a comunidade do *Saint-Soleil*, marcando o início do contato e a futura colaboração com os haitianos.

1979

Nos últimos dias do mês de maio, Grotowski faz mais uma visita ao Haiti. Dois meses depois, Grotowski retorna, dessa vez com a equipe internacional do Teatro das Fontes, que permaneceu no Haiti entre meados de julho a oito de agosto de 1979. Na expedição estavam Jairo Cuesta, Dominique Gerard, Elizabeth Havard, François Kahn, Teo Spychalski e Stefano Vorcelli. Essa foi a primeira expedição da equipe do Teatro das Fontes. Nessa viagem, o grupo teria sido recebido pela comunidade do *Saint-Soleil*, realizado práticas ligadas ao trabalho desenvolvido no Teatro das Fontes e conhecido o *houngan* do vodu Eliezer Cadet (com quem Grotowski, ainda em agosto do mesmo ano, viaja para a Nigéria).

Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.[273]

A importância do Haiti para as pesquisas do Teatro das Fontes pode ser entendida a partir dessas recorrentes viagens de Grotowski no período, além do fato da expedição "inaugural" da equipe ter ocorrido justamente para essa região. Após a visita, os membros do *Saint-Soleil* são convidados para a Polônia, onde participam das atividades do Teatro das Fontes. No verão de 1979, Grotowski convida, além dos dois líderes do *Saint-Soleil*, o houngan Eliézer Cadet. No ano seguinte, próximo à abertura dos seminários do Teatro das Fontes, em 1980, viajam à Polônia cerca de onze haitianos, incluindo os líderes do *Saint-Soleil*.

É difícil apontar precisamente em que consistiram as práticas propostas pelos haitianos, mas a partir de alguns relatos e indicações, tentaremos vislumbrar o que era desenvolvido. Cabe lembrar que se o *Saint-Soleil* é marcado pelo trabalho da pintura, o grupo também se dedicava a outras formas de expressão, como improvisação e cantos. Tais práticas performativas devem ter se tornado um aspecto fundamental no Teatro das Fontes e, futuramente, entre essas práticas, os cantos afro-haitianos tornar-se-iam uma das bases do trabalho de Grotowski. Tentar descrever o que ocorreu nesse contato é caminhar entre lacunas e poucas indicações concretas. Procuremos habitar essas lacunas e, talvez, entrever rastros e sombras dessas práticas.

dezembro de 1979, diferentemente do que se lê no verbete Theatre of Sources, a "Linha do tempo" aponta as visitas a Milão, Roma, Paris, Nova Iorque, e nenhuma menção ao Haiti. (cf. [Linha do tempo...] *Kalendarium* [...], 2011)

[273] Elaborada a partir das informações do *Kalendarium* [...] (2011) e do verbete *Theatre of Sources* (2012), ambos do site do Instituto Grotowski.

A primeira expedição do grupo Internacional ao Haiti

Logo após a primeira viagem solitária de Grotowski ao Haiti, em 1977, Teo o encontra nos Estados Unidos. Segundo Teo, Grotowski teria ficado "fascinado" com o lugar e com a tradição haitiana. A experiência no Haiti teria permitido a Grotowski "aprofundar e tornar mais precisa" sua noção de "fontes".

Da mesma forma, Ziółkowski, ao entrevistar Spychalski, afirma que a expedição em grupo ao Haiti, em 1979, foi particularmente importante. Durante suas visitas prévias ao país, Grotowski teria experimentado algo "excepcionalmente inspirador e essencial para ele". Quanto à expedição, Teo Spychalski afirma que Grotowski levou a equipe para lá como se estivessem em uma "viagem para Meca"[274] .

Ao abordar os "motivos" do trabalho parateatral e Teatro das Fontes, François Kahn menciona o encontro com comunidade Haitiana do *Saint-Soleil*, na expedição em grupo, em 1979. O autor, colaborador de Grotowski e um dos presentes na expedição, escreve a respeito da "sincronicidade acausal" como um dos elementos importantes no trabalho de Grotowski, e particularmente do Teatro das Fontes. Segundo François Kahn "sincronicidade acausal", ideia tomada de empréstimo de Jung, significaria uma sincronicidade sem relação de causa e efeito, ou mais explicitamente uma "coincidência significativa". O autor não entra em detalhes do que se desenvolveu no encontro, apenas cita que a equipe de Grotowski foi recebida pela comunidade do *Saint-Soleil*, hospedando-se na casa de Tiga e Maud, em *Soissons-la-Montagne*. O que podemos extrair desse relato é apenas a presença do elemento do canto como algo importante no encontro:

"Na manhã de nossa partida para Europa, nos reunimos todos no salão para cantar juntos e nos cumprimentar, de acordo com os costumes um pouco hieráticos, mas gentis, dos membros do *Saint-Soleil*".[275]

Teo também indica o canto como um dos aspectos centrais desse encontro. Sobre a expedição em si, diferentemente da posterior viagem de 1980 ao México, tudo teria sido muito organizado. Na viagem, ocorreram visitas e encontros com membros do vodu. Spychalski enfatiza que, assim como a viagem ao México não tinha o intuito de se experimentar peiote, a visita ao Haiti não tinha como objetivo a realização de experimentos sobre entrar em transe ou ser 'possuído'. Quanto ao *Saint-Soleil*, ainda

[274] SPYCHALSKI, 2015, p.158. As citações anteriores são da mesma referência.
[275] KAHN, 2019, p. 136.

que consideremos o fato de o grupo ser influenciado pela religião (com alguns integrantes ligados ao vodu), o grupo em si não era um grupo "religioso".

> [...] o *Saint-Soleil* não era um grupo religioso vodu, eles praticavam um tipo diferente de movimento de grupo vinculado ao canto, que mais tarde – em 1980 – eles cultivariam diariamente ao longo de vários meses em Brzezinka. Antes de deixar o Haiti no verão de 1979, Grotowski escolheu fragmentos do *Evangelho de Tomé* entregando um fragmento para cada um de nós, pedindo-nos que criássemos nossa própria melodia para o texto. Isso era para ser nosso presente para os haitianos como agradecimento por seus cantos e movimentos, pois não tínhamos nenhuma outra atividade própria para compartilhar naquele momento.[276]

A centralidade do canto fica evidente já nesses encontros do Teatro das Fontes. Além disso, tudo indica que com o próprio grupo de Grotowski algum trabalho com canto já era realizado e certamente houve uma colaboração mútua nas práticas posteriores, em que o canto tradicional será fundamental. Outro aspecto que merece destaque é a presença de cantos a partir do *Evangelho de Tomé,* mais um dos fundamentos do Teatro das Fontes.

Saint-Soleil na Polônia

Entre maio e fim de agosto de 1980, ocorre a primeira "abertura" do Teatro das Fontes. A abertura contou com participantes do México, Índia e Haiti. Esse trabalho dos "seminários" de abertura do Teatro das Fontes se desenvolveu em distintas fases, em Wroclaw, Brzezinka e Ostrowina. A primeira consistia em um trabalho preparatório mais fechado, com a equipe que implementaria o programa. Essa etapa teria se desenvolvido durante o mês de maio[277], seguida da abertura propriamente dita. Nessas ocasiões, experimentos e as chamadas "técnicas das fontes" – descobertas/elaboradas pela equipe internacional e pelos "especialistas" de diferentes regiões – teriam sido exploradas com as testemunhas "testoras", o público de fora que partilhava da experiência e por meio da qual, de certa forma, seria possível verificar a

---

[276] SPYCHALSKI, 2015, p. 158. Tradução nossa de:
"[…] Saint-Soleil wasn't a religious vodou group; they practised a different kind of group movement connected to singing, which later – in 1980 – they cultivated daily over several months in Brzezinka. Before leaving for Haiti in summer 1979, Grotowski chose fragments from The Gospel of Thomas and gave one to each of us, asking us to create our own melody for it. It was to be our gift to the Haitians as a thank you for their singing and movements, because we did not have any activities of our own to share at that time."

[277] Informações na Enciclopédia Digital do Instituto Grotowski. A enciclopédia (Theatre […], 2012) menciona a presença de onze haitianos, que participaram no projeto, na Polônia. Kolankiewcz, por sua vez, diz que em 1980 teriam viajado, a convite de Grotowski, treze haitianos (Kolankiewcz, 2012, p.134).

validade e objetividade das práticas desenvolvidas. Pelas diferentes indicações, pode-se inferir que durante esses seminários, houve um movimento constante entre aberturas de atividades, para um público mais geral, e realizações de práticas fechadas, para um grupo mais restrito. Mais uma vez, os relatos do que ocorreu são escassos e, muitas vezes, feitos por participantes externos que tinham uma visão/interpretação bem particular sobre as práticas e que não necessariamente estariam de acordo com a visão dos proponentes e guias das atividades. Contudo, penso que esses relatos e descrições podem auxiliar no entendimento do que foi desenvolvido. Com relação ao trabalho dos haitianos, o canto e uma alteração do estado de presença são relatados.

No seminário, foram formados três grupos de guias e assistentes, sendo um deles composto pelos haitianos e liderados por Tiga e Maud.[278] A partir da leitura do texto de Marchiori, constata-se que antes da abertura ao público externo, esses grupos realizavam atividades entre si. Ou seja, Maud e Tiga guiavam atividades com os haitianos e com a participação dos outros grupos. Assim, tudo indica que havia um processo de abertura cada vez maior, na qual as atividades eram experimentadas e testadas no que diz respeito a sua "eficácia". Jairo Cuesta, colombiano e um dos presentes na viagem ao Haiti, além de importante colaborador no Teatro das Fontes, esteve presente em uma dessas ações propostas pelos haitianos. Cuesta relata:

> Os haitianos faziam suas pesquisas: danças e canções lideradas por Maud e Tiga, exploravam certos modos de se movimentar, de dançar ou faziam verdadeiras cerimônias com músicas, das quais todos participávamos. [...] Havia um grupo de três ou quatro pessoas que tocavam os tambores, as cantigas são conhecidas e se alguém inicia uma, os outros sabem como segui-la. Nessa cerimônia não existe um guia. Começa-se a tocar como uma espécie de introdução, depois há uma caminhada até o local e começa a ação: música e dança que falam de diferentes divindades. Em um certo momento alguém pode se tornar o centro das atenções, talvez porque, digamos assim, há uma possibilidade de possessão. Essa possibilidade pode passar a uma outra pessoa e depois a uma outra ainda, e se pode também sair e tomar o redor. Tiga e Maud frequentemente dirigiam essas "saídas". No meio da cerimônia, podia-se abandoná-la e fazer uma caminhada pela floresta para depois retornar. A certo ponto terminava e todos íamos dormir.[279]

---

[278] MARCHIORI, 2001, p.72.

[279] CUESTA *apud* MARCHIORI, 2001, p. 72, 73. Tradução nossa de:
"Gli haitiani facevano delle loro ricerche: danze e canzoni guidate da Maud e Tiga ed esploravano certi modi di muoversi, di ballare oppure facevano delle vere e proprie cerimonie con musica alle quali tutti partecipavamo [...]. C'è un gruppo di tre, quattro persone che suonano i tamburi; le canzoni sono note e se qualcuno ne comincia una, gli altri sanno come seguirlo. In queste cerimonie non c'è uno che guida. Si comincia a suonare come per una specie di introduzione, poi c'è una camminata

Ao citar o relato de Cuesta, Marchiori ressalta se tratar de uma interpretação. Tanto para Grotowski, quanto para Maud e demais colaboradores, não se tratava de possessão, nem de realização de uma cerimônia ritual, ou ainda da busca por um estado de transe. Contudo, não podemos desconsiderar que uma alteração de presença e percepção devia ocorrer, o que induzia Cuesta a utilizar palavras como "cerimônia" e "possessão". Provavelmente o fato das cantigas e danças tratarem de divindades do vodu (os *loas*) também contribuiu para esse tipo de relato.

Além de Jairo Cuesta, Ronald Grimes oferece um testemunho de sua participação (provavelmente nas atividades de abertura ao público externo, também no verão de 1980). A descrição de Grimes está presente em seu texto "Theatre of Sources" no livro *The Grotowski Sourcebook.* Nela o autor menciona a presença de quatro grupos: um grupo de participantes convidados (do qual ele fazia parte); um pequeno grupo de indianos, incluindo um Baul; a equipe internacional de Grotowski; e o grupo formado por haitianos, membros do *Saint-Soleil*. Grimes afirma que em seu grupo havia certa de quinze pessoas, dentre as quais, algumas eram escolhidas para determinadas atividades, conduzidas por guias da equipe de Grotowski (a equipe internacional). Com isso, Grimes ressalta que do grupo de quinze pessoas, apenas algumas poucas participavam de determinada atividade, de modo que a visão de cada participante é muito parcial, correspondendo a experimentos específicos. Grimes descreve algumas das ações realizadas sob a condução de membros da equipe: longas caminhadas na floresta, imitação cuidadosa e silenciosa de movimentos dos guias, um tipo particular de giro sobre o eixo do corpo, ações que se realizavam ao ar livre ou em espaços internos[280].

Após a descrição de algumas atividades no trabalho com a equipe internacional de Grotowski, Grimes passa a relatar a experiência com a comunidade dos haitianos. Para o autor, analisando em retrospectiva, as atividades com a equipe de Grotowski seriam uma espécie de preparação para o trabalho que se desenvolveria com os membros do *Saint-Soleil*.

---

verso il luogo e lì comincia l'azione: musiche e danze che parlano delle differenti deità. Ad un certo momento qualcuno può diventare il centro dell'attenzione, forse perché, diciamo così, c'è una possibilità di possessione. Questa possibilità poi può passare ad un'altra persona e poi ad un'altra ancora e si può anche uscire all'aperto. Tiga e Maud spesso dirigevano queste uscite. Nel mezzo della cerimonia si poteva uscire e fare una camminata nella foresta e poi si tornava. Ad um certo punto finiva e tutti andavamo a dormire."

[280] GRIMES, 1997.

Segundo Grimes, a experiência com o grupo haitiano pode ser vista como um "contato ritual". É nessa chave do ritual (e do xamanismo) que Grimes discorre sobre o trabalho com os haitianos, o que certamente o leva a algumas reflexões e enquadramentos específicos. Essa perspectiva de Grimes parece dialogar com a de Cuesta, de modo que, embora Grotowski e colaboradores insistissem no fato de separar o que eles faziam no Teatro das Fontes de um ritual ou cerimônia religiosa, certamente alguns pontos de contato deveriam existir. Contudo, o próprio Grimes reconhece que não se tratava de imitar um ritual, ou transpor um rito de um contexto religioso para outro. Referindo-se de modo mais geral ao trabalho de Grotowski e ao Teatro das Fontes, escreve:

"A intenção de emprestar, como a de inventar um ritual, é autodestrutiva [...] O que transpira no Teatro das Fontes é o ritual genuíno, embora seja um experimento ritual e não uma tradição ritual".[281]

Esse "ritual genuíno" pode ser entendido de modo análogo às "fontes das técnicas das fontes", ou seja, elementos simples, presentes em técnicas rituais tradicionais. Não se tratava de realizar uma cerimônia vodu, mas um experimento performativo-ritual, desenvolver e testar técnicas e procedimentos que, em certo sentido, dialogam com ou estão presentes nessa tradição (como os cantos e as danças). Nesse trânsito entre tradição e criação, experimento e ritual, Grimes discorre sobre as condições a partir das quais se desenvolveriam as práticas com os haitianos, mais do que descrever em detalhes em que consistiam os experimentos.

> Sou tentado a falar do trabalho haitiano como um "contato ritual", por causa de sua ênfase transcultural [cross-cultural emphasis]; ou como "iniciação", pois foi marcado pelo início ritual no qual os membros externos, que eram neófitos, se dirigiam para *poteau mitan,* a árvore que ficava no centro. Entretanto, penso que o neologismo *sourcing* expressa melhor esse evento, uma vez que sugere uma ação que 'parte de' ou 'se direciona a' uma zona originária na qual o contato é feito atravessando um abismo [cruzando um limite] – nesse caso religioso-cultural.[282]

---

[281] GRIMES, 1997, p. 275-276. Tradução nossa de: "The intention to borrow, like the one of inventing ritual, is self-defeating […]. What transpires in the Theatre of Sources is genuine ritual, though it is ritual experiment rather than ritual tradition."

[282] GRIMES, 1997, p. 276. Tradução nossa de:
"I am tempted to speak of the Haitian work as "ritual contact," because of its cross-cultural emphasis, or as "initiation," because it was marked by a ritual beginning in which outsiders who were neophytes made their way toward the *poteau mitan*, the tree of the center. However, I think the neologism *sourcing* expresses the event better, since it suggests an action from or toward an originative zone in which contact is made across a chasm, in this case a religiocultural one."

Acrescenta escrevendo que os participantes não eram iniciados no vodu e que não foi apresentado uma cerimônia ritual degradada, teatralmente, como ocorreria em casas para turistas em Porto-Príncipe. Também não estavam observando ritos de possessão para serem documentados em monografias acadêmicas ou imitados em teatros. Assim, as experiências seriam caracterizadas como uma "saudação ritual às fontes". Grimes utiliza o neologismo *sourcing* ou *resourcing* – no sentido de algo relativo a *source* ("fonte"), (re)abastecimento, reconexão com as fontes – como forma de tentar explicar a experiência, dificilmente passível de uma definição. Quanto às atividades realizadas, menciona:

> [...] Embora houvesse elementos rituais como espera meditativa, pintura ritual e queima das pinturas, canto, dança, veneração do Sol, e outras ações para as quais não tenho um nome, o caráter geral daquilo que fizemos é mais bem interpretado como uma introdução ritual para as fontes (ou saudação às fontes).[283]

Aqui, pode-se notar a presença tanto da pintura, expressão artística que caracterizou a atividade do *Saint-Soleil* ao longo dos anos, quanto do canto e dança, assim como ações não situadas no campo das linguagens artísticas e que apontavam para o "contato ritual" ou contato com as "fontes". Com relação às condições que permitiam que essa experiência se desenvolvesse, Grimes apresenta alguns fatores importantes. A partir do exposto pelo autor, podemos enumerar essas "condições". Embora esses elementos sejam descritos de modo relacionado ao trabalho com a comunidade haitiana, podemos entendê-los também como vinculados a princípios mais gerais do Teatro das Fontes.

5.3 Condições [e princípios] do trabalho com os haitianos

1- O deslocamento do ambiente comum.

O autor aponta que o ambiente no qual se realizavam as explorações diferia significativamente tanto do ambiente dos haitianos, que propunham o "ritual", quanto dos europeus que respondiam ao "ritual". Destaca-se uma vez mais que Grimes chama o encontro de "ritual" pelas características presentes nas explorações, mas não significava a realização de uma cerimônia ou rito, em sentido estrito. Esse

---

[283] GRIMES, 1997, p. 276. Tradução nossa de:
"[...] So even though there were ritual elements such as meditative waiting, ritual painting, and burning of paintings, singing, dancing, veneration of the sun, and other actions for which I have no names, the overall character of what we did is best interpreted as a ritual introduction to, or greeting of, the sources."

deslocamento devia permitir uma mudança significativa de atitude entre os envolvidos. Eles não estavam nem no Haiti, nem em um centro urbano europeu ou norte-americano. Embora estivessem na Polônia, estavam todos afastados da cidade. Grimes acrescenta que para muita gente parecia estranho pensar na presença de haitianos e do vodu na Polônia, mas que era justamente esse o ponto em questão: deslocar a usual divisão "indígenas/estrangeiros". Afirma que tal mudança, temporária para os haitianos, não era arbitrária e que Grotowski trabalhou com eles por longos períodos antes da abertura.

Dessa forma, é ressaltado que havia uma parte de uma comunidade de haitianos na Polônia, e não simplesmente pessoas reunidas. Isso permitiria uma solidariedade no deslocamento. Grotowski, os haitianos e parte da equipe internacional viviam em um celeiro e compartilhavam barracas, a mais ou menos uma hora de Wroclaw. Por outro lado, o restante da equipe internacional, os indianos, e participantes convidados externos, geralmente, permaneciam em dois celeiros em outra região próxima. Embora não seja citado pelo autor, possivelmente esses lugares eram Ostrowina e Brzezinka, os dois espaços rurais onde se desenvolviam muitas das atividades da Cultura Ativa. Boa parte do trabalho ocorria ao ar livre, onde Grotowski chamava "ventre da floresta", mas havia atividades em espaços fechados, dentro dos celeiros. Alguns espaços eram cuidadosamente preparados, transformados, ou "sacralizados" de modo que a relação, quer com o ambiente natural, quer entre quatro paredes, tinha um forte vínculo com o espaço.

> Embora os haitianos fossem mais nativos nas florestas do que aqueles do grupo convidado, muito do contato ritual com eles ocorria em espaços fechados em um celeiro, que eles tiveram a permissão de converter em um espaço sagrado. Assim, eles foram removidos literalmente de seu próprio território, mas nós fomos simbolicamente colocados nele, podendo caminhar em seu solo sagrado: um grande tapete costurado com espíritos vodus, no qual nos sentávamos e dançávamos.[284]

Esse aspecto pode ser associado aquela dimensão "ecológica", mencionada por Grotowski no texto sobre o Teatro das Fontes, dimensão em que o contato e um tipo de relação com o ambiente é fundamental, ainda que o trabalho seja desenvolvido

[284] GRIMES, 1997, p. 277. Tradução nossa de:
"Even though the Haitians were more native to forests than those in the invited group, much of the ritual contact with them was indoors in a barn that they had been aloowed to convert into a sacred place. So they were literally removed from their own turf, but we were symbolically put in the position of walking on their holy ground, a large mat sewn with voodoo spirits on which we sat and danced."

em um espaço fechado. Quanto à atividade ali desenvolvida, não se sabe exatamente em que consistia essa dança. Mas sabemos que o *yanvalou,* uma das danças do vodu haitiano, será uma prática fundamental no *Objective Drama*, na Arte como Veículo e no trabalho posterior de Maud Robart. Se nesse momento do Teatro das Fontes ainda não estavam em jogo essas práticas (não do como serão desenvolvidas posteriormente), sem dúvida podemos identificar aí as sementes dos trabalhos subsequentes de Maud e Grotowski.

2- Aprender a ver sem olhar [to see without looking]

Esse parece ser um dos princípios fundamentais da atitude esperada nas práticas do Teatro das Fontes. Pela descrição de Grimes, parece ter relação com o que Grotowski chama de "circulação da atenção". Tudo indica se tratar de um tipo particular de olhar e concentração no campo de visão, sem selecionar objetos e elementos específicos, algo como um foco aberto e suave.

Grimes menciona que projeto do Teatro das Fontes permitia, de modo surpreendente, experiências não vinculadas a grandes excitações interpessoais ou a uma nostalgia de *communitas,* que muitas vezes marcam certos retiros e encontros (como aqueles ligados a *new age* ou ao "mercado" da espiritualidade). Da mesma forma, não deveria haver uma relação romantizada com o ambiente da natureza.

Para que tudo isso pudesse ser evitado, escreve Grimes, era preciso ser ensinado "a manter os olhos abertos, geralmente para o horizonte e em um padrão circular, e não focados em nenhum objeto particular como uma flor ou uma rocha"[285]. Desse modo, no trabalho com os haitianos, eles pediam aos convidados para participarem do "ritual" a partir do "ver sem olhar, escutar sem ouvir"[286]. O autor ainda menciona que, inicialmente, ao serem solicitados a proceder de tal maneira, pensavam que isso seria para ajudar os haitianos proponentes, ou seja, que os guias do experimento queriam que os participantes não os encarassem ou analisassem a atividade. Porém, posteriormente, os participantes descobriram que era para beneficiar seu próprio trabalho. Essa atitude permitiria a cada um encontrar sua própria maneira de "conhecer" o que estava ocorrendo. Grimes salienta que esse "conhecer" (ao invés de

[285] GRIMES, 1997, p. 277. Tradução nossa de: "The success in doing so depended on being taught to keep our eyes open, usually toward the horizon, often in a circular pattern, and typically not focused on any one object such as a flower or rock."

[286] GRIMES, 1997, p. 277, tradução nossa. No original: "seeing without looking, hearing without overhearing".

"explicar") tinha um sentido não intelectual, não verbal, mas era uma "forma de entendimento que surge no sentido bíblico de conhecer como envolvimento corporal"[287].

Podemos pensar que essa atitude de um olhar mais aberto, expandido, ou o "ver sem olhar", permitiria uma desautomatização da percepção. O autor escreve que frequentemente não somos capazes de reconhecer o quanto nos paralisamos a nós mesmos ao fazer ou buscar contato visual muito prontamente. Acrescenta que a proibição de analisar (o autor utiliza "*observing*") permitia uma visão mais apurada (ou que se enxergasse mais).

"Nós tínhamos que ver com outros órgãos além de nossos olhos. Aprender a fazer isso é tão útil para interpretar um ritual quanto para correr em uma floresta polonesa, enevoada e escura."[288] (Uma das práticas do Teatro das Fontes consistia em correr às cegas, de olhos vendados ou no escuro, no meio da floresta).

Essa condição mencionada por Grimes corresponderia ou se vincularia não só à "circulação da atenção", conforme citado, mas também ao "movimento que é percepção": essa capacidade de perceber com o corpo todo a partir do movimento. Isso tem relação também com aquele "motivo" apontado por François Kahn sobre o Parateatro e o TF, o "paradoxo do ativo-passivo". No Teatro das Fontes, isso significava encarar o desafio de se "encontrar uma ação simples que permitisse, às pessoas que a seguissem, perceber o mundo de uma maneira diferente"[289]. Em outras palavras, tratava-se de "deixar acontecer, abandonar por um momento nossa leitura habitual da natureza e das suas manifestações". Kahn escreve sobre o paradoxo, associando-o à *Holiday* (no Parateatro) e ao Teatro das Fontes, sem mencionar de modo específico a relação com o trabalho com os haitianos. Porém, é possível, na comparação com Grimes, inferir que esse "motivo" do trabalho estava presente nas variadas manifestações e experimentos desenvolvidos pelas diferentes equipes do projeto, incluindo o *Saint-Soleil*. Esse paradoxo, que também pode ser relacionado a ideia do "movimento que é repouso", é expresso em uma atitude peculiar em que a

[287] GRIMES, 1997, p. 278. Tradução nossa do trecho extraído de: "I say 'knoing' rahter than 'explaining', because our way of understanding arose in the biblical sense of knowing as bodily engagement."

[288] GRIMES, 1997, p. 278. Tradução nossa de: "We had to see with organs other than our eyes. Learning to do so is as useful for interpreting a ritual as for running in a pitch-black, foggy Polish forest."

[289] KAHN, 2019, p. 120.

ação é passiva e a atenção é ativa, nas palavras de Kahn, algo "como deixar o corpo agir em plena consciência".[290]

3- Não é necessário acreditar, explicar, apresentar[291]

Essa terceira condição permitia um envolvimento com as ações desenvolvidas sem uma necessidade de racionalizar ou ainda de compartilhar determinada crença. Podemos pensar, por exemplo, que ao se cantar para determinado *loa,* não era esperado que se acreditasse na existência da divindade ou de espíritos e seres invisíveis, tal como um adepto religioso. Apenas se cantava e se seguia os detalhes desse ato de cantar. Em outras palavras, a eficácia das ações não dependeria de um sistema de crenças. Assim, escreve o autor:

> Os haitianos não precisaram realizar rituais para nós. Não éramos turistas, antropólogos ou um público teatral com ingressos. Também não éramos iniciados no vodu. Esses são papeis comuns para assistir um ritual. Ninguém era solicitado a acreditar, ou mesmo era esperado que se acreditasse naquilo que ele ou ela fazia. Crença era uma consideração irrelevante. E tornar-se nativo era impossível. Nós apenas fazíamos o que nós fazíamos – cantar, dançar, pintar, cantarolar, gritar, imaginar, ficar cansado, pular, e uma centena de outras ações não nomeadas.[292]

Para a realização dessas ações literais, não representacionais, era pedido que os participantes não procurassem explicar o que ocorria, nem desejassem "ganhar" algo da experiência. Não se tratava de um treinamento para aquisição de habilidades. Essa atitude deveria permitir um maior estado de presença e envolvimento com a ação pela própria ação. Grimes menciona, no entanto, que todos eram encorajados a adotar uma atitude de experimentação, a entrar na ação com uma busca, um questionamento. Isso não corresponderia à formulação intelectual de uma questão para uma resposta também intelectual, mas a uma busca com todo o corpo e

---

[290] KAHN, 2019, p. 120

[291] Grimes utiliza a palavra *perform,* porém optamos por "apresentar" (ou "representar"), pois "performar" pode trazer a ideia de "realizar" uma ação, "agir" simplesmente, e tudo indica se tratar justamente disso o que deveria ocorrer. Assim, haveria uma oposição entre querer apresentar algo (ou representar algo) e apenas agir (o que para nós seria "performar"). No original: "A third condition was that of being relieved form the burden of having to believe, explain or perform." (Grimes, 1997, p. 278.)

[292] GRIMES, 1997, p. 278. Tradução nossa de:
"The Haitians did not have to perform rituals for us. We were not tourists, anthropologists nor a theatre audience with tickets. Nor were we voodoo initiates. These are the usual role definitions for seeing a ritual. No one was asked or expected to believe in what he or she did. Belief was an irrelevant consideration. And going native was impossible. We just did what we did – sing, dance, paint, hum, shout, imagine, be tired, jump, and hundred other nameless actions."

totalidade da pessoa em si, implicadas no processo. Assim, o fato de as ações serem simplesmente realizadas (em certo sentido, “imitadas”), não caia em uma mera cópia ou reprodução mecânica, mas funcionava como uma estrutura que permitia que a busca ou a questão pessoal de cada um fosse desenvolvida. Pensando essas atividades na perspectiva do “ritual”, Grimes afirma que nesse ambiente ocorria a “modificação e inovação ritual para os participantes mais tradicionais, e incubação de uma sensibilidade ritual para os participantes mais secularizados”. Em tudo isso, constatamos uma relação dialética entre passividade e atividade, manutenção de estrutura e improviso, aspecto formal externo e impulsos, tradição e criação.

4- A concentração gestual

Grimes descreve como a quarta condição do trabalho a “concentração gestual” [*gestural concentration*]. Isso corresponde ao deslocamento da busca pela compreensão por meio da linguagem verbal para outros aspectos. O autor salienta que em muitos casos, como em liturgias contemporâneas ou na antropologia social, é esperado, como pré-requisito, o conhecimento da linguagem verbal, por exemplo, conhecer Latim para, a partir de então, poder interpretar gestos, símbolos de uma Missa antiga, ou conhecer o crioulo haitiano para poder compreender um ritual vodu. O autor afirma que há casos em que desconhecer a língua em questão é uma virtude. Não entender a linguagem verbal pode inclusive ser um pré-requisito para a experiência, é um pré-requisito para conhecer de uma outra maneira. Deixar de lado o entendimento verbal permitiria concentrar-se em propriedades físicas dos diversos símbolos e elementos (cores de uma imagem, entonação e vibração de um canto, tônus, velocidade, amplitude de um gesto etc.). Ao conhecer verbalmente um significado de um símbolo, a mente pode rotulá-lo, reduzindo-o a dimensão meramente intelectual. Assim, o fato de os participantes não conhecerem, por exemplo, o crioulo haitiano, ou as histórias e significados das danças e cantos para os *loas*, deve ter permitido explorar essa outra dimensão do fenômeno, superando aquele “computador mental” que tudo quer reduzir a fórmulas verbais, intelectuais. O resultado é uma atitude diferenciada de presença, que Grotowski, nos textos sobre o Teatro das Fontes, vincula à “criança” ou à “infância”. Enquanto adultos, submetidos ao processamento intenso de nosso “computador mental”, nossas experiências costumam ser cortadas, bloqueadas pelos conceitos e pensamentos. Lembremos um exemplo fornecido por Grotowski: ao se ver uma árvore, pensa-se em árvore, em

sentido geral, reconhecesse a árvore de acordo com a memória que se tem desse 'objeto', de modo que nossa relação é menos com a árvore em si, ali presente, e mais com as nossas ideias/memórias sobre árvore.[293] A criança, ao contrário, relaciona-se com a árvore singular, concreta, no presente, no aqui e agora, e não com abstrações ou ideias que se tem da árvore. Trata-se, pois, de uma presença mais intensa, integral, de corpo e mente. No caso da experiência com os haitianos, tal atitude permite se concentrar em outros aspectos da realização da ação e isso teria um valor inclusive pedagógico.

> Nós aprendemos a cantar cantigas que nós não compreendíamos verbalmente e dançar danças sobre um tapete costurado com espíritos que não podíamos nomear. Jamais teríamos aprendido sobre nossos lábios e nossos pés se soubéssemos muito rapidamente "o significado", pois não teríamos nos envolvido de modo tão concentrado em canais não verbais de comunicação.[294]

5- Cultivo da receptividade

Segundo Grimes, na cultura ocidental, o ativismo ou atividade frequente é uma característica majoritária. Isso leva, geralmente, a uma imposição de ideias e valores sobre o outro, assumindo uma atitude imperialista. Diante disso, a *receptividade cultivada* era uma das condições do trabalho. Essa receptividade implica em uma espera atenta e escuta do outro. Significa sair de uma atitude ensimesmada e deixar-se atravessar pelo contato com o outro. Nesse sentido, os haitianos tinham uma postura bastante exemplar. Grimes afirma que os haitianos "seguiam" os participantes. Mesmo quando eles eram os guias, propondo que os convidados os seguissem, como aprendizes, os haitianos tinham um modo de instruir que incluía seguir e responder ao aprendiz. Isso significa não impor, mesmo enquanto se guia uma ação. Essa receptividade (a escuta e resposta ao outro) era mais evidente nas ações como cantar, dançar, cumprimentar-se e se despedir.

A preparação para o "contato ritual" exigiria um treinamento na flexibilidade corporal e mental, um treinamento em "não fazer nada". Para Grimes, um elemento fundamental em muitos rituais, não apenas no vodu, é a difusão da atenção, da

---

[293] GROTOWSKI, 2016, p.162. Sobre a questão da criança e da experiência direta, ver seção 7.3 "Infância".

[294] GRIMES, 1997, p. 278. Tradução livre de:
We learned to sing songs we did not verbally understand and dance dances on a rug sewn with spirits we could not name. We would never have learned about our lips and feet what we did had we known "the meaning" too soon, because we would not have attended in such a concentrated way to nonverbal channels of communication.

intenção e da ação. Nem sempre deve-se estar planejando, pensando no que se vai fazer ou como se vai reagir, não se deve estar preocupado, hábitos comuns com os quais geralmente as pessoas das culturas euro-americanas respondem. A respeito do "ritual", elemento com o qual lê as experiências desenvolvidas com os haitianos, Grimes escreve:

> O ritual é erroneamente compreendido se definido como atividade, especialmente se a atividade é restrita a suas formas mais abertamente ativas ou intencionais. Alguns dos mais importantes gestos rituais são não-intencionais e receptivos, ao invés de ativos. A cessação de uma ação tem muito mais significado do que seu início ou manutenção. Monotonia e repetição – tão malditas para a sensibilidade ocidentalizada, urbanizada e espetacularizada – são condições para se receber um gesto, a mais frutífera forma pela qual símbolos rituais emergem de suas fontes.[295]

Assim, embora um ritual seja visto pela sua performatividade, ações, gestos, cantos, um conjunto de signos realizados no instante do presente; seu fundamento está, muitas vezes, no que subjaz à ação, à forma. As lacunas, esperas, brechas, vazios e silêncios – que caracterizariam essa receptividade cultivada – são fundamentais, como o solo o é para as raízes que sustentam uma árvore.

6- As Fontes como ambivalência da unidade e pluralidade, do concreto e transcendente.

A última condição mencionada por Grimes é "o sentido das fontes como algo ao mesmo tempo unitário e plural, concreto e transcendente". Para explicar, recorre ao nome do grupo dos haitianos, *Saint-Soleil*, justamente, Santo Sol: o Sol entendido como a "manifestação concreta da unidade sagrada"[296]. Já as figuras apresentadas no tapete costurado (os *loas*) seriam encarnações simbólicas da pluralidade sagrada. Embora o autor apresente esse entendimento sobre as fontes como mais uma condição para o trabalho, penso ser difícil identificar como tal condição era necessária para a realização das ações e do experimento. Nesse sentido, parece ser mais uma conclusão ou interpretação do autor sobre o que as experiências suscitavam do que

---

[295] GRIMES, 1997, p. 279. Tradução nossa de:
"Ritual is misunderstood if defined as activity, especially if activity is restricted to its overtly active or intentional forms. Some of the most important ritual gestures are unintentional and receptive, rather than active, in tone. The cessation of an action has as much meaning as the initiation or sustaining of one. Monotony and repetition – so anathema to the Westernized, urbanized, and theatricalized sensibility – are necessary conditions for receiving a gesture, which is the most fruitful way ritual symbols emerge from their sources."

[296] GRIMES, 1997, p. 279.

um pré-requisito para a participação dos convidados ou para o "contato ritual". Se observarmos as demais condições elencadas, elas parecem dialogar de modo mais concreto com as ações e práticas desenvolvidas, são atributos exigidos e/ou suscitados pelos haitianos para a realização das propostas. Particularmente, penso ser difícil descrever como essa condição final, que nomeei aqui de ambivalência das fontes, apresentada por Grimes, tenha sido algo pensado, alcançado, compreendido, formulado ou mesmo fosse necessário para as ações.

Contudo, se é difícil entender isso como uma condição para o "contato ritual" ou "ritual de saudação das fontes" – como Grimes chama as experiências com os haitianos –, é possível considerar tal interpretação como um desdobramento suscitado pelas práticas. Quanto à pluralidade e unidade sagradas, escreve o autor:

> [...] Nenhuma escolha entre monoteísmo ou politeísmo teria sido necessária se, de qualquer maneira, tivéssemos falado sobre o assunto. Tudo o que era preciso, quando as janelas estavam abertas durante um pôr-do-sol particularmente dramático, era estar aberto ao ser Sol [*sun-being*]. Questões do tipo se o Sol é um deus, se nós somos divinos, se o sagrado está separado de nós ou não, eram de pouca importância. A falta de discussão sobre isso tinha menos relação com as nossas diferenças linguísticas do que com a função ética do silêncio para que a nascente do ritual [*ritual re-sourcing*] pudesse prosseguir. A fonte da coesão entre nós e os haitianos era a ação, não a teologia.[297]

O desenvolvimento realizado por Grimes sobre essa "condição" indica muitos dos outros elementos já trazidos. A ênfase na ação e não na teologia aponta para o terceiro aspecto aqui tratado (ou seja, não em "filosofar" intelectualmente sobre o que se desenvolve, nem um acreditar ou não em determinado sistema de pensamento ou crenças). O silêncio, por sua vez, remeteria também ao aspecto terceiro, pois além de ausência de sons, silêncio pode ser entendido no nível mental, como aquietar a mente, o que significaria justamente não precisar ou não buscar "explicar" o fenômeno. Além disso, silêncio se vincularia à questão da receptividade acima citado.

Pelo exposto, pode-se perceber que essas diferentes condições estão fortemente vinculadas. A descrição de Grimes é bastante importante para tentarmos

---

[297] GRIMES, 1997, p. 279. Tradução nossa de:
"[…] No choice between monotheism and polytheism would have been necessary had we spoken of the matter at all. All that was necessary when the windows were opened during a particularly dramatic sunset was to be open to sun-being. Questions whether the sun is god, whether we are divine, whether the sacred is scattered or together, were of little importance. The lack of discussion of them had little to do with language differences but was a function of an ethic of silence so ritual re-sourcing could proceed. The source of cohesion between us and the Haitians was action, not theology."

compreender o que estava em jogo nas práticas do Teatro das Fontes e, particularmente, em algumas das experiências com os haitianos. Porém, cabe uma ressalva importante. Grimes ao optar por ler ou apresentar sua experiência a partir de uma perspectiva específica, de chave do "ritual", realiza algumas interpretações que podem ser bastante pessoais e que não necessariamente correspondem a princípios ou mesmo condições concretas do trabalho desenvolvido no Teatro das Fontes. Se há vínculos entre as experiências do Teatro das Fontes e elementos rituais, isso não significa que elas podem ser reduzidas a isso, correndo o risco de se perder muito sobre sua compreensão. Nesse sentido, a contribuição de Grimes é sim valiosa, porém, bastante parcial e específica. O próprio autor salienta esse caráter pessoal de seu relato. Assim, seria pertinente adotar o texto do autor como mais uma possibilidade entre outras indicações. Suas reflexões são fundamentais, mas não esgotam o assunto. É necessário caminhar com elas entre outros vestígios e rastros do Teatro das Fontes.

xxx

Esse contato prático com pessoas de outra cultura, em atividades bastante específicas, certamente produzia uma fricção entre os participantes, um adentrar em uma região de desafio a si próprio. No entanto, isso não correspondia a se reduzir ao "outro" e ao "exótico". Não correspondia também à busca por entrar em um ritual tradicional como um estrangeiro/turista. Essa fricção produzida pelas diferentes culturas deveria proporcionar, por meio do estudo e contato com o outro, a descoberta de si mesmo: de suas raízes culturais, de suas reações habituais e automatizadas, de seus próprios caminhos para romper tais reações. Nessa perspectiva, Grimes afirma que o Teatro Laboratório de Grotowski é realmente um "Laboratório", ou seja, há um trabalho de investigação e experimentação nele. Porém, segundo o autor, se há "amostras" de laboratório, o próprio Grotowski e os convidados participantes são essas "amostras". Isso quer dizer que não se trata de um "cientista" que investiga de modo distanciado o seu objeto. Em certa medida, ele é o próprio objeto. É assim, por exemplo, que Grotowski não simplesmente estuda ou dirige os haitianos, mas estuda com os haitianos, sob os haitianos e ao lado dos haitianos[298]. Portanto, como

[298] GRIMES, 1997, p. 275. Citação indireta de: "Grotowski studies under them, with them, and alongside them. He does not merely study them or direct them."

acrescenta Grimes, estudar o outro é uma fase do estudo de si, ao passo que estudar a si próprio é uma fase de estudo dos outros.

6 RAÍZES III - CASTANEDA E A VIAGEM AO MÉXICO

"Tudo isso é muito improvável, mas ainda assim completamente verdadeiro"[299]

Os livros de Carlos Castaneda corresponderam a uma das importantes influências no Teatro das Fontes. Nesses escritos, o autor discorre sobre uma série de ensinamentos supostamente aprendidos com Dom Juan Matus, indígena yaqui mexicano. Tais ensinamentos se ligavam à busca por conhecimento e poder, correspondendo a práticas mágicas, espirituais ou xamânicas. Seu primeiro livro *The Teachings of Don Juan* (no Brasil, "A Erva do Diabo"[300]), publicado em 1968, aborda as experiências do autor com "plantas" alucinógenas[301] utilizadas sob a orientação de Dom Juan. O uso dessas plantas deveria permitir a Castaneda uma atitude e percepção não habituais para receber e desenvolver os ensinamentos. O livro se tornou logo um best-seller, e uma espécie de guia para a geração ligada à contracultura, ao movimento hippie e afins.

Embora Castaneda tenha influenciado muitos buscadores com seus relatos, a fala de Grotowski citada como título acima aponta para uma visão crítica sobre os livros do autor. A obra de Castaneda foi objeto de muitas discussões e há autores que contestam fortemente a veracidade de seus relatos.[302]

---

[299] Segundo Teo Spychalski, Grotowski se referia assim à obra de Castaneda (Spychalski, 2015, p. 157).

[300] CASTANEDA, Carlos. **A erva do diabo:** as experiências indígenas com plantas alucinógenas reveladas por Dom Juan. São Paulo: Clube do Livro, 1988.

[301] Na realidade eram três recursos utilizados com propriedades alucinógenas, mas nem todos eram plantas: o peiote (*Lophophora williamsii*), um tipo de cacto utilizado em rituais; a datura (conhecida como erva-do-diabo); e um cogumelo (possivelmente psilocybe mexicana, que é macerado, misturado com folhas e fumado), chamado por Dom Juan/Castaneda de *humito*/fuminho.

[302] Há um documentário produzido pela BBC que apresenta uma série de relatos de pesquisadores e entrevistas sobre Castaneda. Nele encontramos fortes críticas e contestações sobre o trabalho do antropólogo. Cf. *Tales from the Jungle: Castaneda*. BBC. 2006 (ver também artigo: Carlos [...], 2023).
É importante destacar que o primeiro livro, mencionado acima, foi fruto de uma pesquisa acadêmica de Carlos Castaneda sobre plantas medicinais, enquanto cursava antropologia na Califórnia. Assim, *The Teachings of Don Juan* deveria ser uma pesquisa científica na área da antropologia. Viajando bastante para reunir informações sobre plantas utilizadas por indígenas, Carlos Castaneda teria conhecido Dom Juan no verão de 1960. O indígena foi apresentado ao pesquisador como um grande conhecedor de plantas, em especial, o peiote. Entre as críticas à obra de Castaneda, pode-se salientar a 'suspeita', para dizer o mínimo, quanto à real existência do próprio Dom Juan. Embora o autor tenha viajado ao México e realizado pesquisas de campo, muitas das experiências descritas e a figura do indígena Dom Juan, segundo tais críticas, seriam criações literárias de Castaneda. O fato de *The Teachings of Don Juan* apresentar-se como fruto de uma pesquisa acadêmica torna as críticas ainda mais graves.

Essa afirmação de Grotowski levaria em conta não só o caráter fantástico e improvável de determinados conteúdos narrados pelo autor, como também críticas de outros pesquisadores. Nesse sentido, destaca-se a fala de Grotowski nas aulas de Roma, em que menciona um dos primeiros "romances de Castaneda", *Viagem a Ixtlan*[303], dizendo que este pode até ser uma obra instrutiva, mas querer encontrar Dom Juan para se tornar seu discípulo não seria algo possível.[304]

A própria maneira como Grotowski se refere aos livros de Castaneda - como "romances" -, já explicita o entendimento que o artista tinha sobre eles. Independentemente da credibilidade científica e acadêmica das obras, elas apresentariam conhecimentos importantes de diferentes tradições. Este fato seria determinante para o interesse de Grotowski em Castaneda e para suas reverberações no Teatro das Fontes. Como relata François Kahn:

> Grotowski se interessava muito por Carlos Castaneda, mas sempre com esta grande restrição: nenhum interesse pelo uso de drogas. Ele contou que havia procurado Castaneda, mas que nunca o havia encontrado. Achava que seus livros tinham sido escritos como bons romances de aventura [...], mas, que tinham tido consequências desastrosas para as populações indígenas dos altiplanos do México, os Yaqui e os Huichol. Dizia que, nesses escritos, havia uma mistura competente de diferentes influências e tradições (em particular, de origem oriental). [...] Enfim, em certo sentido, Castaneda é um dos responsáveis pela nossa viagem ao México e pelas condições de nosso trabalho lá, em 1979.[305]

---

[303] Trata-se do terceiro livro de Castaneda, publicado em 1972.

[304] GROTOWSKI, 1982, p. 257. Grotowski cita Castaneda para estabelecer uma analogia com os Rosacruzes:
"O problema dos Rosacruzes: bom, parece ser evidente que a história dos Rosacruzes é como os romances de Castaneda. Isto é, se tomarmos um dos primeiros romances de Castaneda, por exemplo, *Viagem a Ixtlan,* esse é um livro que pode ser extremamente instrutivo. Mas se vocês [quiserem] procurar Dom Juan para encontrá-lo e se tornar seu discípulo, me desculpem, mas acho que não encontrarão nunca, não há a menor possibilidade. Então, se tomarmos os textos bases dos Rosacruzes, pode ser extremamente instrutivo, mas se quisermos entrar na verdadeira ordem dos Rosacruzes, penso que podemos entrar em algo que não é assim tão antigo e que foi já criado sob a *influência da influência* dos textos dos Rosacruzes..." (tradução nossa).
No original:
"Il problema dei Rosacroce: bene, sembra essere evidente che la storia dei Rosacroce è come il romanzi di Castaneda. Cioè, se prendiamo uno dei primi romenci di Castaneda, per esempio, Viaggio a Ixtlan, questo è un libro che può essere estremamente istruttivo. Ma se voi cercherete Dom Juan per incontrarlo e diventare suo discepolo, mi scuso ma penso che non ci riuscirete mai e che non avete alcuna possibilità. Allora se prendete i testi di base dei Rosacroce, può essere estremamente istruttivo; ma se volete entrare nel vero ordine dei Rosacroce, penso che potete facilmente incontrare qualche cosa che non è talmente vecchia e che è stata creata già sotto l'influenza dell'influenza di questi testi dei Rosacroce..."

[305] KAHN, 2019, p. 142. Na realidade os trabalhos no México, segundo as outras fontes consultadas, ocorreram em janeiro de 1980.

A viagem aludida por Kahn é justamente aquela expedição do Teatro das Fontes, cujo objetivo era o contato com os huicholes. Esse povo se notabilizou pelo uso do peiote em cerimônias e é bastante provável, como escreve Richard Schechner[306], que muitas das experiências relatadas por Castaneda, associadas aos yaquis, sejam na verdade de origem huichol[307]. É importante salientar a menção a não utilização de "drogas" ou substâncias psicoativas. Essa "grande restrição" pode ser associada, por um lado, à própria característica das buscas do Teatro das Fontes: investigar as fontes das técnicas, elementos simples de práticas que poderiam ser trabalhados em diferentes contextos, independentemente da *mind structure.* Por outro lado, tal atitude pode ser interpretada como relativa a uma questão ética. Como escreve Kahn, Grotowski entendia que os livros de Castaneda tiveram "consequências desastrosas" para os povos indígenas mexicanos. Tais consequências podem ser relacionadas ao fato de Castaneda ("intencionalmente ou não") ter dado "início a uma indústria do turismo cultural em grande escala" na região - como escreve Schechner[308]. No contexto da contracultura e do movimento hippie com as buscas por experiências com alucinógenos, drogas, tradições espirituais e esotéricas alternativas, os livros de Castaneda serviriam como uma fonte sagrada, uma bíblia da psicodelia apontando para um messias da era de Aquarius: Dom Juan Matus. Assim, os povos indígenas locais do México, sejam os yaquis, sejam os huicholes, passaram a receber inúmeras visitas de turistas ávidos por uma *good trip, good vibes,* proporcionadas pelas plantas enteógenas/alucinógenas. Ou seja, a tradição, a cultura, os modos de vida de um povo, são transformados em objeto de consumo pelo turismo espiritual. Dessa forma, a recusa de Grotowski com relação às drogas, pode ser também uma tentativa de se dissociar dessa busca imediatista por experiências de alteração da percepção, bem como uma tentativa de não contribuir com mais consequências desastrosas para tais povos.

Esse e outros comentários de Richard Schechner corroboram em boa parte a citação de Kahn[309]. A influência de diferentes tradições presente na obra de

---

[306] SCHECHNER, Richard. Exoduction. *In:* SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa (org.). **The Grotowski Sourcebook.** New York: Routledge, 1997a. p.460-494.

[307] SCHECHNER; WOLFORD, 1997, p. 503 [nota13]. Na realidade, Schechner diz que foi o trabalho de Barbara Myerhoff sobre os huicholes, a fonte mais importante para os escritos de Castaneda (os dois eram colegas de faculdade). "...os yaquis de Castaneda, se eles são alguém, provavelmente são os huicholes dos escritos de Myerhoff..."

[308] SCHECHNER, 1997a, p. 488.

[309] Há divergências, contudo, quanto ao fato de Grotowski ter conhecido ou não Castaneda. Enquanto François Kahn, na citação acima, afirma que Grotowski teria dito que procurou, mas nunca

Castaneda é também ressaltada por Schechner: “deixando de lado a questão da veracidade de seus dados de campo”, o trabalho de Castaneda pode ser visto como uma ponte “entre o campo da pesquisa e o da ficção” e nesse trabalho o autor teria entrelaçado em uma mesma peça “vários fios do conhecimento tradicional, tanto nativo americano quanto asiático”[310].

Esses dois aspectos citados por Schechner têm relação com características importantes do Teatro das Fontes: 1- uma passagem entre o campo da pesquisa e o da ficção: entendendo “ficção” como criação, *poiesis*, experimentação de possíveis, no que diz respeito às técnicas que seriam desenvolvidas pelos participantes e colaboradores mais próximos do projeto. A experimentação/criação tinha como base uma pesquisa rigorosa sobre a viabilidade de tais ações e técnicas. 2- a tecitura de fios de conhecimentos provenientes de diferentes tradições.

Embora os livros de Castaneda possam ser associados às experiências com plantas alucinógenas, o conteúdo de sua obra ultrapassa (e muito) essa dimensão. É importante ressaltar que ao menos a partir do terceiro livro, as experiências ligadas à alteração de percepção por meio de mecanismos alucinógenos são deixadas de lado, ou perdem centralidade. O que aparece cada vez mais são as práticas conduzidas por Dom Juan sobre seu aprendiz. Práticas que visavam ao contato com as forças da realidade não comum.

---

encontrou Castaneda; Richard Schechner escreve o contrário: “Grotowski conheceu/encontrou Castaneda, durante sua primeira viagem para a Califórnia.” (A menos que Schechner esteja se referindo à obra, não à pessoa, há uma divergência) (Schechner; Wolford, 1997, p. 503 [nota 13]). Teo Spychalski, também apresenta dúvidas sobre o fato. Em entrevista, ao responder sobre seu encontro com Grotowski – que viera do Haiti - aos Estados Unidos, em Oregon, no ano de 1977, Teo cita a relação do artista com Castaneda (Spychalski, 2015, p. 157):

“Seu fascínio com as visões literárias de Carlos Castaneda veio ainda mais cedo. De Oregon nós fomos juntos para São Francisco, e em Berkley Grotowski entrou em contato com várias pessoas, professores e antropólogos (como seu inglês não era bom o suficiente, especialmente ao telefone). Mas ele nunca admitiu que tudo isso era sobre encontrar com Castaneda. Todas aquelas ligações telefônicas pareciam uma caça de alguém escondido ou de alguém que nem mesmo existia (a propósito, nós desconfiávamos seriamente de Castaneda quanto a isso). No final, eu nunca soube se Grot encontrou com ele ou não. Se sim, eles provavelmente fizeram um pacto de silêncio e ninguém saberia...” (tradução nossa).

No original: “His fascination with Carlos Castaneda’s literary visions came even earlier. From Oregon, we went together to San Francisco, and in Berkeley Grotowski made me contact various people, professors and anthropologists (as his English wasn’t good enough then, especially on the phone). But he never admitted that it was all about meeting with Castaneda. All those phone calls seemed like hunting for somebody in hiding or who didn’t even exist (by the way, we seriously suspected Castaneda of this). In the end, I never knew whether Grot met him or not. If so, they probably took a pact of silence and nobody will ever know.”

[310] SCHECHNER, 1997a, p. 488, tradução nossa. No original: “What Castaneda did was weave together into a single fabric various strands of traditional lore, both Native American and Asian”.

6.1 Os ensinamentos de Dom Juan Matos- Castaneda

Ainda que a obra de Castaneda seja uma criação literária, é possível elencar alguns componentes do sistema de pensamento ou da cosmovisão de Dom Juan. Tal sistema vincula-se às práticas descritas, que por sua vez, exerceram influência em alguns membros do Teatro das Fontes.

Para a apresentação desses ensinamentos, realizei a leitura preliminar dos quatro primeiros livros de Castaneda[311]. Como se trata de uma obra vasta, optou-se por escolher os livros publicados anteriormente ao Teatro das Fontes.

Mais do que analogias entre as práticas de Dom Juan/Castaneda e o Teatro das Fontes, há indicações de uma postura ou atitude do buscador do conhecimento (aquele que se coloca como aprendiz de Dom Juan), com o que poderíamos chamar de buscador-performer no Teatro das Fontes.

Outro fator que merece destaque é o encontro de um estudante-pesquisador desenraizado - um "ocidental moderno" (Castaneda) - e um indígena, homem de conhecimento, enraizado em uma tradição cultural e espiritual. Tal fato já representa certo encontro almejado no Teatro das Fontes (grupos de "jovens ocidentais" e "velhos" ligados a uma tradição cultural específica).[312]

O tipo de experiências descritas nos livros, de forma geral, tinha como objetivo uma alteração dos hábitos de pensamento e percepção do mundo. Dom Juan propunha uma série de desafios que permitiam ao autor superar os limites estabelecidos de sua consciência, colocando em questão sua própria concepção de realidade. Nesse sentido, as plantas enteógenas/alucinógenas teriam um papel importante. Porém, fica evidenciado, em seu terceiro livro, *Viagem a Ixtlan,* que as plantas eram apenas parte do processo, ou um auxílio para Castaneda.

---

311 As quatro obras, com as primeiras publicações, são: *The Teachings of Don Juan* (A Erva do Diabo, no Brasil) (1968); *A Separate Reality: Further Conversation with Don Juam* (Uma estranha realidade) (1971); *Journey to Ixtlan: The Lessons of Don Juan* (Viagem à Ixtlan) (1972); *Tales of Power* (Porta para o Infinito) (1975).

312 Grotowski escreve, sobre o Teatro das Fontes, que é importante o encontro homem-homem e "às vezes: velho-jovem". Explica: "Digo 'velho' no sentido daquele que tem a cultura tradicional por trás dele, a técnica tradicional, uma tradição muitas vezes quase esquecida, e no sentido daquele que é ancião, os dois sentidos frequentemente coexistem". Quanto ao jovem, refere-se "no sentido duplo de representante de nossa civilização [contemporânea]" e jovem mesmo. O artista ainda ressalta que se trata de buscar "o encontro daquilo que é *velho,* radicado, existente desde tempos "imemoriais" [...] com aquilo que é *jovem,* projetado para o futuro, 'moderno'." (Grotowski, 2016, p.169). Retomaremos a citação e essa questão na subseção sobre *mind structure.*

No processo de tornar-se “homem de conhecimento”, era necessário encontrar uma força aliada, um aliado[313], descrito como um “poder” que auxiliaria o aprendiz em sua jornada. O contato com o aliado, ao menos inicialmente, era possibilitado por meio da ingestão das plantas. A plantas suscitavam os “estados de realidade não comum”: alteração da percepção e suspensão do quadro de referência mental, indispensáveis à aprendizagem.

Esse “estado de realidade não comum”, de certa maneira e com suas peculiaridades, também era algo presente ou buscado no Teatro das Fontes: a abertura da percepção e o “movimento que é percepção” parecem indicar para esse tipo de estado que ultrapassaria os processos habituais do “computador mental”.

A Erva do Diabo apresenta relatos sobre o primeiro ciclo de aprendizado do autor, de 1960/61 até fins de 1965, concentrando-se no uso das plantas psicotrópicas.

Em *Uma Estranha Realidade*[314], o segundo livro, Castaneda prossegue com os ensinamentos. Seria o segundo ciclo de aprendizagem, que teria iniciado em 1968, após a publicação da primeira obra. A ênfase desses ensinamentos estava na busca pela capacidade de “ver”, algo que Dom Juan considerava diferente de simplesmente “olhar” (essa questão será apresentada adiante).

O terceiro livro, *Viagem a Ixtlan*[315], pode ser considerado um ponto de mudança se comparado às obras anteriores. Publicado em 1972, o livro apresentava relatos e notas, em grande parte, relativas ao início do primeiro ciclo de aprendizado e que foram deixados de lado nas obras precedentes. Esse período ao qual o livro se refere, portanto, coincide com os primeiros anos tratados em *A Erva do Diabo.* Na primeira parte, discorre sobre os ensinamentos ocorridos entre fins de 1960 e fins de 1962. Na segunda parte, há um salto, e o relato se concentra nas experiências ocorridas a partir de 1971. Como o foco anterior de Castaneda era o uso das plantas alucinógenas, uma série de acontecimentos não vinculados a esse foco foram descartados em seus livros anteriores. No entanto – escreve o autor no terceiro livro – tais acontecimentos compreendiam vivências e ensinamentos importantes para a compreensão do sistema de pensamento de Dom Juan e no próprio processo de aquisição do conhecimento[316]:

---

[313] O Aliado é uma espécie de poder que deveria ser encontrado e “domesticado”, dominado, para servir de auxílio no percurso do feiticeiro (ou homem de conhecimento).

[314] CASTANEDA, Carlos. **Uma estranha realidade.** São Paulo: Círculo do Livro [c1971].

[315] CASTANEDA, Carlos. **Viagem a Ixtlan**. Rio de Janeiro: Record: c1972.

[316] Para exemplificar essa diferença com relação ao entendimento sobre o uso das plantas. No segundo livro, *Uma Estranha Realidade,* lemos a respeito da relação entre a ingestão da planta e o contato com o aliado, bem como a cessação dos pensamentos e interpretações habituais (chamado por

> – As plantas de poder são apenas um auxílio – falou Dom Juan.
> – O verdadeiro é quando o corpo entende que pode *ver.* Só então ele é capaz de saber que o mundo para o qual olhamos todo dia é apenas uma descrição. Meu intuito tem sido de lhe mostrar isso.[317]

De forma resumida: o contato de Castaneda com Dom Juan teria sido motivado pela sua pesquisa a respeito das plantas, em especial o cacto peiote. Para aprender sobre as plantas, na perspectiva do *brujo/*feiticeiro, era preciso abandonar as preconcepções de mundo, adentrar em um mundo estranho e reagir a este mundo, a partir de uma percepção e comportamento não habituais. Por outro lado, a real importância das plantas corresponderia ao fato delas possibilitarem adquirir poder e conhecimento: transitar com forças desse mundo não comum, descobrir seu próprio aliado, estabelecer contato com ele, domesticá-lo de modo a poder recorrer a ele sempre que precisar (esse poder seria próprio dos feiticeiros), e por fim *ver* (em oposição a simplesmente olhar). Esse caminho de aprendizagem – e de se manter fiel às descobertas e implicações dos conhecimentos que esse mundo suscita – é entendido como o caminho do guerreiro.

Os termos utilizados no sistema de Dom Juan parecem não obedecer a uma precisão conceitual. É possível que os inúmeros livros posteriores de Castaneda tornem esse sistema mais claro e coeso em termos de conceitos, e apresente inúmeras outras etapas. Entretanto, penso que o personagem Dom Juan, embora apresente as metas do aprendizado com expressões importantes, ele próprio não está preocupado em exprimir um sistema filosófico com conceitos precisos. Nesse sentido, os termos utilizados seriam escolhidos mais pelo seu valor pragmático que por seu

---

vezes de "parar o mundo" e "condição de não aplicação"): "Para tornar-se um homem de conhecimento, a pessoa tinha de se 'encontrar' com o aliado tantas vezes quanto possível; tinha de familiarizar-se com ele. Essa premissa significava, é claro, que a pessoa teria de fumar a mistura alucinógena frequentemente." (Castaneda, [c1971], p.10). E: "Com o auxílio da mistura psicotrópica, produziu em mim uma série de estados de realidade não comum. A característica principal desses estados, em relação ao que Dom Juan parecia estar fazendo, era uma condição de 'não aplicação'. O que eu percebia naqueles estados de consciência alterada era incompreensível e impossível de interpretar por meio de nosso modo quotidiano de entender o mundo. Em outras palavras, a condição de 'não aplicação' acarretava a cessação da pertinência de minha visão do mundo." (Castaneda, [c1971], p.12).
Já em *Viagem a Ixtlan* (Castaneda, c1972, p. 7):
"Minha suposição básica em ambos os livros foi que os pontos de articulação na aprendizagem de ser feiticeiro eram os estados de realidade não comum provocados pela ingestão de plantas psicotrópicas. [...]
Minha percepção do mundo pelos efeitos desses psicotrópicos fora tão bizarra e impressionante que fui forçado a supor que aqueles estados eram os únicos meios de me comunicar e aprender aquilo que Dom Juan estava querendo me ensinar.
Essa suposição estava errada..."

317 CASTANEDA, c1972, p. 237.

sentido conceitual. Como Dom Juan enfatiza em diferentes momentos, o aprendizado não é uma questão de falar sobre, é uma questão de agir. O guerreiro é aquele que age.

Guerreiro e o homem de Conhecimento

Para alcançar o conhecimento, deve-se viver como um guerreiro. O que é um "homem de conhecimento?" Em *A Erva do Diabo,* lemos:

> [Dom Juan] – Um homem de conhecimento é aquele que seguiu honestamente as dificuldades da aprendizagem – disse ele. – Um homem que, sem se precipitar nem hesitar, foi tão longe quanto pôde para desvendar os segredos do poder e da sabedoria.[318]

A relação com ser guerreiro estaria no modo de viver:

> [Dom Juan] – Um homem vai para o conhecimento como vai para a guerra, bem desperto, com medo, com respeito e com uma segurança absoluta. Ir para o conhecimento ou ir para a guerra de qualquer outra maneira é um erro, e quem cometer há de se arrepender.[319]

Ainda em *ED*, o velho yaqui diz que para se tornar homem de conhecimento, é preciso vencer quatro inimigos naturais: o medo, a clareza, o poder e a velhice[320].

A Natureza e as forças

O aprendizado de Castaneda se dava sempre junto à natureza. Caminhando no chaparral do deserto com Dom Juan, ouvindo o vento, contemplando riachos,

---

[318] CASTANEDA, 1988. p. 81.

[319] CASTANEDA, 1988, p. 52.

[320] Em síntese: o "medo" surgiria no início do percurso em que o aprendiz se depararia com um mundo estranho de forças misteriosas. Ao se deparar com experiências que nunca correspondem ao esperado, surgiria o medo, que poderia fazer com que o aprendiz recuasse, paralisasse ou desistisse do processo. 2- O segundo inimigo a "clareza", na realidade é uma falsa crença de que se conhece tudo. Ao vencer o medo (ou continuar o processo sem se entregar ao medo), o neófito se habituaria às novas experiências, achando que já conhece tudo. Ele reduziria a novo mundo ao quadro de referências preestabelecido, desconsiderando a abertura aos mistérios indecifráveis desse mundo. Ao pensar que já sabe de tudo, o aprendiz deixaria de se aprofundar no processo. Essa "clareza" faria com que o homem se precipitasse quando deveria recuar, hesitasse quando deveria se precipitar. 3- O terceiro inimigo, o "poder", surgiria quando a "clareza" é vencida. O homem de conhecimento acreditaria ter o poder, possuir o poder, ignorando o fato que todo o poder não vem dele. Com isso, tornar-se-ia uma espécie de tirano, seduzido pelo poder que acredita ter. 4- A velhice (e morte): Ao compreender que o poder não é dele próprio, o aprendiz teria uma postura de maior humildade diante desse mundo de forças. Nesse ponto ele deveria enfrentar seu último e inimigo – a velhice (e morte). Trata-se de um inimigo invencível, mas pode-se adiar a velhice, lutar contra ela. Haveria uma tendência no aprendiz em se deixar levar pela fadiga, pela falta de interesse pelo mundo, entregando-se à paralisação. Somente após lutar contra essa tendência, contra a velhice e morte, ao menos que momentaneamente, o aprendiz então se tornaria um homem de conhecimento.

cachoeira, observando arbustos, perscrutando sombras projetadas pela fogueira na montanha, conversando com animais, realizando movimentos específicos ao pôr do Sol etc. O caminho do guerreiro para tornar-se homem de conhecimento exige um tornar-se humano com aquilo que está além do humano.

O homem de conhecimento e o Aliado

Ao realizar a análise estrutural do sistema de Dom Juan, Castaneda enfatiza os aspectos presentes na noção de "Homem de conhecimento": é um guerreiro, como mencionamos; tem um propósito inflexível; tem clareza de espírito; tornar-se homem de conhecimento é uma questão de aprendizagem; ser homem de conhecimento requer um trabalho exaustivo, além de ser um processo incessante; o homem de conhecimento tem um aliado.[321] Os significados da maioria desses aspectos podem ser inferidos a partir do que já foi exposto. É importante elucidar a noção de "aliado".

Segundo Dom Juan, o *aliado* é um auxiliar indispensável para o processo de conhecimento. Trata-se de um poder que o homem introduz em sua vida, um poder que pode auxiliá-lo, oferecer conselhos, respostas, dar força. O aliado é percebido como uma qualidade, alguns são violentos, outros apaziguadores, explosivos, imprevisíveis ou constantes. Como mencionado, no caso de Castaneda, o uso das plantas alucinógenas permitiria o contato com os aliados. É um aprendizado longo, pois além do contato, é preciso dominar o aliado, o que não é uma tarefa fácil. Daí o cuidado e a necessidade de ter um guia experiente em todo o processo. O fuminho (uma mistura com cogumelo) era o recurso mais utilizado para tal fim. Em alguns momentos, principalmente no primeiro livro, o fuminho e a erva do diabo são apresentados como sendo os próprios aliados. Em outros momentos, eles são recursos para entrar em contato com estes.

Em meio ao seu suposto processo de aprendizagem, após experimentar diversos estados de realidade não comum, Castaneda é alertado por Dom Juan sobre a importância do aliado para que se consiga *ver*:

> [Dom Juan]: - [...] A fim de ver a gente tem de aprender como é que os feiticeiros olham para o mundo e assim o aliado tem de ser convocado, uma vez que isso é feito, ele vem.
>
> – Você não pode me ensinar a *ver,* sem convocar o aliado?

[321] CASTANEDA, 1988, p. 186-196.

> – Não. A fim de ver, a gente precisa aprender a olhar o mundo de alguma maneira, e a única outra maneira que conheço é a de um feiticeiro.[322]

Ver

Talvez o ponto de culminância no processo de aprendizagem do homem do conhecimento corresponda a faculdade de "ver". No segundo ciclo de aprendizagem, referente ao período tratado no livro *Uma Estranha realidade,* "ver" não se confunde com simplesmente olhar. Referindo-se ao sistema de Dom Juan, Castaneda diz:

> [...]Aparentemente, no seu sistema de conhecimento havia a possibilidade de estabelecer-se uma diferença semântica entre *ver* e *olhar* como duas maneiras distintas de perceber. *Olhar* referia-se a qualquer maneira comum em que estejamos acostumados a perceber o mundo, enquanto *ver* encerra um processo muito complexo, em virtude do qual um homem de conhecimento supostamente percebe a "essência" das coisas do mundo.[323]

Para "ver" é preciso antes ser capaz de "parar o mundo" (suspender as interpretações e processos mentais que bloqueiam nosso contato direto com o mundo). Primeiro, deve-se tornar-se mestre na arte de "parar o mundo", encontrar (e estabelecer um vínculo) com um aliado, para, então, ser capaz de *ver.* Tal capacidade de visão é tão importante, que ultrapassa o "poder", ultrapassa o ser feiticeiro simplesmente, ultrapassa ser guerreiro. Ao menos é o que se depreende a partir da fala de Dom Juan a Castaneda:

> [...] — Nós somos diferentes, você e eu. Nossos temperamentos não são iguais. Sua natureza é mais violenta do que a minha. Quando eu tinha sua idade, não era violento, mas era malvado; você é o oposto. Meu benfeitor era assim; estaria perfeitamente adequado para ser seu mestre. Era um grande feiticeiro, mas não *via;* não da maneira que eu *vejo* ou que Genaro *vê*. Compreendo o mundo e vivo guiado pela minha *visão*. Meu benfeitor, ao contrário, tinha de viver como um guerreiro. Se um homem *vê*, não tem de viver como um guerreiro, nem como coisa alguma, pois pode *ver* as coisas como elas são realmente e dirigir sua vida de acordo. Mas, considerando seu temperamento, posso dizer que talvez você nunca aprenda a *ver*, e nesse caso terá de viver toda sua vida como um guerreiro.[324]

---

[322] CASTANEDA, c1972, p. 237.
[323] CASTANEDA, [c1971], p. 11.
[324] CASTANEDA, [c1971], p. 145.

De modo sucinto, pode-se apresentar algumas das etapas centrais do processo de aprendizagem do sistema de Dom Juan. Embora não seja nomeado assim, é possível chamar de “O caminho daquele que vê”:

Quadro 6 – O Caminho daquele que vê (Sobre D. Juan/Castaneda)

Agir como um Guerreiro
Adotar a atitude do guerreiro: “ir para o conhecimento como se vai para guerra”; “alerta”, com medo, respeito e com segurança absoluta. Ter ciência dos quatro inimigos e enfrentá-los: Medo, Clareza, Poder, Velhice. Agir como um guerreiro perpassa todo o processo.
⇩
Experimentar estados de realidade não comum
Experimentar e habituar-se aos estados de realidade não comum (o que ocorria, ao menos inicialmente, por diversas práticas, técnicas e ingestão guiada de plantas alucinógenas). Isso permitia que o aprendiz questionasse sua própria visão de mundo, e entendesse que esta é apenas uma descrição, não correspondendo à realidade em si.
⇩
Parar o mundo
Deixar de buscar explicações racionais sobre o que se experimenta. Abandonar a tendência de querer enquadrar as experiências em seu campo interpretativo. Suspender hábitos mentais e o diálogo interno. Para isso, deixar-se guiar pelo corpo - Capacidade de “ver com o corpo” era um meio para “parar o mundo”.
⇩
Aliado
Ao menos no caso da relação entre Dom Juan e Castaneda, o aliado seria o único meio pelo qual se alcançaria a capacidade de *ver.* Ao “parar o mundo”, o aprendiz deveria ser capaz de estabelecer contato e criar um vínculo com o aliado, que lhe daria poder e o auxiliaria para atingir *a visão.*
⇩
Ver
Ver não significa simplesmente “olhar”. Trata-se de ser capaz de ver a essência das coisas. Pode não estar ligado ao sentido da visão. Pode-se ver ouvindo, sentindo, percebendo com o corpo.

Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

Com essas indicações sobre o conteúdo dos primeiros livros de Castaneda e compreensão de alguns elementos do sistema de aprendizagem do autor com Dom Juan, será possível compreender de modo mais aprofundado as reverberações dessa obra no trabalho de Grotowski. É possível, também, identificar a presença de muitos elos comuns entre eles. Apenas para destacar alguns, considerando o que já foi apresentado nos capítulos anteriores:

Quadro 7 – Grotowski e Castaneda

Quadro comparativo: Elementos de trabalho no Teatro as Fontes e obra de Castaneda
1- A imagem do guerreiro: *Em Sulle tracce del Teatro delle Fonti*, a arte do iniciante, em que se lê sobre o princípio do samurai, a exigência de ser como um guerreiro, ir para luta como se fosse a última, não conceituar ou pensar, mas agir >>> O caminho do guerreiro, buscar o conhecimento como quem vai para uma batalha, em Castaneda.
2- Superação do quadro interpretativo e da descrição da realidade habitual: Silenciar o "computador mental" e relativizar o que Grotowski, nas aulas de Roma, chamou de *mind structure.* >>> "Parar o mundo", suspender a descrição do mundo, em Castaneda.
3- Alargamento/alteração da percepção e "Movimento que é percepção", nas práticas de Grotowski >>> "Ver com o corpo", em Castaneda.
4- Natureza e suas forças: Em Grotowski: o que poderíamos chamar de dimensão ecológica, tanto no que diz respeito ao corpo (liberação dos impulsos vivos) com a organicidade, quando na relação com o exterior, o outro, o não humano; as diversas práticas junto à natureza. >>> Em Castaneda: todo o aprendizado que se dá no contato com as forças da natureza, o mundo vivo e misterioso.
5- O encontro entre velho/jovem: Em Grotowski: esse encontro não significava necessariamente, ou apenas, o encontro de uma pessoa de idade avançada e uma pessoa com menos idade. Como escreve Grotowski, tratava-se de velho no sentido de pertencente a uma tradição, uma comunidade, enraizado em um modo de vida tradicional; e jovem no sentido de pertencer à cultura moderna, contemporânea, ocidentalizada, eurocentrada, capitalista, um desenraizado. >>> Em Castaneda: o próprio encontro de um estudante de antropologia, jovem e desenraizado, com um velho sábio yaqui, Dom Juan.
6- O fator multicultural ou transcultural: O trabalho no Teatro das Fontes, marcado pelo contato com representantes de diferentes culturas; o próprio interesse pessoal de Grotowski sobre as técnicas performativas rituais das diferentes tradições. >> Em Castaneda: a presença de ensinamentos ligados às culturas nativas americanas, bem como orientais (segundo mencionam Richard Schechner e François Kahn).

Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

6. 2 As práticas de Dom Juan/Castaneda e o Teatro das Fontes

O que caracteriza o espírito guerreiro é sua inclinação para a ação. Não busca explicações intelectuais, mas aprende, vive, se relaciona na experiência da ação. Mais que a compreensão de um sistema de pensamento, importam as ações. Nos livros de Castaneda, há menção a uma série de práticas e ações que podemos associar ao Teatro das Fontes. Eram técnicas ensinadas por Dom Juan que visavam adquirir força, poder, parar o diálogo interno (ou o que ele próprio chamou de técnicas para "parar o mundo").

Os próprios colaboradores e participantes do teatro das Fontes mencionam a influência ou inspiração de Castaneda sobre as técnicas desenvolvidas no projeto de Grotowski. Nesse caso, são relativamente raras as descrições concretas tanto no que se fazia no Teatro das Fontes, quanto nas práticas dos primeiros textos de Castaneda.

Teo Spychalski, na já referida entrevista com Ziółkowski, afirma que muitas atividades presentes no Teatro das Fontes eram similares às realizadas em Ostrowina (no Estúdio Internacional, por ele guiado). Por outro lado, havia diversas práticas inspiradas nos livros de Castaneda como pendurar-se em árvores, caminhar lentamente etc.[325] Buscaremos identificar algumas dessas práticas de Castaneda que podem ter inspirado o trabalho de Grotowski e companhia, considerando o período do Teatro das Fontes (e, em menor grau, da fase parateatral).

6.2.1 Corrida no mesmo lugar ao crepúsculo

O sábio yaqui apresenta essa prática a Castaneda como uma forma de pedir poder ao crepúsculo. Trata-se de uma técnica corporal que se vincula ao ambiente da natureza: nuvens, céu, Sol. O corpo e a intenção são dirigidos ao exterior, buscando um contato e auxílio das forças vivas da natureza. Além disso, a prática ainda se vincula ao fator "tempo" (determinado pelo próprio movimento da Terra em torno do Sol). Nesse sentido, poderíamos dizer que a intenção e forma da execução do movimento corporal se ligam a certo ritmo astronômico, o Crepúsculo. É uma relação entre o humano e o não-humano.

> Fiquei sentado de frente para as nuvens no oeste por umas duas horas. Dom Juan entrou na casa e ficou lá dentro. Quando já estava ficando escuro, ele voltou.
> — O crepúsculo chegou — disse ele. — Levante-se! Não feche os olhos, mas olhe diretamente para as nuvens; levante seus braços com suas mãos abertas e os dedos esticados e corra no mesmo lugar.
> Segui suas instruções; levantei os braços para cima da cabeça e comecei a correr no mesmo lugar. Dom Juan veio para meu lado e corrigiu meus movimentos. Colocou a perna do javali na palma de minha mão esquerda e me fez segurá-la com o polegar. Depois, puxou meus braços para baixo até eles apontarem para as nuvens cinza-escuras e laranja no horizonte, no oeste. Estendeu meus dedos como leques e me disse para não curvá-los nas palmas das mãos. Era muito importante eu manter os dedos separados, porque, se eu os fechasse, não estaria pedindo ao crepúsculo poder e calma, e sim o estaria ameaçando. Também, corrigiu minha corrida. Disse que devia ser pacata e uniforme, como se eu estivesse realmente correndo para o crepúsculo com os braços estendidos.[326]

Pode-se entender como uma técnica corporal, pois há todo um modo de se comportar e de realizar, passo a passo, o movimento, sob a pena de não só ele se

[325] SPYCHALSKI, 2015, p. 158.
[326] CASTANEDA, [c1971], p. 202-203.

tornar ineficaz, como ter um efeito prejudicial (como no caso de estar não pedindo poder ao crepúsculo, mas o ameaçando).

5.2.2 O modo de olhar e a técnica de parar o diálogo interno

> No princípio de nossa ligação, Dom Juan esboçara outra técnica: caminhar percorrendo longos trechos sem focalizar os olhos em coisa alguma. Ele recomendara que eu não olhasse para nada diretamente, mas que, envesgando ligeiramente, eu tivesse uma visão periférica do tudo o que se apresentasse à vista. Ele insistira em dizer, embora na ocasião eu não o entendesse, que, se a pessoa conservasse os olhos não focalizados num ponto logo acima do horizonte, seria possível observar, de uma só vez, tudo no campo de visão de quase cento e oitenta graus diante de seus olhos. Ele me assegurara que esse exercício era o único meio de impedir o diálogo interior. [...]
> Disse a Dom Juan que praticara a técnica durante anos, sem observar qualquer modificação, mas também eu não esperava modificação alguma. Um dia, porém, verifiquei, aturdido, que acabara de andar durante dez minutos, sem ter dito uma palavra a mim mesmo.[327]

Esse tipo de olhar permitiria um campo de visão alargado e menos seletivo. Esse processo parece se alinhar a algumas práticas de meditação em movimento. Ao focalizar a atenção a algo tão amplo, mobilizaríamos um esforço distinto da mente. Ao mesmo tempo, não focando o olhar em objetos específicos que entram e saem de nosso campo de visão, tenderíamos a evitar a distração com tais objetos. A atenção está voltada ao presente, porém não haveria tantas proliferações mentais que costumeiramente aparecem sobre o visto ou percebido.

Determinadas práticas teatrais parecem trabalhar com uma forma de olhar, se não igual, ao menos semelhante a essa de Castaneda. No Teatro das Fontes, havia também uma forma de olhar não cotidiana. Grimes, ao relatar o trabalho com os haitianos, destaca o olhar que não busca, mas *recebe* a imagem, como um dos elementos bases do trabalho desenvolvido[328]. Contudo, esse olhar e as demais práticas mencionadas nos livros devem ser consideradas com ressalvas, pois podem resultar em 'armadilhas' se tomados indiscriminadamente. Penso que esse problema se relaciona a enorme dificuldade (quando não impossibilidade) de se aprender técnicas corporais por meio de instruções em livros. Na realidade, nessas obras de Castaneda, não há um detalhamento ou mesmo um viés instrucional (da mesma forma que não há em textos de Grotowski). Em muitos casos, é necessário um instrutor

[327] CASTANEDA, Carlos. **Porta para o infinito.** São Paulo: Círculo do Livro, [c1974]. p. 20-21.
[328] Ver seção dedicada aos relatos de Grimes sobre o trabalho com os haitianos.

competente, um aprendizado corpo a corpo. Outro ponto a se considerar é a importância de se ter clareza sobre *quando, como* e o *porquê* de se trabalhar determinadas técnicas. Há trabalhos que podem exigir o exercício do olhar aberto, da visão periférica, há trabalhos que não. O relato de François Kahn, a respeito das experiências das Vigílias parateatrais, aponta para a importância e influência de Castaneda sobre ele e seus colegas:

> Seduzidos, sem dúvida, pela leitura dos relatos de Castaneda que fascinava a mim e a meus colegas, alguns de nós começamos a usar sistematicamente a visão periférica, quer dizer, levar a atenção mais para a periferia do campo visual do que para seu centro. A ideia era buscar uma percepção mais global do espaço, menos focalizada e, portanto, menos "interpretativa", ou, digamos, menos convencional que a visão dita normal. O resultado revelou-se muito rapidamente desastroso. Lembro-me de uma das raras intervenções de Jacek [o guia nas atividades] depois de um encontro: com uma voz glacial, ele descreveu-nos como um bando de doidos de olhar alucinado, de zumbis, e implorou-nos que voltássemos a ter rostos "humanos...[329]

Esse é um exemplo concreto das armadilhas em se querer utilizar determinadas técnicas de maneira descontextualizada ou forçada, a partir da manipulação de processos sensoriais. Prosseguindo seu relato, Kahn afirma que tentar tal manipulação de processos naturais (ligados a "atos reflexos", como visão, respiração, equilíbrio) resultaria no oposto da organicidade fluida, seria algo fragmentado e mecânico.

Apesar desse entendimento de Kahn, vemos que em algumas práticas do Teatro das Fontes havia um modo de se trabalhar com o campo de visão análogo a essa visão periférica. Contudo, o relato de Kahn é importante, pois ressalta que não há receitas ou regras absolutas. Determinada prática ou postura, exigida em determinada experiência, poderia atrapalhar na realização de outras. A *Vigília* se inseria no projeto parateatral cuja ênfase recairia na ação inter-humana, o que talvez implique a necessidade de focar o olhar no outro (ou nos outros) com os quais se relaciona. No Teatro das Fontes, em muitas de suas práticas, a ênfase recairia no aspecto "não-humano" ou aquilo que está "além do humano", ressaltando a dimensão ecológica da relação, o que talvez exigisse uma abertura do foco e um olhar menos seletivo. Com isso, ressalta-se: cada prática, cada experimento – seja dentro do Teatro das Fontes ou Parateatro – teria sua dinâmica e procedimentos próprios. Esse modo distinto de mobilizar o olhar poderia aparecer em diferentes atividades do TF.

---

[329] KAHN, 2019, p. 47-48.

> [...] Agora, vamos correr, mas é uma corrida especial, os pés estão no chão enraizados na terra, a cabeça está esticada para o céu, a coluna vertebral é um eixo entre esses dois pontos.
> [...]
> E assim começamos nossa corrida, com o olhar no horizonte, não olhamos para o caminho a nossa frente, nem para o que deixamos para trás...[330]

Esse é um relato de Renata Molinari sobre uma das atividades realizadas nos seminários práticos de 1980. As diferentes explorações no ambiente das florestas, os *Movimentos (Motions)* e uma série de práticas exigiam a mobilização de formas de olhar não cotidianas, com essa atenção aberta ao mundo. Mais do que olhar, era preciso desenvolver uma espécie de "corpo/visão"[331], de "movimento que é percepção".

6.2.3 O "passo de poder"

> [...] Tive um momento de puro terror; sentia arrepios nos músculos de meu estômago; vinham em espasmos e aumentavam de intensidade, até simplesmente forçarem meu corpo a correr.
> O único meio de falar sobre minha reação tem de ser na terminologia de Dom Juan; e assim posso dizer que meu corpo, por causa do medo que eu estava sentindo, se tornou capaz de executar o que ele denominara de "passo do poder", técnica que ele me ensinara anos atrás, e que consistia em correr no escuro sem tropeçar nem se machucar de modo algum.
> Eu não sabia bem o que tinha feito, nem como o fizera...[332]

Esse é um relato presente em *Porta para o Infinito.* No livro anterior, *Viagem a Ixtlan,* encontramos algumas indicações sobre esse passo:

> Depois, passou a demonstrar uma maneira especial de caminhar no escuro, uma maneira que ele chamava "o passo do poder". Inclinou-se diante de mim e me fez passar a mão pelas costas e joelhos dele, para ter uma ideia da posição de seu corpo. O tronco de Dom Juan estava inclinado ligeiramente para frente, mas sua espinha permanecia reta. Os joelhos, também, postavam-se ligeiramente dobrados.
> Andou devagar na minha frente, para eu observar que ele levantava os joelhos quase até o peito cada vez que dava um passo. E depois,

---

[330] MOLINARI, 2006, p. 71. Tradução nossa de:
"[...] Ora correremo, ma è una corsa particolare, i piedi sono radicati nella terra, la testa è tesa verso il cielo, la spina dorsale è un'asta fra questi due perni. [...] E così cominciamo la nostra corsa, lo sguardo all'orizonte, non guardiamo il percorso davanti a noi, non quello che ci lasciamo alle spalle..."

[331] MOLINARI, 2006, p. 57. "Non percorriamo con lo sguardo, ma con il corpo/vista; non giriamo gli occhi: giriamo tutt'attorno all'albero. Vediamo ciò che è sul nostro piano, per questo mutiamo tante volte piano."

[332] CASTANEDA, [c1974], p. 23.

> ele chegou a correr e sumir de vista, retornando em seguida. Eu não podia imaginar como é que ele podia correr na escuridão total.
> - O passo de poder é para correr de noite – cochichou em meu ouvido.
> [...]
> A maneira de ele mover o corpo era tão extraordinária que eu não podia acreditar no que via. Ele parecia trotar no mesmo lugar por um momento. Seu modo de levantar as pernas me lembrava um corredor fazendo seus exercícios preliminares para aquecer-se.[333]

Castaneda tenta realizar algumas vezes, mas esbarrava nos obstáculos, como pedras e arbustos. Dom Juan diz a Castaneda que ele não conseguia realizar o passo, pois confiava demais na visão para tudo que fazia. Ele deveria largar e confiar no poder da noite. A seguir encontramos mais alguns detalhes da postura:

> [...] Insistiu em que eu devia primeiro enroscar os dedos contra as palmas das mãos, esticando o polegar e o indicador de cada mão. [...] O "passo de poder" era semelhante a procurar um lugar para descansar. Ambos exigiam um sentido de abandono e confiança. O "passo de poder" exigia que a pessoa ficasse com os olhos grudados no chão, diretamente em frente, pois o menor olhar para o lado acarretaria uma alteração no fluxo do movimento. Explicou que inclinar o tronco para frente era necessário a fim de baixar a vista e o motivo para levantar os joelhos até o peito era que os passos tinham de ser muito curtos e seguros. Avisou-me de que eu ia tropeçar muito a princípio, porém explicou que, com a prática, eu poderia correr tão depressa e em segurança quanto de dia.[334]

Uma das práticas no Teatro das Fontes consistia justamente em correr no escuro da noite, atravessando uma densa floresta[335] (ou ainda correr com olhos vendados). Essa talvez seja a prática mais diretamente ligada à influência de Castaneda.

---

[333] CASTANEDA, c1972, p. 162-163.

[334] CASTANEDA, c1972, p. 164.

[335] Miroslaw Kocur (2015), que participou de uma das aberturas práticas (em 1981), oferece um relato de sua experiência com essa atividade:
"Nós vamos de novo, quatro de nós. O líder vai primeiro, eu, o último. Está chovendo como sempre, mas não é uma chuva pesada, e nós vamos para uma floresta bem densa [...]. Na frente, há um enorme matagal, não há um caminho, só um imenso matagal. E, então, Jairo nos diz, novamente sussurrando, pois nós não podíamos falar: "Nós vamos correr, o mais rápido que pudermos, atravessando a floresta". Então, minha simples questão é essa: "E nossos olhos?". E ele disse: 'Mantenha-os abertos'. Ok, eu disse: "Não é essa minha pergunta. É: Como vou preservar os meus olhos nessa experiência? – é minha pergunta – e não morrer no final." Ele disse: só tem uma solução: "Confie!". Eu falei: "Posso ser o último?" [risos].
E, mais uma vez, fico surpreso, Jairo corre através do matagal e fala: "Eu pego vocês, não se preocupem, corram o mais que puderem, que eu pego vocês depois. Depois o rapaz polonês, corre como um louco e não acontece nada. Depois é a bela holandesa, corre como o diabo e não acontece nada. [...] Penso: "eu vou mostrar, nós, os poloneses, também somos capazes de fazer isso!". E corro. Imaginem: não aconteceu nada. Eu não esbarrei em nenhuma árvore, nenhum arbusto, nada. Meus olhos estavam intactos." (transcrição do pesquisador)

6.2.4 O olhar e a busca pelo lugar de poder

O modo de olhar também se relaciona com certa capacidade de encontrar nuances na paisagem, permitindo identificar pontos e "locais de poder" a partir da detecção de colorações ou propriedades que a percepção habitual não apreende.

O primeiro exercício descrito por Castaneda em seu aprendizado com Dom Juan corresponde à busca pelo local de poder. Segundo suas supostas notas de campo, em meados de 1961, Dom Juan fala para que Castaneda encontre um ponto na varanda da casa do yaqui, que seria o "ponto de poder" (o *sítio*). Cada pessoa teria seu próprio ponto de poder, assim como pontos inimigos. A percepção aguçada permitiria identificar tais pontos. Castaneda relata esse evento. Estavam conversando na varanda da casa de Dom Juan. Uma vez mais, Castaneda pede ao yaqui que lhe ensine. A resposta do sábio é narrada pelo autor:

> [...] Disse que eu estava muito cansado de ficar sentado no chão e que o que eu devia fazer era encontrar um ponto (*sitio*) no chão em que pudesse sentar-me sem me cansar.
> [...] frisou claramente que um ponto significava um lugar em que a pessoa se sentisse naturalmente feliz e forte. Mostrou o lugar em que estava sentado e disse que era o ponto dele, acrescentando que tinha proposto um enigma que eu teria de resolver sozinho, sem mais conversas.[336]

O velho yaqui se retira para casa. Castaneda deveria andar pela varanda até encontrar o ponto. Realiza muitas tentativas, procurando "sentir" diferenças – deitando-se de costas em diferentes pontos, de bruços, caminhando, rolando etc. Faltava-lhe o "critério de diferenciação". Após seis horas de busca – eram duas da madrugada –, Dom Juan retorna dizendo que o aprendiz não tinha usado os olhos: "a gente pode sentir com os olhos, quando estes não estão olhando diretamente dentro das coisas".[337] Retira-se mais uma vez. Castaneda então passa a experimentar esse modo de olhar e relata diferentes percepções que entrava na periferia de seu campo de visão. Após um intervalo em que só notara a escuridão, Castaneda, com olhos concentrados em um ponto bem diante dele, passa a perceber, na periferia, um brilho colorido. Depois, mantendo esse olhar enquanto rasteja, passa a identificar mudanças

[336] CASTANEDA, 1988, p. 32-33.
[337] CASTANEDA, 1988, p. 35.

de tonalidade. Utilizando esse procedimento, Castaneda acaba descobrindo o seu ponto de poder.

Essa procura pelo seu lugar também pode ser identificada como uma prática nos projetos de Grotowski e companhia. François Kahn menciona sua participação na "vigília na floresta". Não se tratava das Vigílias (*Vigília/Czuwanie*) em um espaço fechado. Esse evento teria ocorrido após a *University of Research,* provavelmente entre 1975-76. Kahn destaca essa diferença da "vigília ao ar livre" para aquelas posteriores, em locais fechados. Segundo ele, aí já estariam as premissas do "trabalho centrado no homem sozinho na natureza, fora de qualquer relação social, tal como desenvolvida no Teatro das Fontes"[338]. A proposta consistia no seguinte: em um grupo muito pequeno de pessoas (2 ou 3), em Brzezinka, cada um deveria procurar o "seu" próprio lugar na floresta, durante o período da tarde. Após encontrar, o grupo voltaria à pequena casa de madeira que servia como uma base ou ponto de encontro, e então mostraria a Grotowski o local escolhido. Ao anoitecer, cada um deveria se dirigir para seu local na floresta e fazer uma vigília ali.

Além das indicações de François Kahn sobre a prática de busca do lugar, que ocorreu antes do Teatro das Fontes, temos as pistas do diário de Renata Molinari. A autora participou de uma prática análoga nos seminários práticos do TF.

> Agora vamos para a natureza, não, talvez apenas para fora, em busca de nossa casa, o lugar onde ficar.
> Cada um pode encontrar um lugar que é seu; não construí-lo: encontrá-lo, sondando o terreno, ouvindo, seguindo o vento. [...] Percorremos todo o campo, todos os territórios. Cada um retorna aos seus favoritos, para diante dos desagradáveis, ousa desafiar os ameaçadores. Aqui de joelhos, ali de pé, seguindo a oscilação das outras hastes. Aqui é preciso saltitar, aqui se pode ir devagar, rastejar o pé, colocá-lo, finalmente um apoio firme. Não é possível impor uma posição, assim como é muito difícil projetar uma imagem, imaginar-se. Até as figuras dos outros gradualmente se afastam dos tipos conhecidos: movimentos de seres, não atitudes de pessoas. Pela primeira vez, enquanto quase encontrei minha casa, me pergunto se meu rosto, sob a chuva torrencial, sustentado pelas feridas do pé, tem uma expressão. Não vejo expressões nos rostos dos outros. Corpos como ondas cujo olhar fixa o topo, imóvel, antes de cair.
> Não posso descrever: a crista de uma onda, talvez, até mesmo contar é difícil.
> Encontrei minha casa.[339]

---

[338] KAHN, 2019, p. 32-33.

[339] MOLINARI, 2006, p. 81. Tradução nossa de:
"Ora andiamo nella natura, no, forse solo fuori, a cercare la propria casa, il posto dove stare.
Ognuno può trovare un posto che è suo; non costruirselo: trovarlo, saggiando il terreno, ascoltando, assecondando il vento. [...] Percorriamo tutto il campo, tutti il territori. Ognuno torna sui suoi preferiti, si arresta di fronte a quelli sgraditi, osa sfidare quelli minacciosi. Qui in ginocchio, lì in piede,

Tratava-se de uma abertura e disponibilidade por parte do participante, que permitisse de alguma forma encontrar seu lugar. “Encontrar”, não inventar ou escolher racionalmente. Deixando de lado questões sobre “local de poder” ou pontos de força, a experiência de procurar e se abrir nessa busca já mobilizaria toda uma atenção e postura distinta diante da natureza. Tentar ouvir o vento, sentir a terra, perceber texturas, cheiros, tudo isso pode ser visto como formas, também, de alteração ou abertura da percepção, descondicionamento mental e corporal.

6.2.5 Os sonhos

Nos ensinamentos de Dom Juan, os sonhos desempenhariam um papel importante durante percurso para a aquisição do poder. O primeiro passo para o poder seria “organizar-se para sonhar.” O guerreiro deveria ser capaz de ter consciência no sonho e nele intervir. Isso lhe mostraria possibilidades de poder e conhecimento impensados na vida diária. O início dessa técnica consistia em focalizar voluntariamente alguma coisa no sonho. Dom Juan sugere olhar para as próprias mãos, uma vez que elas estão sempre ali conosco. No sonho, após um momento de foco sobre as mãos, elas começariam a mudar de forma. Então era preciso desviar o olhar, para alguma outra coisa, e depois retornar à mão. Essa técnica levaria tempo para ser dominada, mas seria uma forma de intervir conscientemente no sonho, explorando seu potencial. Sobre os passos da técnica do *sonhar,* Dom Juan sumariza:

> – Vou lembrar todas as técnicas que deve treinar [...] Primeiro, deve focalizar o seu olhar sobre suas mãos, como ponto de partida. Depois, desvie o olhar para outras coisas e olhe para elas de relance. Focalize o olhar para o máximo de coisas que puder. Lembre-se de que, se olhar só rapidamente, as imagens não mudam. Depois, volte às suas mãos.[340]

---

seguendo l’oscillazione degli altri steli. Qui bisogna saltellare, qui si può andare piano, strisciare il piede, posarlo, finalmente un appoggio piano. Non è possibile imporsi una posizione, così come riesce molto difficile proiettarsi in un'immagine, immaginarsi.
Anche le figure degli altri progressivamente si allontanano dai tipi conosciuti: movimenti di esseri, non atteggiamenti di persone. Per la prima volta, mentre ho quase trovato la mia casa, mi chiedo se il mio volto, sotto la pioggia batente, sostenuto dalle ferite del piede, abbia una espressione. Non vedo espressioni sul volto degli altri. Corpi come onde di cui lo sguardo fissa la cresta, immobile, prima di precipitare.
Non posso descrivere: la cresta di un'onda, forse, anche raccontare è difficile.
Ho trovato la mia casa.”

[340] CASTANEDA, c1972, p.115.

Após dominar essa etapa, o aprendiz deveria iniciar o treinamento da viagem nos sonhos, em que poderia se deslocar e ver o que ocorre em outros lugares, e aprender com os sonhos.

Em *O Jardim,* François Kahn aponta os "sonhos" como um dos "motivos" do parateatro/Teatro das Fontes. Não significa dizer que os sonhos, ou a dimensão onírica presente nas práticas desses projetos correspondesse a exploração da técnica apontada por Castaneda. Entretanto, o próprio Kahn afirma que chegou a tentar utilizar esse mesmo procedimento.

O sonho permitiria o acesso ao outro lado da psique e poderia servir como importante impulsionador do trabalho. Segundo François Kahn, os sonhos tinham grande importância para Grotowski (no trabalho e na vida em geral) e que constituíam "efetivamente um dos materiais de base do trabalho".[341] Antes de iniciar suas práticas, Grotowski perguntava a Kahn o que ele havia sonhado. No entanto, é difícil precisar em que consistia ou como se dava essa exploração. François Kahn deixa claro que essa era sua experiência particular com Grotowski e não podemos afirmar que isso ocorria de forma generalizada com outros membros do grupo nos trabalhos desenvolvidos. Sobre a influência de Castaneda:

> Em um certo momento, por causa da leitura de Castaneda, procurei "agir" nos sonhos. Castaneda fala de olhar voluntariamente para as próprias mãos no sonho; eu tentei me virar, olhar atrás de mim. Isso funcionou apenas uma vez. O princípio é uma espécie de semi-despertar, que mantém a continuidade do sonho, mas permite uma ação (virar-se). Em geral, despertamos, interrompendo o sonho. Na minha experiência, depois de inúmeras tentativas, pude me virar e ver o que estava atrás de mim: uma imagem do jardim da minha infância, um canto que eu tinha completamente esquecido: precisamente, a porta do depósito de lenha. Na verdade, o interesse foi focar a atenção sobre o estado de semi-sono/sonho que precede o despertar. Mas isso leva à manipulação do sono para obter resultados, e rapidamente eu me cansei desse exercício.[342]

Além desses elementos apresentados, pode-se ainda incluir o aspecto da *Busca pelo Aliado*, algo presente no caminho do Guerreiro, nas obras de Castaneda e, de certa forma, presente no trabalho com Grotowski.

Ainda segundo François Kahn, a compreensão de certos fluxos energéticos se ligaria à dimensão do "animal humano". Um dos desafios lançados por Grotowski seria o de encontrar "seu animal" (assim como havia o encontrar "seu" lugar). Haveria,

---

[341] KAHN, 2019, p. 132.
[342] KAHN, 2019, p. 133.

segundo Kahn, uma ressonância entre o trabalho desenvolvido e o xamanismo: a busca ou relação com um animal/ancestral, um laço totêmico com um animal específico. Essa busca pelo animal já ocorria muito antes do Teatro das Fontes. De modo geral: tratava-se de "encontrar um animal/aliado com o qual teríamos uma espécie de laço de parentesco psico-corporal".[343] Não era uma questão de escolher o animal. Este aparecia durante o trabalho. Era algo extremamente pessoal e, como afirma François, essa experiência foi compartilhada apenas com Grotowski, que muitas vezes era a testemunha dessa investigação. Na verdade, tratava-se mais de encontrar o - ou deixar ser encontrado pelo - Aliado que propriamente um animal, uma vez que Kahn descobre que seu aliado era uma árvore (uma tuia) presente também no jardim da casa onde passara a infância. Essa era uma das características do Aliado: estava ligado a um acontecimento, um encontro da infância. Entretanto, essa investigação, segundo François, não se relacionaria à obra de Castaneda, devendo ter maior relação com as experiências ligadas à infância de Grotowski: porcos, vacas, o cavalo caolho associados ao evangelho, tal como presentes no filme *With Jerzy Grotowski: Nienadówka, 1980.*[344] Pode-se pensar que a própria busca pela organicidade e desadestramento do corpo, a busca pelas fontes de energia no homem, a suspensão das "técnicas corporais" socialmente aprendidas, tudo isso parece ter relação com esse corpo animal presente no humano, ou talvez um corpo Árvore, corpo Estrela, que poderiam ser alcançados por meio da busca pelo Aliado.

Uma série de conexões entre as práticas do Teatro das Fontes (e Parateatro) e aquelas presentes nos livros de Castaneda fica evidenciada. Essas relações ultrapassam a mera imitação ou repetição de procedimentos. Da mesma maneira que as investigações de Grotowski sobre as técnicas tradicionais não tinham como intuito replicá-las, mas encará-las como inspiração e desafio; as práticas e ensinamentos de Dom Juan/Castaneda são tomados como ponto de partida para um confronto criativo. Trata-se de, nesse confronto, investigar e construir as próprias vias de acesso para as fontes.

---

[343] KAHN, 2019, p. 128.

[344] Para mais indicações sobre esse aspecto ver O Animal/O aliado, em *O Jardim* (Kahn, 2019, p.127-131).

6.3 A viagem ao México

A principal motivação para a viagem ao México, em janeiro de 1980, tem relação com a busca pelo contato com o povo huichol. Vale destacar que muitas das práticas atribuídas ao yaqui Dom Juan nos livros de Castaneda não são comuns aos yaquis e sim aos huicholes. Grotowski teria conhecido Barbara Myerhoff, antropóloga que pesquisou e escreveu sobre esse povo, especialmente no livro *Peyote hunt: The Sacred Journey of the Huichol Indians* (1974).[345]

Nessa ocasião, a equipe internacional do TF era composta por: Grotowski, Jairo Cuesta, Dominique Gerard, Elizabeth Harvard, François Kahn, Zbgniew Kozlowski, Teo Spychalski, Jacek Zmyslowski.

Nessa viagem, além da visita de campo aos huicholes, Grotowski realizou conferências na Universidade do México[346], onde abordou o Teatro das Fontes. Uma conferência foi realiza antes da visita aos huicholes, outra depois. Após as falas, Grotowski responde a perguntas do público. São pouquíssimas as informações sobre tal viagem, de modo que as informações fornecidas nessas conferências podem ser valiosas. Com relação à segunda fala de Grotowski, encontrei apenas pistas em citações de terceiros. Na primeira conferência, perguntado sobre Castaneda, o artista responde:

> A outra pergunta é se eu li os livros de Castaneda, eu li todos os cinco[347]. Talvez seja importante dizer aqui, que para mim não existe nenhuma dúvida de que são romances, que não são documentos, mas sim romances. Mas isso não quer dizer que os romances não podem fornecer a verdade. Sim. Há muitos romances que nos trouxeram muitas verdades. E sim, quando digo romance não quer dizer que ao seu entorno não haja um grande campo objetivo. Há certos conhecimentos que podem ser codificados pelo romance. Então, o romance pode trazer esses conhecimentos. Pode veiculá-los. Mas o perigo com Castaneda, penso eu, é que se considera não como romances, mas como documentos...[348]

---

[345] Em seu segundo livro, *Uma estranha realidade,* Castaneda descreve movimentos de Dom Genaro (outro "feiticeiro", amigo de Dom Juan) sobre uma cachoeira. A descrição coincide com a demonstração de movimentos do huichol mara'akame Ramon Medina Silva, presente em artigos de Meyerhoff (cf. Kahn, 2019, p.142).

[346] As conferências foram realizadas em 7 e 27 de janeiro de 1980, no Centro Universitario de Teatro (Cidade do México).

[347] Até janeiro de 1980, data da conferência, os cinco livros de Castaneda eram: *The teachings of Don Juan* (A Erva do Diabo, no Brasil); *A Separate Reality: Further Conversation with Don Juam* (Uma estranha realidade) (1971); *Journey to Ixtlan: The Lessons of Don Juan* (Viagem a Ixtlan) (1972); *Tales of Power* (Porta para o Infinito) (1975); *The Second Ring of Power* (O segundo círculo de poder) (1977).

[348] Tradução e transcrição nossa da conferência realizada no México em 7 de janeiro de 1980. Destaco que Grotowski proferiu essa conferência em francês com tradução, para o público, em espanhol. A transcrição que realizei já é uma tradução aproximada a partir do espanhol.

Percebe-se a posição crítica do artista já mencionada anteriormente. Embora reconheça se tratar de obra literária, de romance, não significa que não haja certos conhecimentos ou certa "verdade". Essa visão é importante, pois nos leva a pensar a arte também como forma de produção e transmissão de conhecimentos. Por outro lado, Grotowski adverte quanto ao perigo de se considerar tais livros como documentos. Ao prosseguir na resposta, o artista ainda alerta para o perigo de se cair em uma emotividade a partir dos relatos de Castaneda: "se alguém busca, através desses livros, não certa maneira de agir, mas certa maneira de sentir, nesse momento se cai no problema da emotividade." As longas descrições das 'viagens' de Castaneda provocados por alucinógenos, certamente podem induzir os leitores, interessados nesse tipo de experiência, a buscar e se entregar a fantasias e sentimentalismos exagerados, algo contrário à pesquisa de Grotowski.

Além disso, perguntado sobre o motivo de sua visita ao país, o artista responde que uma das razões seria "utilizar essa conferência como uma ocasião para falar do Teatro das Fontes" e encontrar pessoas interessadas nesse tipo de trabalho.[349]

O segundo motivo diz respeito a visitar o povo huichol, que é sintetizado ao final de sua resposta: "É como fazer uma peregrinação a certos lugares. Isso é tudo". Visitar "certos lugares" importantes para o povo huichol era um dos principais motivos da viagem. Grotowski parece entender que há "locais de poder", "locais sagrados" e que a visita a esses lugares justificaria por si só a viagem. Esse fator é importante, pois sugere uma prática não utilitarista como alguém que deseja visitar um grupo para simplesmente coletar informações sobre sua cultura, para um tipo de trabalho etnográfico, ou mesmo para aprender alguma técnica tradicional para ser reproduzida (o que não era o caso do Teatro das Fontes).

A visita seria feita dias depois da conferência, e Grotowski faz um importante comentário a esse respeito. Diz que seus colegas do Teatro das Fontes estão no México, e que eles todos vão se encontrar com pessoas do país, para, então, se dirigirem à região habitada pelo huicholes.

> Mas agora quero dizer algo que é muito importante [...] Primeiramente, devemos evitar pedir ao huicholes que nos aceitem para seus rituais,

[349] Diz Grotowski: "Durante os três meses de verão, junho, julho e agosto, vamos fazer na Polônia, de maneira quase permanente, o trabalho do Teatro das Fontes, deixando entrar entre nós, as pessoas que dizem ser as boas testemunhas. Então, talvez aqui entre vocês, haja algumas pessoas que se interessem por isso, e nesse caso eu os proponho que comuniquem a mim o nome e telefone, porque eu tenho que me reunir com essas pessoas para evitar mal-entendidos". (Grotowski, 1980, tradução e transcrição nossa [Conferência no México, 7 jan. 1980]).

> que nos falem sobre seus conhecimentos ou que nos deem peiote. Queremos unicamente chegar ao lugar em que estão com a permissão dos huicholes e trabalhar em nosso trabalho. Se alguma pessoa entre os huicholes desejar estabelecer contato conosco, naturalmente responderemos de maneira extremamente positiva, mas não vamos solicitar isso deles.

Pela fala de Grotowski, percebe-se que não há uma tentativa de forçar uma situação de relação com os habitantes locais. Grotowski parece estar ciente da problemática que envolve o contato dos ocidentais, europeus, estadunidenses, pessoas da cidade, turistas e mesmo pesquisadores, com os povos tradicionais, sempre procurando 'tirar' algo desses povos. Ao mesmo tempo, haveria uma abertura para os receber no trabalho, caso desejassem. Além da abertura, Grotowski diz existir também uma esperança de uma possibilidade de *encontro*, ainda que remota:

> Digamos que nós solicitaremos aos huicholes que nos dê a autorização de permanecer em alguns lugares importantes. Lugares no sentido mais concreto dessa palavra. Alguns em montanhas. Alguns lugares, algumas rochas. De maneira muito precisa e nada mais. Não vou participar dessa espécie de invasão aos indígenas huicholes, dessa maneira que é muito perigosa para eles e que os ameaça. No entanto, eu penso, que há uma pequena possibilidade… muito... extremamente pequena... de que lá vamos encontrar os membros de nossa família. Assim como vamos encontrar, em outros lugares, os membros de nossa família. Isso dá muita esperança de ambos os lados, que a família é ampla e que se pode voltar a encontrá-la. Mas é mais possível – e também isso é devido à invasão dos etnólogos, pesquisadores do peiote etc. – é muito possível que não ocorra assim. E nesse caso, tudo bem. Há que se aceitar assim.
> É como a peregrinação a certos lugares. Isso é tudo.[350]

A expedição a terras Huicholes

Para participar da viagem à região dos huicholes, já no México, além da equipe internacional, Grotowski escolheu, por meio de entrevistas, algumas pessoas interessadas. Houve um trabalho prático e entrevistas em uma região fora da cidade, a pedido de Grotowski. Um dos organizadores, Nicolás Núñes[351], ofereceu um local próximo da cidade. Grotowski visitou o local para ver se era adequado, permaneceu por cerca de uma hora, caminhando pelo ambiente das redondezas, até que afirmou: "é um bom lugar".[352]

---

[350] Transcrição do pesquisador da gravação da conferência de Grotowski no México, realizada em de 7 janeiro de 1980. Tradução nossa (Grotowski, 1980).

[351] NÚÑES, Nicolás. Grotowski. *In:* **Anthopocosmic Theatre:** Rite in the Dynamics of Theatre. Taylor & Francis e-Library, 2005. p. 51-64.

[352] NUÑES, 2005, p.57.

Dessas entrevistas, Grotowski escolheu oito pessoas para se juntarem à expedição às montanhas dos huicholes. Para as terras dos huicholes, foram, portanto, 16 pessoas (ou 17 se contarmos a presença de Núñes): oito da equipe internacional do Teatro das Fontes, 8 entre os selecionados. O grupo viajou de ônibus até Ixtlan e de lá se dirigiram de avião a San Andrés Cohomiata, onde habita uma comunidade huichol (wixarikás). O relato fornecido por Núñes demonstra os problemas que a comunidade local enfrentava com relação às constantes invasões e 'visitas' indesejadas. Assim que o grupo chegou, foi visto com bastante suspeita pela autoridade local, que logo queria saber o motivo da viagem.

> [...] Grotowski me pediu para explicar que nós éramos um grupo internacional de peregrinos, oriundos de diferentes partes do mundo, plenos de energia, e que tudo o que queríamos era o consentimento para seguir em frente com nosso trabalho. "Sim, mas o que, especificamente, vocês vieram fazer aqui?" perguntou o governador huichol. "Para estabelecer contato com a terra, pedras e árvores", respondeu Grotowski, e isso provocou um desentendimento maior com as autoridades que, ressentidos como eles estavam com a exploração que sofriam, pensaram que deveríamos ser engenheiros disfarçados que queriam examinar a terra...[353]

Certamente a explicação de Grotowski soa tão distante da postura habitual de turistas, pesquisadores e exploradores que dificilmente seria entendida e aceita se não se conhecesse seu Teatro das Fontes. É compreensível a suspeita das autoridades. A continuidade do relato nos permite notar que a situação se torna mais estranha ainda, e no que diz respeito à postura do grupo de Grotowski, reveladora:

> [As suspeitas das autoridades] se tornaram mais agudas quando perceberam que não trazíamos nenhum tipo de documento de autorização para entrar na área. Nós explicamos que não era nossa intenção nos declararmos autorizados por meio de uma permissão; pois existia a possibilidade disso, mas rejeitamos, uma vez que se tivéssemos autorização, não teríamos nada a pedir para eles. Como donos daquelas terras, caberia a eles decidirem se nos aceitavam ou não. Eles se recusavam acreditar que nós estávamos indo lá com boas intenções, especialmente porque tinham sofrido ataques para derrubarem suas florestas e outras coisas. Quando relacionaram nossa peregrinação com a que eles próprios faziam a Viricota[354], eles

[353] NÚÑES, 2005, p. 59-60. Tradução nossa de:
"[...]Grotowski asked me to explain that we were an international group on a pilgrimage around different parts of the world, charged with energy, and that all we asked was their consent to get on with our work. "Yes, but what specifically have you come to do?" asked the Huicholan governor. "To make contact with the earth, stones and trees", replied Grotowski, and this sparked off a misunderstanding with the authorities who, resentful as they are of the exploitation they suffer, thought that if we were interested in stones and trees, we must be engineers in disguise who wanted to examine the land..."

[354] Viricota (Wirikuta) é um local sagrado para os huicholes, destino de peregrinações desse povo.

> entenderam um pouco melhor o motivo de nossa visita e aceitaram, não sem alguma suspeita, nos fornecer autorização para prosseguir.[355]

Finalmente, as autoridades permitiram a entrada e o grupo prosseguiu para os trabalhos. Grotowski convidou qualquer habitante local que quisesse se juntar a ele. Sobre o trabalho prático desenvolvido, Núñes salienta a dificuldade em descrever aquilo que foi feito, afirmando que o "conteúdo essencial" do que foi experimentado não encontraria meios de ser comunicado. Em seu relato, podemos identificar que o grupo iniciou seu trabalho no planalto de *San Andrés* e que consistia em longas sessões de exercícios realizados em grupos separados, simultâneos, sob a orientação dos diferentes guias do grupo de Grotowski. As sessões ocorriam nos períodos da manhã e tarde. O trabalho era supervisionado por Grotowski que teria dado as instruções para cada exercício. À medida que o trabalho avançava, ocorria um intercâmbio entre os grupos até que se estabelecia um circuito. Tendo em vista a dificuldade de descrição, o participante resume que os exercícios eram bem definidos e exigiam um empenho total do corpo para superação dos limites habituais. Como resultado dessa superação, poderiam alcançar um "conhecimento orgânico".

Em momento posterior, as atividades foram transferidas para outra região, *Las Gayabas* em Comiata. Houve uma aproximação dos huicholes, mas certamente não o esperado pela equipe. O povoado estabelecia contato com os visitantes principalmente em busca de assistência médica. Os huicholes enfrentavam doenças estomacais e disenteria, um problema generalizado, sobretudo nas crianças. O grupo ajudava no que podia, mas foram orientados sobre o risco de lhes darem qualquer medicamento, podendo ser responsabilizados por qualquer acidente.

Esse acontecimento demonstra a realidade de locais visitados pela equipe do Teatro das Fontes. Permite-nos ao menos refletir sobre a pertinência ou não, e os possíveis limites, de certos discursos e práticas de Grotowski, como "encontrar as fontes", furar os muros que nos separam, estabelecer contato com a tradição,

---

[355] NÚÑES, 2005, p. 60. Tradução nossa de:
"[...] Their suspicions got more acute when they realised that we were not carrying any form of permit to enter this area. We explained that it was not our intention to assert ourselves through a permit, as the possibility of doing so existed, but we had rejected it, as if we carried a permit, we would have nothing to ask them. As the owners of the land, it was they who had to decide whether or not to accept us. They refused to believe that we were coming in such good faith, especially as they had suffered attacks to cut down their forests and other things. When they related our pilgrimage to the one that they themselves made to Viricota, they understood the reason for our visit slightly better, and agreed, not without certain suspicion, to give us their permission to carry on."

encontrar membros de nossa família ancestral. Como pensar na possibilidade de ser membros de uma mesma família? Se de um lado temos irmãos vivendo seus sonhos de arte, com viagens financiadas para uma terra estrangeira (tendo suas necessidades básicas já supridas); enquanto, de outro lado, temos os irmãos sofrendo com doenças e falta de assistência, além de toda invasão e roubos cometidos por outros "visitantes" ... Como pensar em encontrar membros de uma mesma família? Contudo, analisando sob outra perspectiva, o trabalho de Grotowski é o trabalho de um artista, com foco específico. Por que não compartilhar desse trabalho? Por que não buscar, apesar das diferenças, um contato íntimo? Por que não, com a arte, promover um encontro que permita, sem escapismos, superar, ainda que momentaneamente, o fardo do dia a dia?

Em seu retorno das montanhas, Grotowski realizou outra conferência na Cidade do México, na Universidade de Teatro. Discorreu sobre o trabalho realizado e expôs a situação em que viviam os huicholes. Foi perguntado por um membro da plateia se não considerava que devia fazer algo mais além de um simples trabalho teatral. Grotowski teria respondido:

> Meu dever é fazer tudo o que minhas mãos forem capazes de fazer, e foi isso o que nós fizemos. Meu dever também é dizer isso em público, como estou fazendo através dessa conferência, para que você, senhor, como mexicano, possa fazer algo.[356]

Sobre o trabalho nas montanhas entre os huicholes, algumas vezes, marakames (espécie de xamã huichol) apareciam buscando contato com o grupo. Curiosamente, a equipe descobriu que muitos lugares que foram detectados (talvez intuitivamente) como bons e propícios para o trabalho – locais esses sem nenhum tipo de construção ou demarcação –, eram importantes locais nos ciclos religiosos dos huicholes.

Ao término do trabalho, Grotowski convidou um huichol para participar no Teatro das Fontes. Entre os oito estudantes que haviam sido selecionados para o trabalho nas montanhas, Grotowski escolheu 4 (aos quais o huichol se uniu) para a etapa mais intensiva que ocorreria na Polônia.

xxx

[356] GROTOWSKI *apud* NÚÑES, 2005, p. 61-62.

Imagino um Grotowski: um antropólogo viajante, no sentido mesmo da palavra (estudo do Homem). Estuda uma comunidade, seus ritos, crenças e costumes, não como tentativa de catalogar comportamentos, estruturas e relações que constitui um objeto de estudo, colocando-se à parte, neutro, senhor dos procedimentos de pesquisas que garantem um rigor e objetividade do trabalho. Investiga como alguém que procura, no outro, rastros de 'si mesmo'. Mas não um 'si mesmo' enquanto o reconhecimento de uma identidade constituída, autônoma, um sujeito-senhor-estável, idealizado, projetado e buscado desde o início do processo de pesquisa. Trata-se de um si mesmo impensado, um outro de si, um 'eu' que é mais um 'não-eu', pois é interdependente, transitório e transcendente, um 'eu' cujas raízes são os outros: outras pessoas, o irmão, o estrangeiro, o desconhecido, as árvores, os pássaros, as estrelas. Talvez, o contato com os huicholes, também com indianos, haitianos e tantos outros, na busca pelas fontes, se trate disso. Não reduzir o outro, não sucumbir ao outro.

xxx

Um peregrino, artista-antropólogo. Com um monte de mapas rasgados, pedaços de diferentes papeis, monta um novo mapa, um quebra-cabeça para a viagem a terras distantes. Já ao amanhecer para saída, notando algumas falhas nesses retalhos, traça algumas linhas, refaz fronteiras, inventa rios e rotas. Sabendo que esse Mapa-Quimera, impreciso, é tudo o que necessita, ele parte. A viagem é longa. Em meio a muito caminhar, após navegar, perder-se e encontrar-se, ele se dá conta que perdeu o mapa. Então, resolve olhar as estrelas. Sabe que muitos sábios do passado por elas se guiaram. Mas ele não era sábio e não fora treinado para isso. "Ótimo!". Como não sabia se guiar olhando as estrelas, lembra da lição escolar, um antigo poema. Resolve, assim, não ver, mas ouvir as estrelas. Pergunta qual o caminho. Silencia e as escuta. Num sussurro de mistérios, ele prossegue. A noite se adensa e as nuvens carregadas cobrem o céu. Ele não mais vê as estrelas. Mas a conversa continua. Ele continua a escutá-las. O dia amanhece e o Sol nasce. Tampouco sabe se orientar pelo Sol. Mas percebe que este Senhor da Luz também gosta de uma boa conversa. O Sol diz o que as estrelas lhe dizem e o peregrino prossegue, prossegue, prossegue. Os dias passam.

A viagem é interrompida por um corvo que lhe pergunta: "Senhor viajante, por que fica aí parado?". Sim, há tempos que havia parado. O homem responde: "Estava

à procura da Casa de meu Pai". "Assim, parado? Por acaso se perdeu? Ninguém mora por essas terras... é bom o viajante se apressar". Retrucou o pássaro preto, que começou a tagarelar sobre os riscos do local, animais selvagens, a tempestade perigosa que se aproximava, o lobo faminto, serpentes e até dragões que ali chegavam. Apesar do corvo matraquear, o viajante permaneceu em silêncio, atento e imóvel, como que se esforçando muito, muito levemente, para ouvir outra coisa. Vendo que o viajante não arredava dali, o corvo disparou perguntas e perguntas: "Por que fica em silêncio? Por que não responde? Como chegou até aqui? O que quer com isso? Não vê que não há nada aqui. Por acaso não procura casa de seu pai?". Com um sorriso, o viajante calmamente respondeu:

- Sim, não há nada. Estou em silêncio para ouvir as estrelas, elas me trouxeram. Perguntei pelo caminho e em silêncio me disseram: "O caminho é por aqui, o caminho é por aqui". Caminhei, caminhei e segui. Mas não chegava. Então fiz mais silêncio e percebi que elas não mais diziam "o caminho é por aqui" nem o "caminho é por ali". Apenas repetiam: "aqui, aqui". Parei, e busquei mais silêncio, pois meus passos ainda eram ruidosos. "Aqui, aqui". Repetiam. Pouco a pouco, percebi que não havia mais direção, nem caminho. Então, vai-te embora corvo... ou fique, como queira, eu não mais procuro o que já encontrei. Se quiser sente-se, pois meu Pai vai nos oferecer agora um banquete. A casa de meu Pai é aqui!

7 GALHOS, FRUTOS... E SEMENTES I - PRINCÍPIOS E PARADOXOS DO TEATRO DAS FONTES

O capítulo aborda alguns princípios e paradoxos do projeto, utilizando como foco textos de Grotowski, com destaque para *Sulle tracce del Teatro delle Fonti* e *Teatro delle Fonti,* além de suas aulas/palestras em Roma. Como já mencionado na introdução, 'princípios', nesse contexto, devem ser entendidos em sentido amplo, como elementos característicos do Teatro das Fontes. São termos, expressões ou palavras-chave que podem aglutinar uma série de experiências, objetivos, e procedimentos fundamentais do projeto. Além disso, operam como pistas de leitura com as quais podemos analisar o trabalho do artista.

Muitos desses 'princípios' podem ser identificados mais nitidamente nos escritos de Grotowski, mas isso não significa que todos eles, necessariamente, foram estabelecidos pelo artista como princípios pragmáticos ou filosóficos do trabalho. Em certo sentido, extraímos dos textos esses fundamentos. Por outro lado, outros autores e colaboradores já apresentaram algumas dessas bases, como Grimes e François Kahn. Esse último, em seus relatos sobre o Parateatro e o Teatro das Fontes, apresenta os "motivos" do trabalho nesses períodos, no sentido não só de motivação como também de elementos que se fazem constantemente presentes (*leitmotiv*).

Os paradoxos mencionados dizem respeito a tais fundamentos e vetores, constituindo-se como 'princípios' paradoxais. Destaca-se que paradoxo aqui não deve ser compreendido no sentido geral da palavra como algo contraditório em si, mas como algo de aparente contraditoriedade. Etimologicamente, 'para' significa 'além de' ou ao 'lado de', enquanto 'doxa' se refere a 'opinião/entendimento comum'. Assim, paradoxo é aquilo que está além da 'opinião comum', aparente, superficial, não se constituindo como algo ilógico. Muitos dos elementos do trabalho de Jerzy Grotowski são paradoxais e ambivalentes, como atividade-passividade; estrutura-espontaneidade; cena-ato. A escolha por abordar em termos de paradoxos é baseada no pressuposto de que, para um entendimento mais adequado do trabalho de Grotowski, deve-se considerar a confluência de aspectos que são frequentemente entendidos como opostos. A noção de *coniunctio oppositorum* aponta para esse

aspecto, e foi expressa pelo próprio Grotowski, além de ser trabalhada por pesquisadores de sua obra.[357]

Sobre esses princípios ou paradoxos, destacamos: infância; fontes das técnicas; técnicas das fontes; tradição/invenção; passividade/atividade; movimento/respouso; aquilo que precede as diferenças; solidão e abertura ao outro, solidão e ecologia; enfrentamento da questão da morte e sua superação (esses últimos serão abordados em seção específica). Muitos deles já foram introduzidos no capítulo 2 para oferecer uma compreensão preliminar do projeto do TF. Outros foram abordados de forma diluída ou tangencial em seções anteriores. Procura-se agora retomar alguns deles e apresentar outras bases que permitam um aprofundamento no entendimento sobre os princípios e sobre o projeto. Essa divisão em princípios como tópicos pode acarretar um erro, que é pensar que eles são independentes ou aparecem isoladamente. Não se trata disso. O trabalho de Grotowski tem como característica importante a busca pela organicidade (em contraposição a divisão mecânica das coisas, como o próprio escreve). Compreender seu trabalho exige a consideração dessa dimensão orgânica. Muitos fundamentos, práticas e tópicos apresentados são interdependentes. Se apresento tal divisão artificial, é mais como uma tentativa didática. Ao abordar *´fontes das técnicas das fontes'*, já tocamos a questão de tradição x invenção ou passividade x atividade. Assim, alguns estarão implícitos, outros serão mencionados e destacados, mas estão interligados.

7.1 As fontes das técnicas das fontes

Retomemos sucintamente o que foi apresentado sobre as técnicas das fontes no segundo capítulo, a fim de oferecer algumas interpretações e aprofundar a compreensão sobre a noção de fontes. As técnicas das fontes constituem uma das buscas fundamentais na investigação de Grotowski no Teatro das Fontes. Tais técnicas são práticas performativas ligadas a diferentes tradições e que propiciavam aos executantes (performers) atingir determinado estado psicofísico não cotidiano ou não habitual (ainda que em determinadas tradições tal estado possa ser cultivado cotidianamente). Entre os inúmeros exemplos dados por Grotowski nos textos

[357] Assim, nossa escolha pelo paradoxo se dá tanto pela influência do próprio tema como também por certo diálogo com tais pesquisas, como a de Tatiana Motta-Lima (2012) e a de Lídia Olinto (2016).

relativos ao período (sobretudo em *Sulle tracce... e Teatro delle Fonti*), destacam-se: práticas do vodu haitiano, com o chamado "transe de possessão", o giro Dervixe, certas artes marciais ligadas ao zen e as técnicas dos Bauls. O interesse de Grotowski não se dava por qualquer forma de técnica tradicional, ou por qualquer técnica das fontes, mas por aquelas que tinham como característica a ação e a relação com as forças e impulsos da própria pessoa que age, a relação com o outro, *outro* que não necessariamente um parceiro humano, podendo ser entendido também como o espaço. Daí a afirmação de Grotowski sobre seu interesse se direcionar às técnicas que são *dramáticas* (relativas à ação) e *ecológicas,* e não apenas técnicas "contemplativas".

Acrescenta-se que essas dimensões "dramáticas" e "ecológicas" caracterizam o que é orgânico, vinculados à organicidade, mais que à artificialidade. Nessa organicidade, o sujeito, o seu corpo em ação, apresenta movimentos que tendem a ser mais fluidos, em contato com o outro ou ambiente externo, com impulsos liberados. Ao contrário da artificialidade que tenderia mais à manipulação mental sobre o corpo (ao menos inicialmente), geralmente com uma busca por uma forma estética ou expressividade formal, com movimentos em *staccato*, mentalmente calculados, elementos que caracterizariam uma ênfase sobre a linha artificial.[358]

Apesar do contato com as diferentes culturas, e mesmo que determinados elementos performativos de alguma tradição possam ter sido trabalhados (como no caso de cantos ou danças ligadas ao vodu haitiano), não se buscava a adoção ou imitação de técnicas tradicionais. Como muitas delas dependem do contexto cultural, da *mind structure* de determinado grupo humano, pode-se dizer que no Teatro das Fontes ocorreria um diálogo de fricção e confronto com as tradições, entre pessoas de diferentes contextos. Assim, Grotowski reforça não buscar realizar uma síntese de culturas ou uma prática sincrética, mas identificar elementos simples presentes nessas performances tradicionais que pudessem ser trabalhados ou servir de inspiração para elaboração de seu trabalho. Dessa forma, não seria a técnica em si o elemento mais importante, mas as fontes das técnicas:

---

[358] Desde meados do período do Teatro de Espetáculo, Grotowski interessou-se pela dimensão orgânica do trabalho atoral como via para um trabalho sobre a dimensão humana, mais do que pela artificialidade (ou dimensão artificial). Nas aulas de Roma, realizadas em 1982, e especialmente nas aulas do College de France (1997-1998), Grotowski aborda técnicas e comportamentos no teatro e ritual, a partir das linhas orgânica e artificial. Entende essas duas dimensões não como excludentes, mas como polos em que as performances teatrais e rituais estariam mais ou menos alinhadas.

> Não é a síntese das técnicas das fontes que buscamos. Nós procuramos pelas fontes das técnicas ["técnicas das origens"], aqueles pontos que precedem as diferenças. Podemos dizer que existem técnicas das fontes. Mas o que nós buscamos são as fontes das técnicas das fontes, e tais fontes devem ser extremamente simples. Todas as outras coisas desenvolveram-se posteriormente e diferenciaram-se de acordo com os contextos social, cultural ou religioso. Mas aquilo que é originário deve ser algo extremamente simples e deve ser algo dado ao ser humano. Dado por quem? A resposta depende das áreas semânticas de sua preferência. Se suas preferências são religiosas, você pode dizer que é a semente de luz recebida de Deus. Se, por outro lado, suas preferências são seculares, você pode dizer que é aquilo que é inscrito no código genético de cada um.[359]

Essas "fontes" das técnicas das fontes podem ser encaradas de algumas formas. Uma delas: como elementos simples de trabalho, certas ações que dariam origem as diferentes técnicas e que precedem as diferenças. Tais elementos simples poderiam ser trabalhados e desenvolvidos em outros contextos, de formas diversas, por meio de outras ações e técnicas, por exemplo: determinado modo de caminhar, de se mover, de estar presente no espaço, de estabelecer uma relação com o outro e com o espaço etc. Esse modo implicaria um certo comportamento, que pode ser identificado em diferentes técnicas tradicionais ou técnicas rituais, entretanto, essas técnicas em si podem ser extremamente desenvolvidas, sofisticadas, além de exigir anos de treinamento para execução adequada, sendo bastante diferentes entre elas. Se adotarmos exemplos das tradições espirituais, e a partir das menções de Grotowski nos textos citados e nas falas das aulas de Roma, poderíamos dizer que as práticas Dervixes, danças ligadas ao vodu haitiano e a prática do hesicasmo seriam técnicas que, apesar de bastante diversas umas das outras, tocariam em algo comum, ou seja, permitiriam um estado relativamente similar em seus praticantes.

Pensando nesse *estado*, as fontes podem ser percebidas, não só como os elementos simples para o trabalho a ser desenvolvido, mas também como algo a ser acançado: um estado de alerta, de presença, de consciência sutil, de "movimento que

---

[359] GROTOWSKI, 2016, p. 244. Tradução nossa de:
"Noi non stiamo cercando una sintesi delle tecniche delle fonti. Cerchiamo le tecniche delle origini, cerchiamo quei punti che precedono le differrenze. Diciamo che esistono tecniche delle fonti. Ma quello che cerchiamo in questo Progetto sono le fonti delle tecniche delle fonti, e queste fonti devono essere estremamente semplici. Tutto il resto si è sviluppato dopo e si è differenziato secondo i contesti sociali, culturali o religiosi. Ma quello che è originario dovrebbe essere estremamente semplice e dovrebbe essere qualcosa che è dato all'essere umano. Dato da chi? La risposta dipende dalle vostre preferenze nell'ambito semantico. Se le vostre preferenze sono religiose, potete dire che è il seme della luce ricevuto da Dio. Se invece le vostre preferenze sono laiche, potete dire che è iscrito nel codice genetico di ognuno."

é percepção". Tal estado poderia ser identificado a partir de alguns sintomas como um movimento fluido, contínuo, certa posição do joelho e da coluna no movimento. Assim, haveria as fontes das técnicas (buscadas no confronto com aquelas técnicas tradicionais), entendidas como elementos simples que seriam investigados e desenvolvidos, que permitiriam o acesso a *fontes do homem* [*człowiek*]. Essas últimas constituem um estado de presença peculiar, distinto, cuja manifestação Grotowski chamou, a partir da expressão gnóstica, de "movimento que é repouso".

Outra maneira de pensar essa questão das *fontes do homem* [*człowiek*] seria entendê-las como algo análogo a um comportamento que poderíamos chamar de biológico do homem (impresso no código genético), que ao mesmo tempo transcende a individualidade e diz respeito a espécie (e talvez a todo o cosmos). Como escreve Grotowski, isso que é entendido como "código genético", em uma linguagem religiosa poderia ser expresso como "Luz recebida de Deus". Essa seria outra maneira de entender as fontes. É como uma reconexão com um estado do homem que ultrapassaria as diferenciações culturais. Disso decorrem noções como "homem que antecede as diferenças" ou "homem total", apresentadas por Grotowski.

Esses são modos possíveis de se entender as "fontes" ou as "origens". Todos esses modos estão presentes no projeto de Grotowski, sem excluir uns aos outros. Seria, portanto, como se houvesse camadas do trabalho que podem ser pensadas como *fontes das técnicas* (ações simples, certo modo de se comportar na realização das ações), ou como *técnicas para as fontes,* para as *fontes do homem* (o estado nomeado como "homem que precede as diferenças", "homem total", ligado à consciência cristalina, límpida, à atenção vigilante, ao "movimento que é percepção" etc.).

Nas seções seguintes, investigaremos alguns termos e expressões presentes no Teatro das Fontes que se associam a essas *fontes do homem.* Duas delas são mencionadas explicitamente por Grotowski: "permanecer no princípio" e "movimento que é repouso". Além dessas, destaco a noção de infância, que, embora citada por Grotowski (com menor ênfase que aquelas) em algumas passagens de seus textos, merece uma atenção maior, pois se trata de um princípio importante e intimamente ligado à ideia de *fontes*. Como uma raiz, ele pode estar oculto, mas sustenta as experiências do projeto desenvolvido. Abordaremos as duas primeiras expressões a partir da exploração de outro elemento importante no Teatro das Fontes, o Evangelho de Tomé.

7. 2 O evangelho de Tomé: *Permanecer no Princípio* e *Movimento que é Repouso*

Como já mencionado, o Evangelho segundo Tomé consistiu uma das bases do trabalho no Teatro das Fontes. Trata-se de um texto apócrifo atribuído à figura de Tomé, um dos apóstolos de Jesus. O texto foi encontrado em Nag Hammadi, no Alto Egito, em 1945, junto a outros escritos que ficaram conhecidos como biblioteca de Nag Hammadi. Essa "biblioteca" compreende uma série de textos, muitos de caráter gnóstico, que remontam o período do cristianismo primitivo, primeiros séculos da tradição cristã (período anterior ao ano 325 de nossa era)[360]. Diferentemente dos evangelhos canônicos que narram a vida de Jesus, o Evangelho de Tomé resume-se a um conjunto de ditos atribuídos ao Cristo, os chamados *logia* (são 114 sentenças de ensinos de Jesus). Muitas dessas sentenças têm um conteúdo paradoxal, hermético, e bastante diferente das parábolas e ensinamentos presentes nas narrativas dos evangelhos canônicos.

Os diversos textos não canônicos indicam que o cristianismo primitivo não era um todo homogêneo, mas algo bastante multifacetado com influências de distintas correntes filosóficas e religiosas. A partir do Concílio de Niceia, e da oficialização da ortodoxia do Cristianismo[361], as diferentes correntes cristãs são combatidas, perseguidas e tratadas como heresia. É sobretudo a partir desse contexto que muitos textos, ligados a essas diferentes tradições, foram proibidos e, possivelmente, escondidos.

---

[360] Foi no ano de 325 que ocorreu o primeiro concílio ecumênico da Igreja, constituindo um marco na história do cristianismo. O Concílio de Niceia (como ficou conhecido) foi convocado pelo imperador Constantino, que havia se convertido ao cristianismo. O período anterior ao Concílio é chamado de cristianismo primitivo. Sobre o Evangelho segundo Tomé, há pesquisadores que apresentam sua composição como ocorrida por volta do ano 140, outros indicam uma data anterior.

[361] Para se referir a essa "ortodoxia" Grotowski utiliza cristianismo "não-heterodoxo", nas palestras em Roma. Embora seja comum o emprego do termo "ortodoxo" para se referir Igreja oficial, vinculada à Roma, desde seus primórdios e que abrangeria Ocidente e Oriente, após o grande Cisma, "ortodoxia" e "ortodoxo" passam a ser associados à Igreja, sobretudo, da porção oriental do império Romano, separadas da Igreja ocidental latina, com sede em Roma (Igreja Católica Apostólica Romana). Assim, constitui-se duas grandes Igrejas cristãs: a católica apostólica romana e a ortodoxa. Utilizar a expressão Cristianismo "ortodoxo" poderia levar a confusão: trata-se do cristianismo da(s) Igreja(s) Ortodoxa(s) (pós-Grande Cisma) ou do cristianismo ligado à ortodoxia, no sentido daquilo que é considerado correto e oficial, desde as origens da igreja cristã oficial, reconhecida pelo império romano? Por esse motivo, parece-nos que a expressão "não heterodoxa", embora incomum, seja também uma escolha apropriada, capaz de designar tanto a ortodoxia inicial da Igreja, quanto os ensinamentos das instituições cristãs oficiais (após o Cisma): Igreja Católica Apostólica Romana e Igreja Católica Apostólica Ortodoxa. Salvo expresso o contrário, utilizaremos "ortodoxia" e "ortodoxo" nesse sentido amplo (como "não heterodoxo").

O Evangelho segundo Tomé pode ser entendido como uma das muitas vozes cristãs silenciadas pela igreja oficial. A interpretação mais comum é que o texto se relacione com a tradição gnóstica do cristianismo primitivo. Por outro lado, há quem defenda que se trate de um caráter místico do cristianismo[362]. Esse texto deve ter servido como importante inspiração e referência a Grotowski por se relacionar, ainda que de forma heterodoxa, a uma tradição à qual, ao menos em parte, o artista estaria ligado, o catolicismo polonês (independentemente de profissão de fé, mas do ponto de vista cultural). Ao mesmo tempo, as recordações de infância de Grotowski mostram uma relação bastante peculiar com elementos da tradição cristã: sua relação com a natureza e as imagens bíblicas que ele projetava nessas paisagens, as leituras clandestinas da bíblia[363] etc. Assim, ao se deparar com um texto, cuja descoberta e publicação eram relativamente recentes e cujo conteúdo se ligava a uma voz heterodoxa do cristianismo, é muito compreensível que o artista tenha se sentido impactado.

O texto desse evangelho apócrifo e determinados elementos a ele ligados podem ser relacionados à pesquisa das fontes de Grotowski. Além das práticas e técnicas de si presentes nas diferentes tradições, uma outra referência na pesquisa de Grotowski seria a literatura ligada a determinadas tradições espirituais. Para o artista, o Evangelho de Tomé e outros textos tradicionais (como Livro dos Mortos do Antigo Egito) serviriam também como via para o acesso às "fontes"[364].

7.2.1 Sobre Tomé e o Evangelho

Antes de abordar propriamente o conteúdo do evangelho, apresentamos algumas informações relativas ao seu suposto autor. Na tradição oficial, Tomé é um dos apóstolos de Jesus, aquele "incrédulo" que teria precisado ver (e tocar) para crer na ressurreição do Mestre. No evangelho apócrifo, o autor é identificado como Judas

---

[362] ALMEIDA, Maria Aparerida de Andrade, DANTAS; Renan B. Gnosticismo e o Evangelho de Tomé: explorações interpretativas. **Relegens Thréskeia** estudos e pesquisa em religião V. 06 – n. 02 – 2017, p. 85-101.

[363] Ver texto *Teatro delle Fonti* (Grotowski, 2016, p. 236-237).

[364] No texto *Teatro das Fontes* (*Teatro delle Fonti),* Grotowski menciona o trabalho realizado, com um grupo bastante reduzido e reservado, sobre "textos arcaicos, iniciáticos, cujas circunstâncias e local de origem são incertos", mas que seriam associados à "experiência viva das fontes" (2016, p. 250). Para Grotowski, seria como se tais textos portassem as raízes da "Cultura Mediterrânea".

Tomé[365] e não há um consenso sobre quem seria realmente essa figura. O fato é que na região da Síria ou Mesopotâmia teria se desenvolvido uma espécie de escola tomasina, com a circulação de diferentes textos considerados apócrifos e atribuídos a Tomé (Atos de Tomé; Evangelho de Tomé; Livro de Tomé, o Contendor). Tomé seria um evangelizador do Oriente. Acredita-se que ele teria chegado à Índia, possibilitando que muitos na região entrassem em contato com os ensinamentos de Jesus[366]. As palavras "Tomé" e "Dídimo" mais do que nomes, têm o significado de "gêmeo" (respectivamente remetendo às línguas aramaica e grega). No evangelho apócrifo, o discípulo aparece como "Judas, que é chamado Tomé, o gêmeo" ou, dependendo da tradução, "Judas Tomé Dídimo"[367]. De quem seria gêmeo? Uma interpretação é que seria do próprio Jesus. Porém, "gêmeo", não no sentido carnal, mas espiritual. Gêmeo no sentido de grande similaridade com o seu mestre. Tomé seria aquele a quem foi revelado o ensinamento secreto de Cristo, pelo próprio Cristo. Tomé conheceu a palavra, o ensinamento de Jesus e, assim, se tornou "gêmeo".[368]

Esse ensinamento se vincularia à tradição gnóstica, combatida pela cristandade "oficial". O gnosticismo é um amplo e complexo sistema filosófico e teológico que se baseia no conhecimento único (*gnose*). Está bastante ligado à vivência de muitos cristãos no período do cristianismo primitivo, principalmente na Síria e Egito[369]. Haveria muitas escolas gnósticas com sistemas diferentes, mas cuja característica comum seria o princípio segundo o qual haveria uma fagulha ou centelha divina que "caiu do Pleroma divino" (considerado origem de todas as coisas)

---

[365] Na tradição oficial católica, Tomé é o apóstolo que duvida da ressurreição. Mas não há um consenso, do ponto de vista histórico, sobre a identidade do autor do texto apócrifo e se este Tome corresponde ao apóstolo. Tudo isso porque a palavra "Tomé" não seria propriamente um nome, mas o equivalente (de origem aramaica) a "gêmeo", traduzido no grego como "Dídimo" (Dýdimus). Essa palavra também aparece ao lado do nome Judas (não o Iscariotes) em passagens de textos antigos. Para Bentley Layton (2021, p. 535), o autor do evangelho apócrifo seria o mesmo a quem é atribuído a Epístola de Judas, na Bíblia (ou seja, o Judas, irmão de Tiago). Em todo caso, na tradição oficial da igreja, Tomé e Judas Tadeu seriam apóstolos distintos.

[366] LAYTON, Bentley. The School of St. Thomas. *In*: LAYTON, Bentley. **The Gnostic Scriptures.** Yale University., 2021. p. 535-600.
Bentley afirma que de acordo com uma tradição antiga, Tomé teria convertido pessoas do norte da Mesopotâmia e da Índia ao cristianismo (2021, p. 535).

[367] O evangelho de Tomé encontrado em Nag Hammadi no Egito foi escrito em copta. Acredita-se que seu original tenha sido escrito em grego.
O Evangelho assim inicia: "Eis as palavras secretas que Jesus, o Vivo, disse e que Dídimo Judas Tomé escreveu: ..." [ou "Estes são os dizeres secretos que Jesus, o vivo, falou a Judas, chamado Tomé, o gêmeo, que escreveu: ..."]

[368] Esse aspecto de Tomé ser "gêmeo" de Jesus, como um duplo ou alguém que se confunde com o próprio Cristo pode ser percebido a partir, por exemplo, da seguinte passagem: Logion 108: "Quem beber da minha boca,/ tornar-se-á como eu/ e eu serei ele/ e as coisas ocultas ser-lhe-ão reveladas."

[369] ALMEIDA; DANTAS, 2017, p. 86.

para o “mundo material de trevas e escuridão”, do qual pertence a humanidade[370]. Essa centelha em cada um, prisioneira nesse mundo inferior, aspiraria à libertação, ao regresso à sua origem, que se daria justamente pela via do conhecimento (gnose).[371] Essas escolas teriam surgido no interior dos cristianismos e do neoplatonismo, mas acabaram excluídas por ambos, consideradas como “heresia”[372].

O que é importante entender na *gnose* e na figura de Tomé é que o processo de redenção, ou de retorno à origem se dá pela via do conhecimento, conhecimento adquirido por diferentes processos, e não pela via da fé. Esse princípio contrasta com o ensinamento da igreja oficial que prega a importância da fé (e da graça de Deus) para a salvação. Esse princípio, inclusive, ameaça a autoridade da igreja e sacerdotes, uma vez que valoriza a experiência pessoal de acesso ao conhecimento.

As tradições que postulam o conhecimento como via da salvação ou libertação, o fazem sempre atrelando o acesso para esse conhecimento a uma série de práticas que implicam a transformação do próprio sujeito. Não é um conhecimento de ordem apenas intelectual. No sentido das tradições espirituais, gnose (conhecimento) pode entendida como compreensão do processo de queda e realização do processo de redenção da fagulha divina, ao passo que gnosticismo seria os diferentes sistemas operativos para a gnose.[373]

Nas aulas de Roma, Grotowski estabelece também uma diferenciação entre gnose e gnosticismo.

Ao abordar as fontes da tradição europeia, o artista destaca o Egito como um grande berço dessa tradição (e de forma mais ampla, a região relacionada ao que chamou de cultura helênica, que incluía a região mediterrânea, a Palestina, a velha Assíria e o Egito). Grotowski reconhece que havia outros lugares importantes, mas quando se fala em berço mesmo da tradição, esse seria localizado na região do Egito[374]. Da mesma forma, para compreender a tradição europeia, seria preciso

---

370 DAS NEVES *apud* ALMEIDA; DANTAS, 2017, p. 86.
371 DAS NEVES *apud* ALMEIDA; DANTAS, 2017, p. 86.
372 ROBINSON *apud* ALMEIDA; DANTAS, 2017, 87.
373 ALMEIDA; DANTAS, 2017, p. 86.
374 GROTOWSKI, 1982, p. 244-245.

> “Per vedere cosa sia l’Europe nel senso culturale, delle tradizioni culturali, bisgona capire che c’è una specie di nocciolo, di nucelo antico nella tradizione europea, che ha avuto sede nelle parti est del Mediterraneo. Direi che la cultura mediterranea dell’est, non direi orientale, perché risulta connessa con el’Iran e il Medio Oriente e questo è evidentemente il territorio connesso con la Grecia antica, la Palestina, la grande culla del Cristianesimo, intorno è la vecchia Assiria, L’Egitto, che ha giocato un ruolo enorme nella cultura europea. Non dimenticate che Plataone è stato educato in Egitto; lo sono state molte persone, come Plotino, e questo è già molto più complesso, ma il fatto

compreender o papel decisivo do cristianismo. Grotowski aponta que há uma dificuldade em se reconhecer a própria tradição e isso teria relação com certo distanciamento que se tem com o cristianismo (ainda que nele se acredite enquanto religião), assim como seu descrédito (ao menos do ponto de vista institucional).[375] Embora existissem uma série de religiões anteriores ao cristianismo, essas não impactaram de modo tão decisivo na estrutura mental das pessoas, na linguagem, na *mind structure.*

Enquanto discorre sobre essas questões do cristianismo, Grotowski menciona os Evangelhos e destaca o texto não canônico de Tomé. Segundo o artista, para entender mais a fundo a tradição cristã, o berço do cristianismo (e acrescentaríamos da cultura europeia), de modo simples e não erudito, seria preciso ler o Evangelho de Tomé[376]. É preciso lembrar que quando Grotowski fala de tradição da religião cristã, ele não está falando apenas do cristianismo circunscrito à igreja oficial. Quando aborda a questão da gnose, devemos ressaltar que, como aponta o artista, ela se faz presentes também na tradição oficial (como em passagens do evangelho segundo João), mas de modo muitas vezes marginal, e que estariam mais enfatizadas em evangelhos ou textos apócrifos, como o de Tomé.[377]

O artista, então, apresenta a diferença entre gnose e gnosticismo. *Gnosis* é uma palavra grega que se refere a "conhecimento", e pode ser traduzida de maneira diferente de acordo com o contexto.

---

importante è che già Platone è stato educato in Egitto; si dice iniziato, ma vuol dire educato: in maniera di esperienza, non sperimentale; e qui bisgona vedere in più la nozione non razziale della cosa. C'è un'immagine vecchia, tradizionele dell'Egitto e personalmente mi sento molto convinto da questa imagine secondo la quale l'Egitto era lo stato nero, africano nel senso proprio del termine. Allora c'era un miscuglio straordinario anche in senso razziale in tutte queste regioni. Evidentemetne là ci sono anche le isole che hanno avuto il loro ruolo, ma quando si parla di culla della cultura europea, è giusto là dove si è cominciato e non ci si è tagliati da questa culla fino ad oggi. [...] *Diciamo che la cultura ellenistica ha coperto più o meno il terreno di culla della cultura europea. Quindi anche l'Egito, anche la Plestina, anche la Siria, tutte queste regioni erano regioni ellenistiche.*" [grifo nosso] ("[...] Digamos que a cultura helênica cobria mais ou menos o terreno do berço da cultura europeia. Assim, também o Egito, também a Palestina, também a Síria, todas essas regiões eram regiões helenistas." Tradução nossa)

375 GROTOWSKI, 1982, p. 244.

376 GROTOWSKI, 1982, p. 249.

377 Nesse ponto, é importante considerar, como Grotowski, os diversos padres e místicos religiosos que no interior do catolicismo, ou do cristianismo "não heterodoxo" atuavam na fronteira com aquilo que a igreja chama de heresia (o que não significa que foram considerados hereges). Grotowski destaca alguns nomes que se situariam nessa fronteira ou que tinham um modo de vida que desafiava as regras sociais: São Francisco de Assis, São João da Cruz e Mestre Eckhart. O artista ainda destaca um exemplo mais recente: Thomas Merton, que desenvolveu uma técnica meditativa e contemplativa "perfeitamente não heterodoxa e ao mesmo tempo relacionada diretamente ligada à experiência pessoal" (Grotowski, 1982, p. 253).

*"*A noção de *gnosis* como uma palavra-chave é realmente fundamental: a *gnosis* é a consciência [conhecimento] obtida na experiência direta, se preferir, a *gnosis* resulta da experiência viva e pessoal".[378]

Tanto no evangelho de João quanto no cristianismo ortodoxo, haveria uma corrente que se refere a essa experiência direta, e muitas vezes existente no limite da heresia. No caso do evangelho apócrifo de Tomé, esse aspecto é bastante presente. Entretanto, Grotowski não o considera um texto do gnosticismo. Enquanto a gnose se refere à experiência direta e tem uma vinculação com a tradição cristã ortodoxa, o gnosticismo teria maior relação "com correntes que não são tão nitidamente cristãs". Embora também possa ter ligação com os cristianismos, frequentemente não tem. Segundo Grotowski: "o gnosticismo foi uma corrente extremamente diferenciada que, por um lado, está ligada a *gnosi,* por outro, era enraizado de maneira muito forte no fator imaginativo"[379]. No gnosticismo haveria uma complexa conceitualização e sistema, descrevendo o mundo com toda uma hierarquia de seres, tempos e épocas. Por estar ligado à experiência direta e pessoal (a gnose) – ou seja, uma forte experiência subjetiva –, as descrições do gnosticismo são carregadas de imagens ligadas a visões e sonhos, o que torna ainda mais complexo seu sistema. O fato de se ligar a diversas religiões ou tradições, não só cristãs como também judaicas, sufis, e chinesas, torna mais diversificado e complexo o gnosticismo (de modo que deveríamos pensar sempre em termos de pluralidades, gnosticismos). Grotowski ainda acrescenta o fato de no gnosticismo haver uma forte noção individualista, o que faz com que "a categoria que em outras religiões era ocupada pelo templo ou igreja, no sentido de organização ou instituição"[380], no gnosticismo era ocupada por pequenas "comunidades locais", que se desenvolvem autonomamente, implicando maior diversidade.

Apesar da dificuldade em definir categoricamente o gnosticismo, é possível ao menos entender sua diferença com relação à gnose. Reforçando o exposto acima, podemos enumerar as seguintes caracterizações a partir de apontamentos feitos do próprio artista:

---

[378] GROTOWSKI, 1982, p. 249.
[379] GROTOWSKI, 1982, p. 254.
[380] GROTOWSKI, 1982, p. 255. "[...] Ma ancor nello gnosticismo è esistita una nozione individualista talmente forte che la categoria che nelle altre religioni era occupata dal tempio o dalla chiesa nel senso di organizzazione, di istituizione, nello gnosticismo era la comunità locale..."

Quadro 8 – Características do gnosticismo

1-	o gnosticismo se refere à experiência da gnose, ou seja, à experiência direta, pessoal;
2-	o gnosticismo passa pelo "canal dos sonhos e das visões, digamos, pelo canal do imaginário" (lá "onde conectamos a palavra imaginário com imagem");
3-	como consequência, chega-se a concepções extremamente complexas, complicadas, ricas de imagens, definições, hierarquias, pode-se dizer que se chega a "um conceitualismo extremamente complexo" (além disso, acrescenta-se seu caráter especulativo, o que contribui para a complexidade).
4-	pode estar ligado a diversas religiões; o que afeta sua forma, implicando diversidade conceitual.
5-	possui como "unidade de base" as pequenas comunidades locais, que ocupam um "posto crucial", e "isso fez com que houvesse uma diferenciação ainda maior".[381]

Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.[382]

Tendo essa distinção em mente, podemos entender a perspectiva de Grotowski sobre o fato de o texto do Evangelho de Tomé estar ligado à gnose, mas se diferenciar bastante de outros textos tidos como gnósticos. O artista alega que todos os outros evangelhos de origem gnósticas são "muito mais '*barrocos*'", apresentando uma "enorme quantidade de éons, todas hierarquia do mundo, das épocas, dos seres divinos, extremamente complexas"[383]. O Evangelho de Tomé, por outro lado, é extremamente simples, sem nenhuma "complicação de conceitos". Para Grotowski, o texto seria um forte desafio ao bom senso cotidiano, como um desafio a alguém, mas de modo muito simples. Lembra o artista que nesse evangelho, por exemplo, não se menciona a palavra "Deus", utiliza-se a expressão "O Vivente/O Vivo". Dessa forma, Grotowski cita o Evangelho de Tomé como um texto de "enorme simplicidade" e como uma espécie de grande e "forte desafio", um texto "surpreendente"[384].

Passemos a alguns apontamentos sobre o conteúdo do evangelho. Sobre Tomé ser o "gêmeo", ou ocupar um lugar de destaque entre os discípulos, lemos no logion 13:

> Disse Jesus aos discípulos:/ "Com quem me comparais?/ Dizei-me com quem pareço?"/ Disse-lhe Simão Pedro: Tu és semelhante a um anjo justo./ Disse-lhe Mateus: Tu és semelhante a um sábio filósofo./ Disse-lhe Tomé: Mestre, minha boca não é capaz de dizer com quem te pareces./ Disse-lhe Jesus:/ "Já não sou teu Mestre uma vez que bebeste e te inebriaste na fonte borbulhante donde eu próprio jorrei..."/ Então, levou Tomé à parte, afastou-se com ele e disse-lhe três

[381] Cf. GROTOWSKI, 1982, p. 256. Esse quadro com enumeração-síntese do *gnosticismo* foi feito a partir dos apontamentos do próprio Grotowski nas aulas de Roma.
[382] Quadro elaborado a partir de Grotowki, 1982.
[383] GROTOWSKI, 1982, p. 248.
[384] GROTOWSKI, 1982, p. 248-249.

> palavras.../ Quando Tomé voltou para junto de seus companheiros, estes perguntaram-lhe: / "O que foi que Jesus te disse?" / Tomé respondeu-lhes: Se vos dissesse uma só das palavras que Ele me disse, apanharíeis pedras para lançá-las contra mim! Dessas pedras sairia fogo e seríeis consumidos...[385]

Nessa passagem, é possível notar que Tomé teria compreendido o ensinamento do mestre. Enquanto os outros discípulos procuram responder com definições e adjetivos quem é Jesus, Tomé reconhece ser incapaz, pois a resposta talvez não possa ser formulada em palavras, ou para utilizar uma imagem de Grotowski, talvez não possa ser encontrada e expressa pelo "computador mental". Tomé aqui parece seguir a via apofática (via negativa) que reconhece a impossibilidade de nomear Deus. Assim, o silêncio seria a maneira mais adequada para se portar diante da pergunta de Jesus. Ao mesmo tempo, o mestre reconhece, na incapacidade de expressar e no silêncio de Tomé, um grau de sabedoria superior ao dos outros discípulos. Pois Tomé *bebeu e ficou embriagado da fonte* do mestre. Podemos entender essa embriaguez como um estado não habitual da consciência, o que permitiu que Tomé se tornasse apto a receber os outros ensinamentos, secretamente.

7.2.2 O Evangelho segundo Tomé e o Teatro das Fontes

Em entrevista a Ziólkowski[386], Teo Spychalski menciona como três influências ou bases importantes do Teatro das Fontes: os encontros com o *Saint-Soleil*, no Haiti e depois na própria Polônia; os escritos de Carlos Castañeda; e o Evangelho de Tomé. Segundo Leszek Kolankiewcz Grotowski teria se interessado pelo evangelho após ler a citação de abertura no livro do psiquiatra R.D. Laing, *Birds of Paradise*[387]*.* Tratava-se do dito 22. [388]

> E Jesus lhes disse:
>
> Quando fizerdes os dois um, e
> quando fizerdes o interior como o exterior,
> e o exterior como interior e o superior
> como inferior, e quando

[385] O EVANGELHO de Tomé. [trad. Jean-Yves Leloup]. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. p. 69.
[386] SPYCHALSKI, 2015, p. 157.
[387] LAING, R.D. *The Politics of Experience and The Bird of Paradise.* Penguin Books: Middlesex [England], 1970.
[388] Cf. SPYCHALSKI, 2015, p. 156 [nota 21].

> fizerdes o macho e fêmea como um só,
> para que o macho não seja macho e
> a fêmea não seja fêmea, quando fizerdes
> dois olhos no lugar de um olho, e uma mão
> no lugar de uma mão, e um pé no lugar
> de um pé, e uma imagem no lugar de uma imagem,
> então entrareis no Reino.[389]

Essa citação parece fazer menção a certa experiência da percepção e da consciência que deveria ser realizada a fim de entrar no Reino. É difícil interpretar tal texto sem associar com todo sistema gnóstico ou espiritual ao qual ele se relaciona. Contudo é possível conjecturar, em uma interpretação pessoal, a respeito da relação de seu conteúdo com certas ideias de Grotowski no Teatro das Fontes. Penso que fazer "os dois um" pode ser entendido como essa relação de contato profundo e intenso de uma experiência do '*Eu-Tu'* que não é '*eu e ti'.* Ao mesmo tempo, deveria estar em jogo uma abertura tal dos participantes de modo que o "macho não seja macho e a fêmea não seja fêmea", evidentemente entendido como simbolicamente. Podemos dizer que nossa identidade, nossa consciência a respeito da identidade tem como um marcador fundamental a questão do gênero masculino/feminino construído sobre a diferenciação biológica *macho/fêmea.* Essa atitude de abertura radical a alteridades, implicaria superar as diferenciações mais profundas e arraigadas, superar a noção construída de identidade, a noção que se tem do próprio "eu". No Teatro das Fontes, isso pode ser pensado como a relação do humano com o não-humano, com as forças da Natureza, com o espaço exterior, em uma espécie de comunhão. Nessa comunhão, as fronteiras entre o interior e o exterior são alargadas ou questionadas, tal como mencionado a respeito de nossas fronteiras e as fronteiras do Sol, no texto *Sulle tracce del Teatro delle Fonti.*[390]

7.2.3 O Movimento que é repouso

Grotowski utiliza essa expressão para qualificar determinada experiência buscada nas explorações do Teatro das Fontes. Em certo sentido, ela se ligaria aquele movimento ou fluxo constante, em que a consciência está alerta, cristalina, o "computador mental" está silenciado, e há forte conexão (comunhão) entre o humano e o não-humano (o espaço ao redor, o aspecto ecológico). Trata-se de um "movimento

---

[389] O EVANGELHO [logion 22] *apud* LAING, 1970, p.140.
[390] Ver seção 9.2 da tese (ver também Grotowski, 2016, p. 162; 163).

que é percepção", para utilizar outra expressão do artista. O "Movimento que é repouso" aparece explicitamente nos dois textos referentes ao Teatro das Fontes (*Sulle Tracce...* de 1979, e *Teatro delle Fonti*, de 1987).

Em *Sulle Tracce...,* encontramos:

"Na antiguidade remota já se dizia que o verdadeiro segredo da ação – da ascensão e do retorno – é o *movimento que é repouso*."[391]

No caso desse texto, esse movimento que é repouso pode ser entendido não só como meta, mas também como determinada condição para a realização do trabalho em um nível satisfatório. Tal *repouso* teria relação com o silenciar, aquietar-se para, então, encontrar certa qualidade de ação. Note-se que esse repouso-movimento corresponde ao "verdadeiro segredo da ação".

A compreensão desse "segredo" talvez seja o caminho para a elaboração das técnicas das fontes. Grotowski enfatiza que não é objetivo de seu projeto ensinar técnicas tradicionais, pois elas requerem uma vida inteira para o aprendizado (além do fato de muitas delas necessitarem de um contexto específico para funcionarem). O artista se opõe fortemente ao que nomeia como um tipo de "yoga em dez lições"[392], ou seja, transformar algo rico, complexo, que exige toda uma abordagem minuciosa para a apreensão e longo tempo de aprendizado, em um produto a ser consumido e supostamente aprendido em rápidas lições. Tudo isso revela a importância do confronto com tradições (e com técnicas tradicionais) para a criação e desenvolvimento de ações simples, compartilháveis e eficazes que possam servir como fontes das técnicas das fontes. Como está qualificando a ação, esse "repouso" não significa o corpo imóvel, mas a tranquilidade interior, o silêncio mental e o aguçamento da percepção:

> O Teatro das Fontes aborda questões difíceis, porque são *primordiais.* Por exemplo: qual é a diferença entre a ausência de ruído e o silêncio? Se nos encontramos em uma cela onde estamos privados do fluir de sensações para propósitos experimentais ou cruéis, então, há ausência de ruído. Mas se não nos encontramos em uma situação artificial similar, tudo flui, tal como disseram uma vez da "música das esferas". Tudo é música, só o nosso barulho impede de ouvi-la. Portanto, devemos criar um espaço dentro de nós para a quietude-silêncio a fim de podermos estar conectados. Para não desgastar essa percepção e poder segui-la, às vezes é necessário o silêncio, assim como é necessário o silêncio para ir ao encontro da palavra.

---

391 GROTOWSKI, 2016, p. 170, tradução nossa, grifo nosso. Na fonte consultada: "Nell'antichità remota si diceva già che il vero segretto dell'azione- dell'ascesa e del ritorno- è il movimento che è riposo."

392 GROTOWSKi, 2016, p. 169.

> Em algumas línguas, um único termo significa ao mesmo tempo "o fim" e "o escopo". Devemos nos estabelecer no fim ou no princípio? Estar no princípio quer dizer deixar que a finalidade venha das fontes, das raízes. Assim, ela vem como um princípio.[393]

Nesse trecho, o artista também aborta uma questão fundamental nas práticas desenvolvidas: o trabalho sobre o silêncio. Não como ausência de ruído (ou não apenas), mas como silêncio interior, que permite uma atenção mais sutil sobre o que se passa.

No texto *Teatro das Fontes,* uma vez mais Grotowski retoma a expressão:

> Há uma antiga expressão que se encontra em diversas tradições: "Movimento que é repouso". Encontra-se na *gnosis* primitiva (não no *gnosticismo,* que é muito "barroco" ou mesmo "rococó" na linguagem, com suas invenções de nomes e de níveis da realidade) e em uma transmissão particular atribuída aos ensinamentos secretos de Jesus. Mas se encontra também em textos do yoga tibetano. Precisamente as mesmas palavras. Também em alguns tipos de yoga na Índia se diz que podemos estar plenamente despertos, alertas e ao mesmo tempo em repouso: como se estivéssemos imersos em um sono sem confabulações. Esse movimento que é repouso é talvez o ponto crucial onde têm início as diferentes técnicas originárias. Temos, portanto, dois aspectos: movimento e repouso. Quando nos movemos e somos capazes de romper com as técnicas cotidianas do corpo, então, o nosso movimento se torna um movimento de percepção. Pode-se dizer que o nosso movimento é ver, ouvir, perceber; o nosso movimento é percepção. [394]

---

[393] GROTOWSKI, 2016, p. 169-170. Tradução nossa de:
"Il Teatro delle Fonti tocca quesitoni difficili, perché *primordiali.* Per esempio: qual è la differenza tra l'assenza di romori e il silenzio? Se ci troviamo in una cella dove siamo privati dell'affluire delle sensazioni per scopi sperimentali o crudeli, allora c'è assenza di rumori. Ma se non ci troviamo in una símile situazione artificiale, tutto fluisce, così come un tempo si diceva della "musica delle sfere". Tutto è musica, solo il nostro frastuono ci impedisce di sentirla. Quindi dobbiamo fare posto dentro di noi alla quiete-silenzio per poter essere connessi. Per non logorare questa percezione e poterla seguire, a volte è necessário il silenzio, così come è necessário il silenzio per andare incontro alla parola.
In alcune lingue un termine único significa allo stesso tempo "la fine" e "lo scopo". Dobbiamo stabilirci nella fine o nel principio? Essere nel principio vuol dire lasciare che la finalità arrivi dalle fonti, dalle radici. Allora arriva come un principio."

[394] GROTOWSKI, 2016, p. 246. Tradução nossa de:
"C'è un'antica espressione che si trova in molte tradizioni diversi: <<Movimento che è riposo>>. Si trovava nella *gnosi* primitiva (non nello *gnosticismo,* che è molto "barroco" o addittittura "rococò" nel linguaggio, con le sue invenzioni di nomi e di livelli di realtà) e in una particolare trasmissione attribuita agli insegnamenti segreti di Gesù. Ma si trova anche nei testi dello yoga tibetano. Le stesse precise parole. Anche in alcuni tipi di yoga in India è detto che possiamo essere pienamente svegli, vigili e nello stesso tempo in riposo: come se fossimo immersi in un sonno senza confabulazioni. Quel movimento che è riposo è forse il punto cruciale dove hanno inizio differenti tecniche delle origini. Abbiamo quindi due aspetti: movimento e riposo. Quando ci muoviamo e quando siamo in grado di aprirci un varco nelle tecniche del corpo quotidiane, allora il nostro movimento diventa un movimento di percezione. Si può dire che il nosto movimento è vedere, udire, percepire; il nostro movimento è percezione."

Percebe-se que Grotowski faz menção ao Evangelho de Tomé, ainda que não o cite explicitamente, ao relatar a transmissão "atribuída aos ensinamentos secretos de Jesus". Também presente em outros textos tradicionais, essa noção teria fornecido uma base importante para Grotowski pensar ou expressar aspectos sutis de seu trabalho no Teatro das Fontes.

Encontramos a expressão indicada por Grotowski no 50º dito (*logion*) do evangelho:

> Disse Jesus:/ Se vos perguntarem: Donde sois?/ Respondei:/ Nós nascemos da Luz,/ do lugar onde a Luz se faz a si mesma, ela se mantém ereta/ e se manifesta em sua própria imagem./ Se vos perguntarem: Quem sois?/ Respondei:/ Nós somos seus filhos/ e os bem-amados do Pai, o Vivente./ Se vos perguntarem:/ Qual é o sinal de vosso Pai que está em vós?/ Dizei:/ É o movimento e o repouso.[395]

A expressão "movimento e repouso" é, portanto, o "sinal do Pai" em cada um, uma qualidade a ser atingida por meio do processo de conhecimento direto e pessoal, o conhecimento da experiência, tal como prevê a abordagem da gnose. No contexto (e nas práticas) do Teatro das Fontes, essa expressão, utilizada em sentido não religioso, parece se referir a uma qualidade que deve ser alcançada também de modo direto, não por meio de construções intelectuais, mas em ação, silenciando e aquietando os rumores interiores.

7.2.4 Permanecer no Princípio

Outra ideia ou expressão utilizada por Grotowski, não só em textos ligados ao Teatro das Fontes como nas fases posteriores, é o *estar no princípio/ permanecer no princípio/ estar de pé no princípio.* Em *Sulle tracce del Teatro delle Fonti,* encontramos algumas vezes, embora não tão enfatizada como o "movimento que é repouso". Uma das acepções da expressão se relaciona a imagem da criança (que abordaremos adiante): estar no princípio significaria alcançar um determinado estado, no qual, as coisas se apresentam para nós da mesma forma que para criança. Para ela "tudo se apresenta como que pela primeira vez", o bosque, a árvore, é sempre o primeiro bosque, a primeira árvore, com a qual a criança se relaciona. Estar no princípio é estar "realmente na percepção e naquilo que fazemos", é estar no "aqui e agora" ("*hic et*

[395] O EVANGELHO [...], 2012, p.129.

nunc") permanecer no aqui, permanecer no agora (*hic stans* e *nunc stans*). Significa também "renunciar à ausência", perceber os fatos não os pensamentos sobre os fatos. Assim, estar no princípio não é uma tarefa fácil, uma vez que nossos hábitos mentais nos afastam da experiência direta. Estar no princípio "é um ato a se conquistar".[396]

Pouco adiante no texto *Sulle tracce...*, há uma rápida referência ao evangelho canônico de João:

> Quando se fala das técnicas dos inícios [originárias] a questão não é se fixar sobre o passado, mas *permanecer no princípio.* Como se a cada instante estivéssemos no tempo daquela primeira frase: "No Princípio era..." No princípio era agora, todo o tempo está no princípio.[397]

A "primeira frase" citada é justamente a abertura do Evangelho de João: "No Princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus."

Sem nos prendermos à interpretação dogmática oficial cristã, esse "no Princípio" pode ser entendido justamente como um estado de plenitude no qual o Verbo não só estava com Deus, mas *era* Deus, antes de sua encarnação no mundo material. Conquistar esse ato de *estar e permanecer no princípio*, seria atingir esse elevado grau de presença e plenitude nas práticas das fontes. Daí não ser algo situado no tempo passado, mas no *aqui e agora*, cuja experiência depende de uma percepção sutil.

Da mesma forma, esse princípio é mencionado por Grotowski como algo que precede as diferenças e que está sempre presente. "Pode-se dizer que está inscrito em nosso código genético"[398]; ou, em uma linguagem religiosa, pode-se dizer que é a "semente de luz recebida de Deus"[399].

Penso que abordar em uma linguagem secular, ainda que de modo metafórico ou aproximativo, permite-nos desmistificar um pouco essas experiências. Estar continuamente no princípio pode ser entendido como obedecer continuamente aos impulsos na ação, à organicidade do corpo (que engloba não só o corpo), pode ser

---

[396] Todas as citações foram extraídas de *Sulle tracce del Teatro delle Fonti* (Grotowski, 2016, p.159-174)

[397] GROTOWSKI, 2016, p.163. Tradução nossa de:
"Quando si parla della tecnica degli inizi la questione non è fissarsi sil passato, ma *permanere nel principio.* Come se in ogni istante fossimo nel tempo di quella prima frase: <<In Principio era...>>. In principio era adesso, ogni tempo è in principio."

[398] *L'azione è letterale* (Grotowski, 2016, p.151) e, também, em *Teatro delle Fonti* (Grotowski, 2016, p. 244).

[399] GROTOWSKI, 2016, p. 244

entendido como a abertura diante do outro, reagindo ao outro, à ecologia, às forças da natureza (que são interiores e exteriores). Por outro lado, deve ser ressaltada a relação entre as propostas de Grotowski com suas motivações mais pessoais, como o aspecto da ecologia-Cosmos-solidão no embate com a questão da morte, da finitude e limites do ser.[400] Penso que possa existir algo, sim, relacionado a uma transcendência como motivação para essas práticas, mas as práticas em si, são, acima de tudo, bastante concretas e simples (ainda que altamente exigentes).

Apesar da menção ao texto de João, é no evangelho apócrifo de Tomé que a ideia relacionada ao estar no Princípio aparece como algo desafiador, possivelmente como mais uma referência para Grotowski. No dito 18 encontramos a importância de se conhecer e permanecer no "princípio":

> Os discípulos perguntaram a Jesus:/ Diz-nos qual será o nosso fim?/ Jesus respondeu:/ O que conheceis em relação ao princípio para que estejais à procura do fim?/ Com efeito, onde se encontra o princípio, aí estará também o fim./ Feliz aquele que permanecer no princípio;/ há de conhecer o fim e não provará a morte.[401]

É possível entender, assim, que o evangelho de Tomé foi uma forte referência na pesquisa do Teatro das Fontes, muito mais que uma simples inspiração. De fato, houve um trabalho diretamente ligado ao evangelho. Como relata Teo, os membros teriam escolhidos trechos do evangelho de Tomé para compor canções simples para o trabalho.[402] Anos mais tarde, no período do *Objective Drama* e Arte como Veículo, ocorreu também a utilização do mesmo Evangelho.

Em 1977, Grotowski teria pedido a Teo Spychalski que lesse o Evangelho de Tomé. Isso teria ocorrido alguns meses após a experiência na Abadia Francesa, relacionada ao projeto piloto de *Mountain Project*. Segundo Teo, o texto apócrifo

---

[400] A meu ver, esse é um tema-motivação pessoal central de Grotowski nesse tipo de investigação sobre as técnicas das fontes (chamadas também de técnicas pessoais). Esse tema constitui também o cerne-alvo dessa tese e será desenvolvido no capítulo/seção 9.

[401] O EVANGELHO [...], 2012 p. 79.
François Kahn (2019) menciona um canto em inglês trabalhado na ocasião do workshop de Botinaccio, *Montecastello,* em 1985, que parece corresponder exatamente a esse logion (cf. Kahn, 2019, p. 95- 96 e 143). Segue o canto:
"Tell us our end will be how?
Have you discovered then
the beginning that you look for de end?
For where the beginning is, there the end will be.
Happy is
He who will stand in the beginning.
He will Know the end
and will be not taste death." (Kahn, 2019, p.143)

[402] SPYCHALSKI, 2015, p.156.

causou enorme impressão: o texto “revelava muito, e em alguns aspectos particulares, reafirmava nossa caminhada”[403]. Cabe destacar esse ponto: o texto trazia ou levantava reflexões que se relacionavam com as experiências já desenvolvidas pelo grupo, de modo que não foi uma adoção artificial de um material literário para utilização artística ou experimental. Ao contrário, reconheceu-se nesse texto elementos comuns na pesquisa e por esse motivo, como um “forte desafio”, ele passou a ser trabalhado.

Na já abordada expedição ao Haiti, em 1979, antes da partida de retorno à Polônia, Grotowski teria escolhido fragmentos do Evangelho de Tomé e entregue a cada um dos integrantes da equipe, pedindo que eles criassem uma melodia para o trecho. Esses fragmentos teriam sido cantados pelos membros da equipe de Grotowski como uma forma de presente aos haitianos, de agradecimento pelos seus cantos e danças, uma vez que a equipe, segundo Teo, não tinha atividades próprias para compartilhar.[404]

Compreendendo a importância do evangelho de Tomé, da tradição cristã (mesmo a não oficial) como uma base da cultura europeia, tal como afirma Grotowski; esse ato diante dos haitianos não significava apenas cantar um texto importante para o grupo. Tratava-se da tentativa de compartilhar algo profundamente ligado à cultura do visitante europeu (embora muitos dos membros não fossem europeus). Se os anfitriões trabalharam com cantos e danças relativos ao vodu e à cultura tradicional afro-haitiana, a equipe internacional, em troca e agradecimento, também estava a tentar compartilhar algumas de suas raízes culturais.

7.3 Infância

A imagem/referência da infância e da criança constituem um aspecto importante no Teatro das Fontes. Há textos de Grotowski em que a lembrança sobre sua própria infância aparece de modo quase poético, porém muito concreto, para explicar o projeto. O relato de tais lembranças, somado às viagens empreendidas, entre outros aspectos que se conectavam com interesses profundos de Grotowski, fizeram com que muitos considerassem essa fase de trabalho como a mais pessoal

[403] SPYCHALSKI, 2015, p. 156.
[404] SPYCHALSKI, 2015, p.158.

do artista. Paradoxalmente, é nesse momento de meados do período parateatral e no Teatro das Fontes, que o trabalho assume uma dimensão múltipla com a contribuição e presença de diversas vozes. Isso ocorre, seja no trabalho dos guias em diferentes projetos, seja na elaboração e experimentação de práticas pessoais de diversos colaboradores, práticas que seriam compartilhadas e desenvolvidas posteriormente no âmbito do Teatro das Fontes. Além disso, chama atenção que essa fase tida como a mais pessoal é uma fase de grande abertura a diferentes tradições com um trabalho efetivo tanto de pessoas já vinculadas ao Instituto Laboratório e recém-chegadas, quanto de pessoas até então sem relação com o grupo. Assim, conhecer a si mesmo, reconectar-se com suas raízes, trazer os motivos e interesses mais pessoais, muitos deles ligados à infância, vincula-se a abertura ao diferente, ao contato, diálogo e tensão com tradições, filiações, vozes estranhas e inauditas, mas que compartilhavam das buscas do artista.

Para explicar seu projeto, Grotowski traz relatos relacionados à sua infância em Nienadowka, a paisagem campestre, a árvore (que podemos associar a do jardim do éden) a leitura escondida do evangelho, a mãe que retorna da cidade com segredos da Índia etc. No início do texto *Teatro delle Fonti* (Teatro das Fontes), Grotowski, ao mencionar a questão dos objetivos, utiliza a imagem da árvore, das raízes, e logo recorda um tempo de sua infância. Nessa menção retoma algumas questões já apresentadas, anos antes, na entrevista com Bonarski em 1975, como a vila na qual cresceu, e 'encontro' com a figura de Ramana Maharshi por meio do livro Índia Secreta, que sua mãe trouxera da cidade.

A imagem da árvore foi utilizada muitas vezes no período do Teatro das Fontes, como nas aulas de Roma, para fazer menção a algo enraizado, algo ligado ao que é orgânico. Da mesma forma, como mencionamos no caso do antigo Sheik a respeito dos Dervixes, a ideia de árvore se relaciona com a expressão daquilo que se é, a *evidência do ser,* independentemente do querer expressar-se.

Em *Theatre of Sources/Teatro delle Fonti*, Grotowski atrela sua pesquisa, o interesse e motivação de suas investigações a essa imagem da árvore. Nas primeiras palavras do texto:

> A pergunta realmente importante é aquela que diz respeito à necessidade. Sou perguntado ainda sobre o motivo pelo qual faço uma coisa. É como se tais pessoas que perguntam supusessem que seja possível colocar tudo em perfeita ordem a priori. É um modo mecânico de ver. Na realidade, um processo vivo assemelha-se mais a uma

> árvore: não é o objetivo que conta, mas as raízes sobre as quais a árvore cresce. As necessidades de nossa natureza são as raízes.[405]

A constatação das motivações do trabalho como algo ligo às necessidades pessoais e tais necessidades como semelhantes às raízes nos leva a pensar sobre os desejos, imagens e referências mais fundamentais de alguém, e que, por sua vez, se vinculam à sua própria infância. Assim, Grotowski prossegue no texto descrevendo suas aventuras de criança, no vilarejo de Nienadowka, no tempo da guerra (segunda grande guerra). Realizava coisas estranhas em que se pode perceber certa relação com a própria solidão, com a natureza, com o ritual, com a espiritualidade, bem como com a contestação de determinados valores.

> Na infância, no tempo de guerra, vivia entre os camponeses, em um vilarejo. Havia uma macieira selvagem de forma muito peculiar. Essa macieira me atraía. Eu a escalava. A certo ponto, era quase que possuído pela tentação irracional de me tornar o sacerdote da macieira. Celebrava um tipo de missa diante dessa árvore.[406]

Grotowski prossegue dizendo que fazia essa ação como uma forma de compensar uma falta. Sentia que seu corpo era muito mais fraco que das outras crianças e buscava nessa escalada uma compensação, uma vez que achava muito mais fácil subir nessa árvore do que nas outras. Dessa forma, mais importante que a árvore em si, era essa ação de escalada que permitiria superar a sensação de fraqueza ou inadequação. Nesse sentido, a macieira era como uma espécie de veículo para o menino: "apesar de toda essa motivação dúbia, era como se a árvore me transportasse além"[407].

Para compreender melhor esse *transporte*, Grotowski apresenta alguns aspectos do taoísmo, que podem ser relacionados diretamente ao escopo do Teatro das Fontes. Tais aspectos permitiram a Grotowski, anos mais tarde, compreender melhor sua experiência com a macieira. Segundo o artista, na tradição taoísta haveria

---

[405] GROTOWSKI, 2016, p. 235. Tradução nossa de:
"La domanda davvero importante è quella relativa al bisogno. Mi si chiede ancora a che scopo faccio qualcosa. È come se queste persone che domandano supponessero che si possa mettere tutto in perfetto ordini a priori. È un modo di guardare meccanicistico. In realtà, un processo vivo assomiglia piuttosto a un albero: non conta l'obiettivo, ma le radici da cui l'albero cresce. I bisogni della nostra natura sono le radici."

[406] GROTOWSKI, 2016, p.235. Tradução nossa de:
"Nell'infanzia, in tempo di guerra abitavo tra i contadini, in campagna. C'era un melo selvatico dalla forma molto particolare. Questo melo mi atirava. Mi ci arrampicavo. A un certo punto ero quasi posseduto dalla tentazione irragionavile di diventare il sacerdote del melo. Celebravo una sorta di Messa davanti a questo albero."

[407] GROTOWSKI, 2016, p. 235-236, tradução nossa.

uma distinção entre aquilo que é natural e aquilo que pertence à "fonte", à "origem", ou, segundo o artista: "para ser mais preciso, aquilo que é natural reflete aquilo que é ligado à origem".[408]

A partir dessa citação, apresentada ao lado de sua aventura na árvore, podemos entender que na experiência da infância de Grotowski, esse *"transporte para além"* seria como um transporte para as "fontes". Como ele próprio escreve, mais importante que sua história ou que a compensação que motivava sua aventura, é o fato de que há quem possa ser "transportado pela luz do sol", quem possa ser transportado pela luz da lua, "pela luz da natureza". Acrescenta que essa luz da natureza não é tudo: "a luz da natureza reflete àquilo que está ligado à origem". Assim, essa experiência na natureza seria mais que uma simples brincadeira, ou melhor, por meio dessa brincadeira de escalar na árvore, haveria algo mais, a possibilidade de contato com as fontes.

Ao longo de toda a primeira parte do texto *Teatro delle Fontil/Teatro das Fontes,* Grotowski recorda, além dessa aventura – que teria ocorrido quando tinha por volta de nove anos – outros eventos da infância que permitiram o contato com escritos de referências importantes ligadas às diferentes tradições espirituais e religiosas: a mãe que trouxera da cidade os livros *A vida de Jesus,* de Renan – considerado uma espécie de quinto evangelho –, e *Índia Secreta,* de Paul Brunton. Cita também a leitura 'clandestina' dos Evangelhos, no qual passou a ver Cristo como um amigo. Dois anos depois, Grotowski teria lido parte do Zohar[409], que exerceu grande impacto sobre ele. Em seguida, teve grande interesse pelo Antigo Testamento, e pela tradição judaica, como Baal Shem Tov e os "patriarcas dos livros de Buber". Ainda criança, teria lido o Alcorão.

---

[408] Grotowski cita de memória um texto taoísta sobre a questão (2016, p. 236):
"La luce della natura rimanda il suo splendore su ciò che è legato alle origini, sul primordiale.
L'impronta del cuore plana nello spazio; la luce della luna splende nella sua purezza.
La barca della vita è approdata alla riva; la luce del sole splende abbagliante."
Na versão em inglês (Grotowski, 1997, p. 253):
The light of the nature sends back its brilliancy on the sourcial, the original.
The imprint of the heart planes in the space; the brightness of the moon gleams in its purity.
The boat of life reached its shore; the light of the sun shines dazzlingly.

[409] O Zohar (O livro do Esplendor) é um livro fundamental da Cabalá, tradição mística judaica. Trata-se de uma vasta obra que compreende uma série de volumes. Teria aparecido no século XIII, na Espanha, publicado por Moisés de Leão (Moses de Leon/Moshe bem Shem-Tov). Tradições cabalistas e o próprio compilador atribuem a origem da obra à importante figura do judaísmo místico, rabi Shimon bar Yochai, por volta do século II.

Ainda nessa primeira parte do texto, discorre brevemente sobre o livro de Brunton, a Índia Secreta, e o encontro que esse autor teve com o homem que vivia ao pé da Montanha de Arunachala (Ramana Maharshi).

É importante salientar a função e significado que essa primeira parte do texto tem para o restante do escrito *Teatro das Fontes.* Inicialmente, Grotowski menciona a *necessidade* como uma motivação principal para o trabalho, mais que um objetivo a ser alcançado. Contrapondo o modo orgânico à mecanicidade, utiliza a imagem da árvore e, então, expõe suas raízes: a infância e os diversos eventos e referências vinculados às tradições espirituais. Essa introdução já expõe alguns elementos-chave do projeto do Teatro das Fontes: a forte relação com os interesses mais pessoais e profundos de Grotowski, que por sua vez se vinculam ao contato com as diferentes tradições e culturas, a abertura para os saberes ligados a religiões, e ao mesmo tempo nenhum dogmatismo, mas uma abordagem sobre aspectos técnicos ou, antes, as buscas que motivam tais técnicas. Tudo isso é indicado por meio das memórias de infância do artista.

Além da *infância* ser utilizada por Grotowski para descrever o projeto no texto, ela também aparece como uma característica importante no trabalho daquele momento. Muitas das atividades realizadas no âmbito do Teatro das Fontes eram atividades, por um lado, extremamente simples; por outro, elas requeriam um engajamento e uma disponibilidade da atenção para uma execução precisa e alerta. Esse aspecto simples pode ser associado a ações infantis. Assim, a qualidade da *infância* poderia aparecer em ações simples como correr de determinada maneira – talvez uma corrida como um brincar simplesmente, sem um objetivo utilitarista; escalar uma árvore, ou movimentar-se em torno dela etc. Esse aspecto se relaciona à busca por identificar e trabalhar sobre os elementos mais diretos ou mais simples presentes em distintas técnicas das fontes. Ou seja: o aspecto das fontes das técnicas das fontes. Ao mesmo tempo, não significava simplesmente extrair das técnicas performativas tradicionais tais elementos simples. Era também uma questão de desenvolver técnicas, explorá-las e verificar sua eficácia. Dessa forma, as expedições e o contato com diferentes tradições representavam mais do que a busca por modelos de trabalho: consistiam na tentativa de um diálogo e confronto de alteridades, visando à elaboração de novos procedimentos e técnicas a partir desse confronto. Nos dizeres de James Slowiak e Jairo Cuesta (este último, integrante do grupo transcultural):

> [...] Tentaram desenvolver técnicas pessoais vinculadas às fontes, técnicas iniciais. Procuravam por aquelas ações ou atos simples que precedem as diferenças de tradição, cultura ou religião. Se considerarmos o ioga, o xamanismo dos nativos norte-americanos ou as técnicas de giro dervixe como técnicas das fontes, diríamos que Grotowski buscava a fonte das técnicas das fontes.[410]

Sobre a relação de tais atividade com ações infantis, os autores escrevem:

> Muitas vezes os afazeres eram simples e não sofisticados: caminhar devagar, correr, subir em uma árvore. Para Grotowski, suspender temporariamente os hábitos diários do corpo muitas vezes implicava um retorno a movimentos simples, infantis. Esse movimento era conquistado com um alto estado de atenção: o organismo está desperto, alerta, e os sentidos da visão e da audição trabalham conjuntamente com o movimento.[411]

Slowiak e Cuesta ainda mencionam que esse trabalho conjunto dos sentidos com o movimento correspondem a noção de que o próprio movimento se torna percepção, ou o estado de "movimento que é repouso". Especificamente sobre as ações relacionadas à árvore, François Kahn realizou uma exploração e desenvolveu uma estrutura de trabalho que foi compartilhada com membros no Teatro das Fontes[412]. Kahn associa sua exploração àquilo que Grotowski realizou, quando criança, na grande macieira em Nienadowka.

7.3.1 Tornar-se criança, um animal, um tolo

A imagem da *infância,* ou da criança, surge também como símbolo de certo estado a ser alcançado. Quando discorre sobre a Arte do Principiante, no texto *Sulle tracce del Teatro delle Fonti,* Grotowski menciona o exemplo do samurai que, ao atingir o domínio da consciência prática, da técnica, deve abandonar essa consciência de guerreiro e tornar-se como "um idiota, como um louco, como uma *criança,* como um animal, como uma força da natureza". Do contrário, o samurai seria morto. Podemos pensar que tal estado se liga à presença plena da atenção e a uma experiência de fluxo contínuo que ultrapassa a divisão entre as esferas mentais e físicas do guerreiro. Algo como uma prontidão para o improviso, para a ação e reação,

---

410 SLOWIAK; CUESTA, 2013, p. 70.
411 SLOWIAK; CUESTA, 2013, p. 70.
412 Kahn apresenta uma descrição de sua pesquisa e elaboração de ação no Teatro das Fontes. Tendo em vista a carência de relatos mais concretos sobre as práticas desenvolvidas no período, a descrição de François Kahn é bastante importante (cf. Kahn, 2019, p. 70-77). Abordaremos esses relatos com maiores detalhes em seção específica.

que o pensar sobre a técnica, ou simplesmente o *pensar* (no sentido analítico ou do pensamento-linguagem) impedem.

Em um momento em que a tecnologia da informação e os computadores passavam a assumir um papel cada vez mais proeminente e decisivo na sociedade, Grotowski utiliza a expressão "computador-mental" para designar a mente em seu funcionamento habitual e automatizado, nosso modo habitual de pensar. As práticas envolvidas no Teatro das Fontes visariam superar tal modo. Assim, ao se referir à "arte do principiante", ao "princípio" ou "início", o artista ressalta que não está falando sobre a origem do teatro ou aquilo que o precedeu, e que não significa necessariamente procurar o início histórico de algo. Grotowski se refere a estar no "*início*" e recorre justamente a imagem da criança para tal:

> [...] O que significa: estar no princípio? Significa talvez: procurar o início histórico de algo, buscar algo que existiu em um tempo? É possível perguntar como o teatro iniciou, como se deu sua origem, como se desenvolveu? É possível. Mas não é disso que estou falando. Estar nos inícios ou estar no *princípio* é um ato a se realizar. Quando dizemos isso, pensamos mesmo nas crianças...[413]

Se por um lado podemos pensar a imagem da criança como representativa de uma disponibilidade e abertura necessárias para as práticas das ações propostas, importa destacar que a mesma imagem também representa algo a ser alcançado por meio das ações. Esse "estar no *princípio"* (o destaque é do próprio Grotowski), como já mencionamos, significaria estar no presente: "Estar no princípio quer dizer *hic et nunc,* ou melhor – *hic stans* e *nunc stans"*[414]*.* A infância se vincularia a esse estado de presença. E é esse aspecto que interessa a Grotowski. Quando pensamos nas crianças, escreve o artista, pensamos de modo muito sentimental. Não se trataria disso. Não se trata de certa "crueldade" ou "egoísmo", por vezes, característicos nas crianças. Grotowski nos leva a pensar em outro aspecto.

> [...] Tudo isso é real [a questão sentimental, a crueldade, egoísmo nas crianças], no entanto, há um outro aspecto da criança, um aspecto extraordinário, sobretudo em um certo período. É exatamente isso que nos toca na criança. O fato de que vive no princípio. O fato de que para ela tudo se manifesta pela primeira vez. O bosque em que entra é o

---

413 GROTOWSKI, 2016, p. 161-162. Tradução nossa de:
"[...] Che cosa significa: essere nel principio?: Significa forse: cercare gli inizi storici di qualcosa, cercare qualcosa che è esistito un tempo? È possibile domandare come è iniziato il teatro, come há avuto origine, come si è sviluppato? È possibile. Ma non è di questo che sto parlando. Essere negli inizi o essere nel *principio* è un atto da compiere. Quando ne parlamo, pensiamo spesso ai bambini..."

414 GROTOWSKI, 2016, p. 162. O artista utiliza as expressões em latim: *hic et nunc* (aqui e agora); *hic stans*; *nunc stans* (algo como permanecer aqui, permanecer agora).

> primeiro bosque. Nunca é o mesmo bosque. Enquanto nós estamos de tal forma instruídos, adestrados, o nosso computador mental é de tal forma programado que cada bosque – mesmo aquele que vemos pela primeira vez – é o mesmo e dizemos a mesma coisa: "Isso é o bosque". Ainda que esse bosque seja a cada dia diferente. No entanto, estar no princípio é estar realmente na percepção e naquilo que fazemos.[415]

Essa presença, exemplificada pela criança, teria relação com a percepção direta e a suspensão (ou o silenciar) do nosso computador mental. Como escreve Grotowski, para a criança, entrar em um bosque é estar sempre diante de um novo bosque (não nomeado, mas vivenciado). Para a consciência habitual, sempre que nos deparamos com um bosque ou outra coisa, nossa mente procura nomear, reconhecer, associar a outros bosques da memória, enquadrar em um processo cognitivo bastante rápido, na maioria das vezes inconsciente e involuntário, que nos impede de vivenciar o contato de modo mais imediato, nos impede a presença plena diante do mundo. A relação com a coisa em si seria sempre filtrada ou distorcida pela relação que se tem com a construção mental a respeito da coisa.

Durante o relato de Kahn a respeito de sua experiência em o *Caminho* do *Mountain Project,* foi apresentada a percepção da transitoriedade dos fenômenos internos (mentais-emocionais) e externos (meteorológicos), à qual associamos práticas de meditação. Aqui também é possível tal associação. Essa mente no instante presente assemelha-se ao estado mental, à qualidade da atenção trabalhadas em determinadas técnicas meditativas. Trata-se de técnicas destinadas a superar ou lidar com as fabricações mentais, as memórias e projeções futuras – ligadas ao desejo ou aversões –, que constantemente invadem a consciência. Entre essas técnicas, poderíamos destacar, por exemplo, aquelas ligadas a tradições do budismo. Entretanto, Grotowski opta pela imagem da infância e essa escolha faz bastante sentido uma vez que atrelar seus experimentos a práticas religiosas ou de tradições espirituais pode induzir a uma imagem de algo superior, transcendente, estimulando imagens e todo um campo de associações que poderiam mais dificultar

---

[415] GROTOWSKI, 2016, p. 162. Tradução nossa de:
"[...] Tutto questo è reale, eppure c'è un altro aspetto del bambino, straordinario, soprattutto in un certo periodo. È próprio quello che ci colpisce nel bambino. Il fato che vive nel principio. Il fatto che per lui tutto si manifesta per la prima volta. Il bosco in cui si inoltra è il primo bosco. Non è mai lo stesso bosco. Mentre noi siamo così istruiti, così ammaestrati, il nostro computer mentale è ormai così programmato che ogni bosco- persino quello che vediamo per la prima volta- è lo stesso e ci diciamo la stessa cosa: <<Questo è il bosco>>. Anche se quello stesso bosco è ogni giorno diverso. Eppure essere nel principio è essere realmente nella percezione e in quello che facciamo."

o processo do que auxiliar. Ademais, a imagem da criança se associa muito mais ao movimento, ao brincar, ao explorar ativamente com o corpo e os sentidos, ao contrário de práticas mais estáticas ou contemplativas, que podem se distanciar da dimensão "dramática" das práticas das fontes buscadas.

Sobre essa relação entre percepção, atividade mental e presença, Grotowski prossegue:

> Quando fazemos algo pensamos sempre naquilo que já aconteceu. A cada árvore com que nos deparamos, pensamos recorrendo a alguma fórmula a respeito das árvores. Ou às memórias. Os nossos pensamentos estão presos nos sonhos e inquietudes a respeito do futuro. Portanto, estamos sempre entre o passado e o futuro. Estar no princípio significa renunciar à ausência. Os subterfúgios têm origem em nosso computador mental. O computador mental é um dos elementos mais importantes que recebemos da natureza. O problema é que há um tempo em que se deve trabalhar e um tempo em que se deve repousar. De qualquer forma, é preciso ser responsável por sua programação. O que é a percepção? É a experiência. É extremamente tangível, orgânica, primordial; muito simples. Mas o nosso computador mental se configura de tal modo que estamos separados dessa coisa muito simples. Assim, percebemos os pensamentos e não os fatos.[416]

O descondicionamento do corpo e da percepção permitiria o acesso a esse estado associado à experiência da infância e que também poderíamos chamar, como Grotowski nomeou, "homem que precede as diferenças". Isso não deve ser entendido em um sentido metafísico, transcendental, sobre-humano, fora da história e da cultura. Esse "preceder as diferenças" diz respeito simplesmente a esse estado mental que não analisa, categoriza, diferencia as coisas, nomeando-as; mas se entrega à experiência da percepção, do presente, lidando com o outro (a floresta, a árvore, o parceiro de trabalho) como aquilo que é: como um mistério.

---

[416] GROTOWSKI, 2016, p. 162. Tradução nossa de:
"Quando facciamo qualcosa, pensiamo sempre a ciò che è già successo. A ogni albero in cui ci imbattiamo pensiamo recorrendo a qualche formula a proposito degli alberi. O ai ricordi. I nostri pensieri sono presi anche da sogni e inquietudini riguardo al futuro. Quindi siamo sempre tra il passato e il futuro. Essere nel principio significa rinunciare all'*assenza*. I sotterfugi hanno origine nel nostro computer mentale. Il computer mentale è uno degli elementi più importanti che abbiamo ricevutto dalla natura. Il problema è che c'è un tempo in cui dovrebbe lavore e un tempo in cui dovrebbe riposare. A ogni modo bisogna essere responsabili della sua programmazione. Che cos'è percezione? È l'esperienza. È oltremodo tangibile, organica, primordiale; molto símplice. Ma il nostro computer si configura in modo tale che siamo staccati da questa cosa semplicissima. Così percepiamo i pensieri e non i fatti."

7.3.2 Sobre o brincar

Essa dimensão da infância ainda pode ser entendida de outra maneira. Embora Grotowski não mencione no texto do Teatro das Fontes, o aspecto da infância também se vincularia a uma das fontes do teatro. Cabe lembrar que Grotowski não está preocupado em abordar cronológica e historicamente aquilo que precederia ou daria origem ao teatro. Entretanto, podemos pensar em termos de fontes do teatro na medida em que determinadas práticas performativas tradicionais se apresentam em um todo no qual diferentes linguagens artísticas estariam presentes e não autônomas. Algumas dessas performances tradicionais, das quais poderiam ter surgido artes da cena, da dança, do corpo, enquanto linguagens específicas, inspiraram Grotowski em alguns momentos (pode-se pensar, por exemplo, a questão do ritual ou da festa como certa referência para elaboração da cena teatral).

Assim, em muitas práticas performativas tradicionais, em muitas culturas, a distinção entre dança, música-canto e teatro não é tão nítida quanto na cultura ocidental eurocêntrica. Mais do que isso: dança, canto e teatro não se distinguem, por vezes, do ritual ou práticas cerimoniais religiosas e espirituais. Refletir sobre aquilo que "antecede as diferenças" pode nos levar a pensar sobre esse tema e afirmar que não se trata de juntar linguagens artísticas – nem em uma espécie de "obra de arte total" wagneriana, tampouco na hibridização de linguagens, característica de determinada tendência em arte e teatro contemporâneos. Trata-se de buscar aquele tipo de ação anterior, que nem sequer foi concebido como linguagem artística, ou pensado como linguagens separadas que seriam unificadas. Um tipo de ação que antecede as diferenças das linguagens artísticas, e mesmo diferenças entre performances sociais.

xxx

Nesse sentido, as fontes, as raízes. Buscar tal ação corresponderia mais a buscar uma árvore enorme, profundamente enraizada, copada, cujos galhos e ramos seriam as diferentes linguagens artísticas e práticas performativas. Não se trata de conceber uma arte/prática juntando galhos cortados aqui e ali, colando-os, remendando-os em um toco velho de madeira. Não se faz uma árvore assim. Mas pode-se buscar a árvore, essa sim, com seus galhos, ramos, folhas, frutos... ramos e

raízes ligados pelo tronco. Pode-se plantá-la, cultivá-la. Assim, aquilo que precede às diferenças pode ser entendido como aquilo que precede à diferenciação, às separações, à identificação de cada parte apenas consigo mesma, que precede à ilusão de uma existência autônoma, à desvinculação do galho de sua árvore. Mas, também, não significa que exista a árvore em si como um ente autônomo: a árvore é toda uma ecologia. É um complexo-raízes, tronco, ramos, seiva, selva, solo, Sol, mortes e nascimentos, é um eco do universo.

xxx

Em *Sulla Tracce del teatro delle fonti,* Grotowski escreve que nas escolas dramáticas se ensinam a "tríplice unidade da dança, canto e música" presente na Grécia antiga, mas que essa unidade é presente hoje em determinadas práticas de algumas culturas. A partir de noções do professor e "etnopsiquiatra" Louis Mars, cita as "religiões dramáticas" de tradições africanas, como o vodu haitiano[417]. É possível pensar ainda no candomblé, e em outras práticas que podem ser vistas não só como essa unidade das artes, mas como unidade entre arte, espiritualidade e práticas rituais, e ainda, festa, cuidado e terapia.

Sobre as "origens" do teatro e esse momento que precede as diferenças: nas aulas de Roma, Grotowski aborda as raízes do teatro[418] ("Se diz que o teatro nasceu do ritual. Talvez..."). Existem os rituais e, ao menos no exemplo do teatro grego dito "oficial", o ritual é apresentado como um ponto de origem. Pode-se pensar que em outras partes do mundo há essa conexão entre rito e teatro, ou rito como uma das possíveis origens do teatro, este se tornando mais autônomo à medida que a performance deixa de ter um objetivo exclusivamente religioso e passa a ter um objetivo estético (podendo ter apenas esse último objetivo).

Sem entrar em alguns detalhes das Aulas de Roma (aspectos importantes, mas que fogem ao nosso escopo), apresentamos algumas reflexões de Grotowski a respeito do tema. O artista menciona, além do ritual como uma das origens, o narrador de histórias. Trata-se dos antigos narradores-cantores, em um período pré-literário, que atuavam, cantavam, trabalhavam sobre uma unidade das artes performativas (canto, dança, música, atuação). Esses cantores de histórias, narradores tradicionais

[417] GROTOWSKI, 2016, p. 165.
[418] GROTOWSKI, 1982, p. 169.

também existem hoje em determinadas regiões. O conteúdo de suas histórias antiquíssimas pode ser religioso ou simplesmente ligado aos ancestrais e ao povo. Esse fenômeno da narração de história (*storytelling*) estaria também fortemente ligado a uma das origens do teatro.[419]

Por fim, haveria um terceiro elemento relacionado às raízes do teatro e que nos interessa mais por dialogar intimamente com o tema aqui tratado: o jogo/o brincar. É a simples brincadeira, fortemente ligada à infância, mas não necessariamente circunscrita às crianças, na qual se rompe com a esfera do cotidiano e se brinca por puro prazer. Esse tipo de jogo, diz Grotowski, não deve ser confundido com o que chamamos de jogo do ator, mas sim com o jogo (o brincar) das crianças. Há uma relação entre esses dois campos, sobretudo no que diz respeito a criação de personagens ou universo que poderíamos chamar de "ficcional", mas não são jogos do mesmo tipo. Concluindo sua reflexão sobre as "origens":

> Então, existe ao mesmo tempo a tradição dos narradores; ao mesmo tempo temos o ritual e ao mesmo tempo temos as formas de jogar/brincar (no *sentido de jogo de crianças* e não de atores, não *acting,* mas *game*. É uma grande diferença ainda que a passagem [de uma para outra] seja fácil: a criança, brincando em um jogo, pode chegar a um tipo de "jogo" de personagem, como por exemplo as crianças que brincam de polícia e ladrão).[420]

No jogo e no brincar, no sentido de "jogo de crianças", pode-se representar papéis, imaginar cenários, jogar com o outro. Mas é possível dispensar tudo isso, pois estaria ligado ao puro prazer, ao puro gastar energia, empenhar-se no brincar pelo prazer de brincar. Grotowski ressalta que não só as crianças jogam/brincam dessa maneira, mas adultos e também animais, podendo haver uma função educativa no jogo (inclusive de preservação da espécie)[421]. Contudo, ressalta que há simplesmente o jogar, o jogo como forma de "gastar a energia, no sentido que Blake disse: 'a energia é uma alegria eterna'."[422] Ou seja, esse jogo infantil – extremamente ligado à vivência das crianças, não vinculado à estética, nem a objetivos religiosos, mas sim ao puro

---

[419] GROTOWSKI, 1982, p. 170.

[420] GROTOWSKI, 1982, p.171, tradução nossa, grifo nosso. Na fonte original:
"Allora c'è al tempo stesso la tradizione del narratori; al tempo stesso abbiamo il rituale e al tempo stesso abbiamo le forme di gioco (nel senso di gioco dei bambini e non dell' attore, non *acting*, ma *game*. É una grande differenza, anche se il passaggio è facile: il bambino, facendo un gioco, può arrivare a una sorta di "gioco" del personaggio, come per es. i bambini che giocano a poliziotti e banditi)."

[421] GROTOWSKI, 1982, p. 169. Grotowski cita o exemplo dos pássaros: como os mais adultos ensinam os mais novos a voarem por meio de uma espécie de jogo e trabalho.

[422] GROTOWSKI, 1982, p. 170.

prazer e à canalização ou direcionamento de impulsos e energias no brincar –, esse jogo seria uma das raízes do teatro e, talvez, uma de suas raízes mais potentes. Certamente, poderíamos pensar as festas de caráter mais profanos, como o carnaval, como um desdobramento dessa energia.[423]

Dessa forma, a infância se vincula também a uma raiz repleta de energia, sem objetivos transcendentes, sem objetivos estéticos, um puro gozo que envolve dimensões criativas, lúdicas e performativas. Assim, o símbolo da criança pode ser entendido como um dos vetores do Teatro das Fontes: 1- São as antigas lembranças da infância, conectadas as raízes mesmas de Grotowski (seus desejos, suas perguntas), que são retomadas no projeto; 2- São algumas práticas simples do Teatro das Fontes que se assemelham a brincadeiras infantis (correr, pular, subir em uma árvore, explorar um ambiente); 3- É o estado de presença ligado a uma percepção direta frente ao mundo circundante e ao que se faz – à experiência direta –, algo que permite, na ação, aquietar o computador mental; 4- o extravasamento da energia no jogo e brincadeira infantis, uma ação autotélica, pelo puro prazer do jogo. Prazer do brincar. Sem desejo e sujeição estéticas, sem desejo e sujeição religiosos. Ou seja, sem buscar uma resposta futura do aplauso do público ou das bênçãos dos deuses. Apenas a celebração da vida.

7.4 Para além da Torre de Babel: Transculturalidade

Outro ponto central do Teatro das Fontes foi a transculturalidade. Isso pode ser identificado de modo mais nítido na equipe de trabalho formada por membros de diferentes culturas e tradições, bem como nas expedições que permitiram o contato com diferentes povos.

Esse trânsito com diferentes tradições culturais pode ser visto como um desdobramento de determinados aspectos enfrentados anteriormente no trabalho do artista. Na fase dos espetáculos, durante alguns anos, Grotowski procurou realizar um teatro, em certa medida, inspirado no ritual. Tal inspiração sofreu inúmeras transformações ao longo da fase teatral e tinha como objetivo, de modo geral, proporcionar algo além de uma experiência estética de fruição de uma obra de arte, mas uma experiência análoga ao envolvimento que determinados rituais proporcionavam, não só nos performers principais (sacerdotes, xamãs, proponentes

[423] O próprio Grotowski diz que o carnaval estaria muito mais próximo desse 'jogo' que do ritual.

do ritual), como no público participante. Essas práticas devem ser entendidas como os rituais ligados às tradições, marcados pela religiosidade, mito e espiritualidade. Assim, quando Grotowski pensa o rito como certo modelo em determinado momento de seu trabalho, ele pensa no modo como os performers atuam, no modo como a comunidade como um todo se envolve no ritual e nos elementos subjacentes ao rito, que dariam sustentação a tal envolvimento: a disposição espacial na qual as pessoas se encontram, crenças compartilhadas, mito e arquétipo. Todos esses aspectos fundamentais no ritual foram pensados e/ou abordados em algum momento ao longo das encenações do artista.

Não é o escopo da pesquisa abordar as nuances significativas que a relação cena-ritual assumiu no trabalho de Grotowski, tema que aliás já foi abordado em outras pesquisas.[424] Ressalta-se apenas que um dos impasses encontrados por Grotowski na realização dessa cena ritual consistia justamente no que chamava de "torre de Babel". Diferentemente das comunidades tradicionais, em que geralmente há um sistema de crenças e pensamento coeso, as sociedades contemporâneas não compartilham, da mesma forma, um conjunto de crenças. Grotowski menciona esse fato em um texto importante, *Teatro e Ritual*[425]*,* do final da década de 1960[426]. Nesse texto/palestra, uma série de reflexões sobre seu próprio trabalho na relação com essa temática é apresentada, permitindo identificar alguns limites de suas propostas, bem como algumas autocríticas de Grotowski. Outro fator importante é que além da heterogeneidade de sistemas de pensamento e de crenças, a cultura moderna e contemporânea, em grande medida, se afasta da esfera da religiosidade, do sagrado, algo que poderíamos associar ao desencantamento do mundo. Uma vez que na sociedade contemporânea, cada pessoa tende a adotar uma crença, "filosofia" mais pessoal, não compartilhada; as narrativas religiosas e a partilha da fé, que funcionavam como um fator agregador de toda comunidade, são muito mais frágeis. Assim, a sociedade seria uma espécie de "torre de Babel" em que cada um fala uma língua (embora utilizem o mesmo idioma), cada um tem uma crença muito mais

---

[424] Mais uma vez, cabe destacar *Palavras Praticadas...,* de Tatiana Motta-Lima, em que se aborda as nuances nos diferentes processos criativos na fase do Teatro de Produções de Grotowski (Motta-Lima, 2012). Destaco também, de modo mais específico na temática do ritual, a dissertação de mestrado **O Teatro para além do Teatro:** espiritualidade e ritual em encenações de Jerzy Grotowski (Sabino, 2016).

[425] GROTOWSKI, Jerzy. Teatro e Ritual. *In:* FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959- 1969.** São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera de Teatro, 2007b. p. 119-136.

[426] Trata-se de uma conferência realizada em 1968 e publicada no mesmo ano.

individual que coletiva. Nesse contexto, o teatro esbarra na dificuldade de encontrar elementos que possam servir de terreno comum, como havia no rito em comunidades tradicionais. A pesquisa sobre o arquétipo – que Grotowski, a seu modo, realizou – poderia ser uma alternativa para superar as múltiplas narrativas míticas e religiosas de diferentes tradições, na medida em que permitiria encontrar esse terreno comum na diversidade. No entanto, isso não necessariamente garantiria a experiência compartilhada almejada.

Além disso, destaca-se que Grotowski não buscava reconstruir um rito tradicional no teatro. Este era mais um modelo ou inspiração para pensar suas práticas, visando à realização de uma obra que permitisse uma experiência de vida, de encontro, de comunhão significativa, tal como no ritual. Esse problema da "torre de Babel" não é algo que aparece apenas entre as pessoas nas sociedades contemporâneas, em que cada um tem sua "língua", fé ou crença. A "torre de Babel" muitas vezes está interiorizada: uma mesma pessoa não tem uma única filosofia pessoal, filosofia de vida (no sentido de um conjunto de pensamentos e valores que constitui um sistema coeso norteador de sua vida). Uma mesma pessoa teria crenças e valores muitas vezes conflitantes. Grotowski escreve:

> Ludwik Flaszen, o meu estreito colaborador, usou uma vez a metáfora da torre de Babel, que gostaria de desenvolver: parece-me de fato que hoje não só a coletividade tradicional tenha se tornado uma torre de Babel, na qual as línguas sofreram uma nova mistura e na qual se esvaíram as crenças comuns, mas também cada homem é uma torre de Babel, porque na base do seu ser não há um sistema uniforme de valores. Na forma extrema podem observá-lo em vocês mesmos. Em cada um de vocês provavelmente coexistem diversas crenças: em primeiro lugar, a fé tradicional, a religião tradicional com a qual talvez vocês tenham rompido mas que permanece viva nos estratos profundos do seu ser – é essa que articula a linguagem da imaginação; em segundo lugar aquela fé (se não desejamos chamá-la de religião, falemos em última análise de filosofia) à qual vocês aspiram conscientemente; no fundo vocês se esforçam para convencer os outros e vocês mesmos de que possuem essa fé de verdade, porque estão agitados demais dentro de vocês; depois, têm essa vida dividida em diversos círculos sociais, pequenos pensamentozinhos, diria crenças pela metade para uso da família, dos colegas, do ambiente de trabalho; mas na base disso tudo há no profundo do seu ser algo como um esconderijo secreto, onde turbilhonam aspirações, crenças autênticas, a fé abandonada; eis a verdadeira torre de Babel. Vocês são assim porque nenhum de vocês quer reconciliar-se com seu próprio ser. O velho quer ser um jovenzinho, o jovem quer ser moderno, mas não ele mesmo, porque a vontade de ser moderno se reduz – apesar de todos os protestos – à imitação dos outros, dos mais velhos. Por isso cada um tende a algo que na maioria das vezes não existe; essa é, creio, a doença da civilização, essa multiplicidade de

> fés; ela pode ter às vezes lados positivos, enquanto a rigidez da fé, especialmente se se trata de fé religiosa ou para-religiosa, se torna perigosa e conduz ao fanatismo. Porém isso pode ser observado de diversos pontos de vista; do ponto de vista do fenômeno teatral é preciso constatar que a reconstrução do ritual hoje não é possível, porque o ritual sempre girou em torno do eixo constituído pelo ato de fé, pelo ato religioso ligado à profissão de fé, não só no sentido de uma imagem mítica, mas também dos comportamentos que comprometem toda a família humana. Eu considerava, então, que não teria sido mais possível ressuscitar no teatro o ritual pela ausência de uma fé exclusiva, de um sistema único de signos míticos, de um sistema único de imagens primárias.[427]

Esse aspecto fundamental comprometeria a eficácia da proposição de certas experiências teatrais baseadas no mito ou inspiradas em modelos rituais. Assim, a diversidade e conflito de visões de mundo presentes no interior de um mesmo grupo de pessoas inviabilizaram, ou ao menos dificultaram, grande parte do trabalho orientado pela relação teatro-ritual. No mesmo texto, *Teatro e Ritual,* Grotowski narra sucintamente como lidou com esses limites apresentados. De certa maneira, a noção de ato total e a experiência ocorrida em *O Príncipe Constante* apontariam para a superação desses limites. Aí estaria presente "algo de autêntico", em que o ator, o ser humano[428], superaria as divisões, cisões e incompletudes presentes na vida cotidiana.

Não cabe aqui discorrer sobre a noção de ato total e os processos de trabalho a ela vinculados. Porém, destaca-se que o Grotowski encenador, a partir de um certo momento, constatando a dificuldade de realização da cena-ritual, dificuldade apresentada sob a metáfora da torre de Babel, abandona ideia de rito. Primeiramente, deixa de buscar manipular o espectador. Nesse caso, abandona tentativas de forçar uma participação ativa deste na peça, de manipular suas reações. Em seguida (ou concomitantemente), renuncia ao desejo de manipular o ator. Esse trabalho ao longo da fase dos espetáculos envolveu a artificialidade, construção de signos artificiais, impulsos, partitura, organicidade, ato total e uma série de noções e aspectos importantes, mas não focaremos sobre essas nuances aqui. Ressalta-se, entretanto, a experiência do ato total como superação da cisão vinculada à ideia de torre de Babel,

---

[427] GROTOWSKI, 2007b, p. 126 -127 [Teatro e Ritual].

[428] Essa divisão e confusão relativas à torre de Babel, internalizada em uma única pessoa, seria superada nesse ato que Grotowski nomeou de ato total (cf. Grotowski, 2007b, p. 133-135).
Se o ato tem lugar, então o ator, isto é, o ser humano, ultrapassa o estado de incompletude ao qual nós mesmos nos condenamos na vida cotidiana. Esmorece então a divisão entre pensamento e sentimento, entre corpo e alma, entre consciente e inconsciente, entre ver e instinto, entre sexo e cérebro; o ator que fez isso alcança a inteireza. Quando é capaz de cumprir esse ato até o fim, fica muito menos cansado depois do que antes, porque se renovou, reencontrou a sua integridade original e começaram a agir nele novas fontes de energia.

cisão que era superada no organismo vivo do ator. Essa superação, de alguma forma, teria permitido algo daquela busca pelo "ritual laico" no teatro. Como escreve Grotowski, seria um fenômeno que tira sua "origem da terra, dos sentidos, do instinto, *das fontes*" [429]. Nota-se aí certa transcendência e reconexão com as fontes vitais da natureza, da terra, daquilo que está no indivíduo e está além dele, que lhe dá vida.

A citação acima sobre a "torre de Babel" (de um texto bem anterior ao teatro das Fontes) já aponta para aspectos importantes que seriam desenvolvidos e problematizados posteriormente. Ao menos, é o que uma perspectiva "do avesso" nos permite identificar. A ideia de *mind structure* apresentada nas aulas de Roma (1982) relaciona-se com alguns aspectos apontados no trecho acima. Sobre o texto/conferência de 1968, destaca-se a menção à fé ou religião tradicional recebida inicialmente (que poderíamos chamar também de filosofia aprendida). A torre de Babel significaria não só a inexistência de um sistema único de valores, mas o fato de haver uma ruptura com essa fé primeira, recebida. No entanto, a despeito de alguém poder, racionalmente, negar um sistema de crenças ou educação que tenha recebido, muito desse sistema estaria presente nas estruturas mentais mais profundas do indivíduo, levando-o inclusive a agir de maneira influenciada por tal sistema (ainda que inconscientemente). Retomando o trecho:

> [...] Na forma extrema podem observá-lo em vocês mesmos. Em cada um de vocês provavelmente coexistem diversas crenças: em primeiro lugar, a fé tradicional, a religião tradicional com a qual talvez vocês tenham rompido, mas que permanece viva nos estratos profundos do seu ser – é essa que articula a linguagem da imaginação...

Por um lado, essa chamada fé tradicional corresponde a algo que permanece oculto, ligado a aspirações profundas contra as quais lutamos, negamos, "crenças

---

[429] GROTOWSKI, 2007b, p. 134.
Ressalta-se dois trechos relacionados a essa questão:
"[...] Já se esvaiu hoje o eixo das representações míticas, não há uma co-participação verdadeira, portanto, é preciso abandonar a ideia do teatro ritual. E passo a passo nos afastamos dessa ideia. Fizemos *Akropolis, Doutor Fausto* de Marlowe, *O Príncipe Constante,* depois a versão subsequente de *Akropolis,* por fim *Apocalypisis cum figuris* e no decorrer do trabalho, passando por fases que se sucediam, constatamos que, uma vez que deixamos a ideia do teatro ritual, começamos de maneira *sui generis* a aproximar-nos do teatro ritual." (Grotowski, 2007b, p. 127-128)

"Portanto, quando abandonamos a ideia do teatro ritual, recuperamos esse teatro. Não há uma comunidade religiosa da fé e, como espectadores, vocês são dentro de vocês uma torre de Babel; em desacordo com vocês mesmos, estão diante de um fenômeno que tira origem da terra, dos sentidos, do instinto, *das fontes,* até mesmo das reações das gerações passadas, mas é ao mesmo tempo iluminado, consciente, controlado e individual [...] O espectador olha, sem analisar, sabe só que se encontrou diante de um fenômeno no qual está contido algo de autêntico. No fundo do seu ser, sabe que está lidando com o ato..." (Grotowski, 2007b, p. 134-135)

autênticas" que, segundo o artista, poderiam ser revisitadas, redescobertas como um tesouro escondido. Por outro lado, relacionado a essa fé (ou filosofia) estariam as estruturas profundas da pessoa, da mente, acarretando, de modo inconsciente, uma apreensão da realidade muitas vezes distorcida. Quer por não aceitar (ou desconhecer) essa "fé" ou filosofia primeira que estruturou a mente – negando-a e acreditando que ela não pertence mais a si próprio –, quer por desejar conscientemente uma outra "fé" (ou filosofia), por aspirar um sistema de valores outro; frequentemente, a experiência do sujeito frente à realidade não é justa (não tem justeza). No primeiro caso haveria uma operação inconsciente agindo sobre a cognição, permitindo que se capte ou não determinados recortes da realidade. No segundo caso, haveria também um recorte da realidade, mas visando ajustá-la a essa "fé", filosofia, à qual aspira. Esses dois casos podem atuar sobre o indivíduo, moldando seu processo cognitivo. Não só o processo de apreensão da realidade, como também uma série de ideias – e imagens, sentimentos e emoções ligadas a essas ideias – surgiriam condicionadas por essa "fé" e sua negação. Ideias, emoções, reações, modos de perceber e comportamentos inadequados poderiam tomar conta da pessoa de acordo com sua estrutura de sujeito. Ao propor as técnicas das fontes capazes de suspender os hábitos cotidianos, suspender as "técnicas do corpo" culturalmente apreendidas, Grotowski também busca suspender ou ultrapassar os modos habituais de percepção. Penso que essa outra percepção almejada, direta, ligada ao que chama de fontes, pode ser vista justamente como uma via de libertação dos grilhões das reações e pensamentos inadequados, condicionados pela estrutura mental.

7.4.1 Mind structure

O que Grotowski chama de *mind structure* corresponde a todo um complexo que permite a pessoa se expressar, interpretar, entender, perceber e se comportar de determinada maneira. Como no exemplo da torre de Babel, é possível que a pessoa busque se distanciar dessa estrutura mental (inicialmente construída a partir da educação recebida) e procure um outro sistema de pensamento. Pode-se até mesmo chegar a se expressar e ler o mundo – ao menos em parte – de acordo com esse outro sistema. Mas a estrutura sempre continuará ali, escondida, influenciando a imagem de mundo de determinada pessoa. É importante considerar esse aspecto

profundo da *mind structure,* cuja superação seria bastante difícil. Nas aulas de Roma, Grotowski diz:

> [...] Quando se trabalha com pessoas de diferentes tradições e religiões, nota-se que a mesma coisa tem significados diferentes para diferentes pessoas: isso se refere a palavra, se refere ao comportamento, mas se refere ainda a toda imagem do mundo.[430]

A *mind structure* estaria muito ligada à educação e à linguagem aprendida. De certa forma, essas modelariam toda a imagem de mundo da pessoa. Grotowski vai além ao dizer que a filosofia consciente difere da filosofia pessoal (essa ligada a *mind structure*). Para compreender melhor essa questão, podemos recorrer aos exemplos trazidos pelo próprio artista.

Primeiramente, cita o exemplo de duas pessoas reais, dois psiquiatras que ele conhecia[431]. Um deles é uma pessoa cuja origem é de uma "tradição politeísta". É um psiquiatra notável que foi educado em uma escola dita "ocidental" muito "elevada", assim suas convicções, que são articuladas em palavras, são todas muito distantes de sua tradição.

O outro psiquiatra tem origem ligada à tradição islâmica xiita, embora ele mesmo não seja islâmico xiita (como o primeiro não é um politeísta animista). Como no caso anterior, esse psiquiatra foi educado no Ocidente. Grotowski então salienta que se os dois conversam, ficam completamente à vontade no nível profissional e na "filosofia consciente" ambos são "perfeitamente racionais". No entanto, existem grandes diferenças na "imagem do mundo" de cada um deles.[432]

Segundo Grotowski, a imagem de mundo do primeiro seria pluralista, ou seja, a realidade é concebida como plural, em que existiriam diversos níveis da realidade e cada coisa não tem um único eixo ou base. O segundo possui uma imagem de mundo muito mais "monista": a realidade é uma só e cada coisa tem o seu eixo, sua base. Nesse caso, quando este último, o psiquiatra de origem islâmica, começa a analisar um problema, ele o faz pesquisando um único eixo.

---

[430] GROTOWSKI, 1982, p. 12. Tradução nossa de: "[...] Quando si lavora con persone de diversi tradizioni i religioni, si vede che le stesse cose hanno significati diversi per persona diversi: questo si riferisce alla parola, si riferisce al comportamento, ma si riferisce anche tutta l'immagine del mondo."

[431] Cf. GROTOWSKI, 1982, p.12-16.

[432] GROTOWSKI, 1982, p. 12. Tradução nossa de: "[...] Se i due si parlano, a livello professionale sono perfettamente a loro agio e nela filosofia cosciente sono perfettamente razionali, ma vi sono delle enormi diversità fra l'imagine del mondo di ciascuno dei une".

Aquele de origem politeísta, com a visão plural da realidade, procura sempre "múltiplos aspectos de uma mesma realidade". Outro ponto destacado nesse exemplo é que para esse psiquiatra de visão é pluralista, a realidade interior e a realidade exterior não são totalmente diversas. Dessa forma, o mundo, a realidade, teria diversos aspectos e a diferença ou separação entre aquilo que está dentro do homem ou fora dele não é tão nítida. Para o outro psiquiatra, de visão "monista", essa diferença seria muito clara.

Grotowski ainda apresenta outros exemplos, como o caso de uma pessoa de origem católica e outra de origem protestante. Para o primeiro haveria uma visão de mundo, uma imagem de mundo, da realidade, muito mais ligada a um forte aspecto materno. Isso apareceria inclusive na terminologia da pessoa. A pessoa de origem católica seria relativamente monista, diferentemente da protestante que seria mais acentuadamente monista. Essa pessoa teria também uma imagem de mundo muito mais patriarcal. Destaca-se que Grotowski diz "pessoas de origem" católica ou protestante, politeísta ou islâmica, e não necessariamente alguém que se reconhece como um católico ou protestante etc. Isso porque independe da crença, ou da filosofia consciente da pessoa. É algo muito ligado à estrutura da própria pessoa. Grotowski diz que seria possível, em certo ponto, reconhecer uma pessoa de origem católica ou protestante conversando com ela, ainda que ela não seja crente. Esse aspecto mais profundo e que marca nosso modo de ver o mundo e de nos expressarmos, seria o que chama de *mind structure.*

> Acima de tudo: a filosofia consciente não é a filosofia pessoal. Os dois psiquiatras têm, digamos, um tipo de racionalismo científico como filosofia, mas lá onde começam a reagir diante de certos fenômenos, lá onde sai deles a verdadeira visão de mundo, que é quase instintiva, então aí é outra coisa e essa outra coisa é igualmente ligada à tradição.
> Penso que muitas distinções desse gênero são ligadas à semântica, que simplesmente em cada linguagem certas coisas são codificadas. Pode-se ter qualquer filosofia consciente, mas a linguagem que foi a primeira linguagem de sua vida, já definiu a sua *mind structure.*[433]

[433] GROTOWSKI, 1982, p.14-15. Tradução nossa de:
"Innanzi tutto: la filosofia cosciente non è la filosofia personale. I due psichiatri hanno diciamo una sorta di razionalismo scientifico come filosofia, ma là dove cominciano a regire di fronti a certi fenomeni, là dove vieni fuori da loro la vera visione del mondo che è pressoché instintiva, allora lì è un'altra cosa, e quest'altra cosa è ugualmente legata alla tradizione.
Penso che molte distinzione di questo genere sono legate alla semantica, che simplecemente in ogni linguaggio certe cose sono codificate. Potete avere una qualsiasi filosofia cosciente, ma il linguaggio che è stato il primo linguaggio della vosta vita, ha già definito la vostra *mind structure.*"

O que chama atenção no Teatro das Fontes é que essa *torre de Babel* apresentada como uma dificuldade no trabalho criativo anteriormente, na fase dos espetáculos, é agora propositalmente abordada, como um caminho até necessário. Encontrar as ações simples e eficazes, ou as fontes, exigiria um contato com diferentes pessoas, de diferentes tradições. Na medida em que tal ação funcionasse para participantes de diferentes origens, ela poderia ser considerada eficaz, uma vez que não se reduz ou não depende de um sistema de pensamento/crença, ou modo de perceber-pensar-agir ligado a uma *mind structure* específica.

> [...] Quando existem mais pessoas de diversas tradições, deve-se chegar a ações tão simples que sejam evidentes para pessoas que têm *mind structures* diversas. Não é necessário que eles troquem a *mind structure* de um com outro, não é necessário construir uma síntese, o que é necessário é notar a relatividade da própria *mind structure,* que toda a minha visão de mundo que me parece normal, não é necessariamente normal para uma outra pessoa, que tudo aquilo que para mim são imagens claras, com um significado claro, são completamente diversas para uma outra pessoa. Eu devo aceitar isso; só se aceito isso, posso me comunicar com uma outra pessoa educada e condicionada de modo diferente, e apenas nesse ponto posso chegar a ações de uma simplicidade que são evidentes para as diversas *mind structures.* E penso que isso seja necessário quando se olha para algo que pertence a outra cultura.[434]

Encontramos esse aspecto transcultural e a relação com essa "ação simples", já no texto de 1979 (*Sulle tracce del Teatro delle Fonti*). Ao citar um trecho de um comunicado impresso sobre o projeto, Grotowski apresenta:

> "Os participantes do Teatro das Fontes provêm de continentes diversos, de culturas e tradições diversas. O Teatro das Fontes dedica-se à ação que nos restituem às origens da vida, à percepção direta, primordial em certo sentido, à experiência orgânica – ligada às origens – da vida, do ser, da presença..."[435]

---

[434] GROTOWSKI, 1982, p. 15-16. Tradução nossa de:
"[...] Quando vi sono più persone di tradizioni diverse, si deve arrivare ad azioni così semplici che sono evidenti per persone che hanno mind structure diverse. Non è necessario che si scambino le mind structure l'uno con l'altro, non è necessario costruire una sintesi, ciò che è necessario è notare la relatività della propria mind structure, che tutta la mia visione del mondo che mi sembra essere normale, non è necessariamente normale per un'altra persona, che tutto ciò che per me sono imagini chiare, con un chiaro significato, sono completamente diverse per un'altra persona. Io devo accettare questo; solo se accetto questo, posso comunicare con un'altra persona diversamente educata e condizionata, e soltanto a questo punto posso giungere a delle azioni di una tale semplicità che sono evidenti per le diverse mind structure. E penso che voi abbiate bisogno di questo, quando guardate qualche cosa che appartiene ad un'altra cultura."

[435] GROTOWSKI, 2016, p. 168 [*Sulle tracce del Teatro delle Fonti*]. Tradução nossa de:
"<<I partecipanti al Teatro delle Fonti provengono da continenti diversi, da culture e tradizioni diverse. Il Teatro delle Fonti si dedica ad azioni che ci restituiscano alle origini della vita, alla percezione direta, primigenia in un certo senso, all'esperienza organica- legata alle origini- della vita, dell'essere, della presenza...>>."

Pouco adiante, ressalta a importância do "*testimonium".* Grotowski utiliza o termo em latim e com destaque. Podemos refletir sobre esse termo e sobre as explicações de Grotowski. O testemunho pressupõe o encontro, o estar diante de um acontecimento e de certa forma, validá-lo. Ao mesmo tempo, o que caracteriza ser testemunha é simplesmente estar presente diante de um ato, ver um ato, sem nenhuma necessidade de intromissão. Como um dos vetores do trabalho era o desenvolvimento de ações simples, individuais, tendo como baliza aquilo que o homem pode fazer em sua solidão, o *testimonium* permitiria verificar a eficácia da ação. Sem esse testemunho, aquele que realiza uma ação, poderia se perder em um fechamento e isolamento. Esse fechamento levaria a pessoa, por uma autoindução, a acreditar ter alcançado uma ação eficaz quando estaria apenas se autoenganando. Por mais que haja essa dimensão da solidão, o encontro tem seu momento importante no projeto, o que Grotowski chamou homem-homem, ou eu-tu. Reproduzimos abaixo um importante comentário sobre a questão.

> Nesse trabalho sobre si, às vezes é importante o *testimonium: człowiek – człowiek* [homem-homem], e às vezes: velho – jovem. Digo "velho" no sentido daquele que tem a cultura tradicional por trás dele, a técnica tradicional, uma tradição muitas vezes quase esquecida, e no sentido daquele que é ancião, os dois sentidos frequentemente coexistem. Quando observamos pessoas assim, nos damos conta que a velhice pode ser uma realização. E também quando digo "jovem" é no sentido duplo de representante de nossa civilização – que é no fundo bastante jovem e faz pensar em uma criança que brinca com uma navalha –, e de que é jovem; as pessoas pertencentes à civilização contemporânea atraídas por relações desse tipo, sem o enquadramento pseudomístico, em busca daquilo que é originário, são por vezes relativamente jovens. Mas existe também um terceiro aspecto: permitir o encontro daquilo que é *velho,* radicado, existente desde tempos "imemoriais" – como dizem as pessoas – com aquilo que é *jovem,* projetado para o futuro, "moderno". Trata-se de descobrir aquilo que foi esquecido e é "novo".[436]

[436] GROTOWSKI, 2016, p. 169. Tradução nossa de:
"In questo lavoro su di sé a volte à importante il testimonium: uomo-uomo [człowiek - człowiek], e a volte: vecchio-giovane. Dico "vecchio" nel senso duplice di colui che ha alle spalle la cultura tradizionale, la tecnica tradizionale, una tradizione spesso quase dimenticata e di colui che è anziano- i due aspetti spesso coesistono. Quando osserviamo persone di questo genere, ci rendiamo conto che la vechiaia può essere realizzazione. E anche quando dico "giovane" è nel senso duplice di un rappresentante della nostra civiltà, che in fondo è assai giovane e fa pensare a un bambino che gioca con il rasoio, e di chi è giovane; le persone appartenineti alla civiltà contemporânea, attratte da confronti di questo genere senza la cornice pseudomistica, alla ricerca di ciò che è originario, sono à volte relativamente giovani. Ma c'è anche un terzo aspetto: far incontrare quello che è vecchio, radicato, esistente da tempo 'immemorabile' – come dice la gente- con quello che è giovane, proiettato verso il futuro, 'moderno'. Si trata di scoprire ciò che stato dimenticatoo ed è 'nuovo'."

Esse contato entre o velho e o jovem, entre *o enraizado/a tradição* e *o novo/ o futuro/a invenção* corresponde a certa atitude com relação às técnicas das fontes. Embora houvesse uma aproximação com técnicas tradicionais, interessava as fontes dessas técnicas e como se poderia abordar tais fontes, por exemplo, com criação e estruturação de ações ligadas a interesses pessoais, ações simples e infantis. Dessa forma, as fontes das técnicas podem ser entendidas como algo que é ao mesmo tempo "esquecido" e "novo".

Esse confronto não só entre culturas diferentes como também de idades/posições bastante distintas, torna o encontro pessoa-pessoa, eu-tu, um encontro de alteridade muito mais radical. Não se trata nem de tradição apenas, nem de criação artística ou invenção, mas um espaço "entre" em que se busca as "origens", as "fontes", o mistério.

É nesse sentido que devemos falar em dimensão transcultural mais que simplesmente multicultural. O trabalho não consiste apenas na convivência entre pessoas de distintas culturas, mas em atravessamentos por aquilo ou para aquilo que está ou que pode ser construído entre as culturas.

Aquilo que se desenvolvia ou se buscava não deveria depender da linguagem nem da estrutura mental de determinada cultura e pessoa. Por esse motivo, o *silêncio* (certa qualidade do silêncio), a *atenção* (uma atenção vigilante), *a imitação* (não uma reprodução mecânica) são meios imprescindíveis para a realização de determinadas ações. Quando Grotowski menciona o "homem que precede as diferenças", cita a *evidência do ser,* algo que pode ser pensado muito mais como a expressão da natureza, como por exemplo a expressão de uma "árvore", e não como a articulação de signos de uma linguagem artística, ou a busca por uma expressão voluntária. Essa evidência do organismo vivo pode ser entendida como aquilo que precede as diferenciações culturais, ou que está além delas. Portanto, a condição de *torre de Babel* seria um meio necessário para, no confronto entre as diferentes culturas e *mind structures,* alcançar aquilo que as ultrapassa.

Do ponto de vista prático, isso exige a abertura a outros canais de comunicação que não o verbal. Como apresenta Grotowski, não é preciso abandonar a própria *mind structure* (talvez não seja possível), mas basta relativizá-la, compreender que nossa visão de mundo é apenas uma entre múltiplas possibilidades. O abandono dos hábitos cotidianos e a exploração das ações nesse escopo abririam as portas para um

adentrar em uma esfera do desconhecido e do mistério. Lidar com a diferença cultural exigiria sair de sua zona de conforto, descobrindo, construindo uma forma de estar junto, um outro modo de presença para conviver nas diferenças.

Para encerrar esse tema da transculturalidade, destaca-se, uma vez mais, que esses encontros não têm relação com a busca por um homem no sentido essencial, transcendente, idealizado, ligado a uma noção de além-mundo. A despeito do mistério, são questões práticas, simples, profundas, concretas. A seguir, a citação de François Kahn indica a peculiaridade desse encontro transcultural, sua simplicidade e profundidade, suas exigências e suas possibilidades como via para o desconhecido (embora se refira à *Czuwanie* (Vigília), é possível associá-la ao que ocorria no Teatro das Fontes):

> Gostaria de contar aqui uma anedota sobre o olhar do meu amigo Sen Yamamoto. Creio que ele era o mais velho de nossos colegas e, também, o melhor formado tecnicamente, proveniente de uma família de Kyogen tradicional (cenas curtas que servem de interlúdio nos espetáculos de Nô japonês). Durante os primeiros encontros, ainda que nos movimentos nós nos aproximássemos facilmente, eu sentia grande dificuldade de entrar em contato visual com ele, pois sempre tinha a impressão de que ele fugia do meu olhar. Mas, um dia, Sen me explicou que, no ambiente tradicional em que vivia, olhar dentro dos olhos de alguém era um ato violento, de desafio, ou mesmo de insulto. Então, eu busquei suavizar meu olhar e, por sua vez, ele buscou aceitar o olhar direto. O resultado foi que seu olhar adquiriu uma profundidade tal que, quando eu olhava para ele, tinha a impressão de cair no desconhecido. Para mim, Sen tornou-se uma espécie de ponto de apoio, de segurança na ação e, ao mesmo tempo, uma porta que conduz ao mistério da presença, e tudo isso com leveza. Aprendi com ele que é preciso ter muita atenção às diferenças culturais e não julgar os outros antecipadamente.[437]

[437] KAHN, 2019, p. 49.

8 GALHOS, FRUTOS...E SEMENTES II - A PRÁTICA DO TEATRO DAS FONTES: UMA RECONSTITUIÇÃO

Embora relatos sobre as práticas tenham sido apresentados ao longo da tese, o fizemos de modo esparso e geralmente a partir de curtos comentários e reflexões de atividades pontuais. Muitas dessas referências provêm de participantes externos: convidados/testemunhas que vivenciaram, ao longo de alguns dias, as diferentes atividades propostas pela equipe do Teatro das Fontes. Esse capítulo é dedicado a apresentar as experiências de François Kahn na elaboração de sua ação para a ocasião de abertura do projeto.

Dedicar um capítulo exclusivamente aos relatos de François Kahn justifica-se pelo fato de ele ter sido um dos importantes guias do trabalho. Ele participou de eventos parateatrais, guiou algumas experiências, como *Droga/Way/O Caminho* no *Mountain Project,* viajou com expedições no TF, criou, compartilhou e liderou ações. Sua experiência, portanto, tem um envolvimento maior que o de um participante externo, possibilitando uma visão mais aprofundada da prática do trabalho. Além disso, os relatos e reflexões de Kahn foram organizados por ele próprio, constituindo-se, salvo engano, o primeiro e até o momento único livro publicado de autoria de um dos guias do período, dedicado especificamente ao trabalho parateatral e ao Teatro das Fontes.

Com as indicações de François e a reconstituição que realizaremos, será possível identificar alguns aspectos mais concretos das atividades (o que se objetivava com a ação, como a ação deveria ser desenvolvida, como era compartilhada e quais regras de trabalho). Embora a referência seja o relato de François Kahn sobre sua própria experiência, é possível entender que muito do que o artista escreve reflete algo comum aos membros da equipe do projeto.

Como mencionado, nos meses de junho, julho e agosto de 1980 ocorreu a abertura do Teatro das Fontes. Para essa ocasião, nos meses anteriores, houve trabalhos mais intensos e fechados com os colaboradores visando a posterior participação do público externo. Além disso, em meados de 1981, ocorreram sessões abertas na Polônia, em Brzezinka, e em outras regiões. Em tais eventos, muitas pessoas de fora do núcleo da equipe das pesquisas puderam participar dos trabalhos, possivelmente, com experiências e impressões distintas daquelas dos guias e colaboradores mais próximos.

As indicações a seguir foram extraídas do referido livro, *O Jardim*. Como escreve o artista, não se buscou descrever no livro todo o período de sua atuação no Teatro das Fontes, mas os períodos de setembro/outubro/novembro de 1979 e março/abril/maio de 1980 (o período da preparação para abertura). Algumas partes de seu relato, como aquelas sobre as regras e o tipo de ação a ser desenvolvida, talvez possam ser aplicadas a outras práticas do Teatro das Fontes, de modo que é possível entendê-las como certo modelo ou diretriz do que acontecia. Os quadros seguintes foram elaborados a partir das indicações de François Kahn[438]. São resumos concernentes ao tipo de ação a ser elaborada por parte dos guias no TF, assim como as regras do grupo de trabalho.

Quadro 9 – O trabalho no Teatro das Fontes

Objetivo do trabalho: "encontrar uma ação individual que modifique, de modo objetivo, a percepção cotidiana do mundo natural que nos cerca". Regras do trabalho: - 8 horas, no mínimo, de trabalho diário, individual e na natureza; - nenhum tipo de leitura que não fosse relacionada ao trabalho; - tempo bastante estrito para comer ou tomar chá; - nenhuma conversa; - não era permitido fumar; - não eram permitidos uso de telefone, rádio, televisão. Ritmo do trabalho: - Aproximadamente uma semana de trabalho intenso e ininterrupto em Brzezinka, seguida de alguns dias de folga.

Fonte: Elaborado pelo autor, 2024.[439]

Quadro 10 – A Ação no Teatro das Fontes

Característica da Ação: Conjunto de movimentos - simples e orgânicos - com unidade coerente - com estrutura - com início, meio e fim. Duração da ação: longa, com aproximadamente uma hora (ao menos na elaboração de Kahn). Não se pode usar a palavra; Não há um objetivo narrativo; Não há objetivo conceitual; Não há objetivo estético; Não se deve dar explicações ou sugestões; Não se indica resultados a serem alcançados; A ação e a intenção de quem a realiza não são voltadas a espectadores;

[438] KAHN, 2019, p. 67.
[439] A partir de Kahn (2019).

Ações devem ser simples; Ações passíveis de serem compartilhadas/acompanhadas por pessoas provenientes de diferentes culturas.

Fonte: Elaborado pelo autor, 2024.[440]

Os períodos apontados por Kahn corresponderam a fases de trabalhos extremamente intensos, o primeiro ocorreu entre a viagem ao Haiti e comemorações do vigésimo aniversário do Teatro Laboratório; o segundo entre a viagem ao México (e à Índia) e a chegada dos primeiros convidados estrangeiros para a abertura do Teatro das Fontes.

No que diz respeito ao ritmo e à periodicidade, o trabalho iniciou-se com um ciclo de nove a dez dias de dedicação contínua, depois foi se reduzindo para sete e, finalmente, cinco dias e meio sem interrupções, seguidos de um dia e meio de descanso.

François Kahn relata as dificuldades que todos enfrentaram inicialmente nesse processo, acentuadamente isolados uns dos outros (devido ao trabalho sobre a solidão na natureza).

Na rotina estabelecida, havia uma ação realizada em comum com parte do grupo, conduzida por Grotowski. Tratava-se de uma prática de cantos de textos antigos ligados à gnose. Segundo Kahn, tais cantos eram “enigmas” dirigidos a cada um. As ações relatadas por Kahn ocorriam em Brzezinka, mas é provável que, simultaneamente, fossem desenvolvidas as práticas em Ostrowina, o outro local de trabalho. Os cantos eram acompanhados por violão (inicialmente tocado por Jacek Zmyslowski, depois por Stefano Vercelli, que veio de Ostrowina).

Sobre a tarefa de cada um, tratava-se de encontrar uma ação simples e orgânica, com duração relativa de aproximadamente uma hora, constituída por movimentos que tivessem certa estrutura e unidade, com começo, meio e fim. Após a estruturação da ação individualmente, cada um poderia compartilhar com os demais integrantes. Não deveria haver instruções verbais nesse processo e nenhuma tentativa de elaboração de ações narrativas ou estéticas (premissas já presentes no Parateatro).

As ações deveriam ser simples a ponto de poderem ser acompanhadas e realizadas por pessoas de origens culturais diversas, uma vez que o grupo

[440] Quadro elaborado a partir de Kahn (2019).

apresentava integrantes de culturas variadas. A ação a ser realizada deveria ser capaz de transformar objetivamente a percepção daqueles que a realizam, a percepção do entorno, do mundo natural.

No segundo período (de março a maio de 1980), o grupo realizava outra ação em comum, mas que era fundamentalmente individual, tratava-se dos *Movimentos* (mais tarde, *Motions*), uma ação proposta, inicialmente, por Teo Spychalski e depois desenvolvida por outros membros.

François ressalta o aspecto da solidão compartilhada, solidão sobre a qual todos trabalhavam, uma das premissas do Teatro das Fontes. O artista revela o incômodo e dificuldade que tal isolamento provocava no processo de busca pela sua ação. Comparado às buscas de projetos anteriores, era algo novo e desagradável, gerando tensão no grupo. Se essa solidão era um estímulo ao trabalho, era algo com o qual se devia confrontar até se tornar a "boa solidão".

Sobre as leituras (eram permitidas aquelas relacionadas ao trabalho), François lia o livro *Gog et Magog,* de Martin Buber[441]; e possivelmente havia outros integrantes com leituras particulares que devem ter servido, de alguma forma, como motivador para seus respectivos trabalhos. Apesar do incômodo, o confronto com a solidão e a busca pela ação eficaz na natureza foram, pouco a pouco, abrindo um caminho, uma possibilidade de trabalho ("começou a aparecer, em um ou outro de nós, os germes de uma ação possível."[442])

François relata que a partir daí, o procedimento mudou. O trabalho então consistia em: a partir do momento que o performer pensasse ter encontrado algo, ele deveria avisar Grotowski. O diretor então enviava um dos colegas da equipe como "testemunha" ou *testor* (testador), aquele que testa, para testar a ação encontrada. O guia poderia, no máximo, dar indicações muito sucintas à testemunha (sem explicar o que deveria acontecer). A seguir, os dois fariam a ação juntos. Ao terminarem, eles se encontrariam com Grotowski. A partir desse momento,

> [...] o guia deveria ficar absolutamente mudo e deixar a testemunha contar a ação, inclusive as indicações preliminares, sem corrigir nem reagir. Em seguida, o colega que tinha dado seu testemunho retornava ao seu próprio trabalho e Grotowski falava com o guia sobre a ação,

---

[441] Martin Buber foi um importante filósofo judeu vinculado ao pensamento hassídico. Entre suas obras destaca-se *Eu-Tu.* Sobre a obra lida por François Kahn, *Gog et Magog,* salvo engano, não há publicação de tradução em português. *Gog et Magog* é um romance ambientado no final do século XVIII, na Polônia e Hungria, cujos personagens são rabinos hassídicos. Na obra, Buber traz a discussão sobre os limites do uso da magia no hassidismo.

[442] KAHN, 2019, p.69. [Para as informações anteriores, ver p. 66-70 da mesma referência].

> para compreender se era útil perseverar naquele caminho ou se era preciso buscar outra coisa (em todo caso, era preciso buscar outra coisa, pois a ideia geral era que cada um de nós encontrasse mais de uma ação).[443]

É possível notar aí uma espécie de modo de proceder, uma metodologia de trabalho na busca pelas ações ou pelos meios que permitiriam acessar as fontes das técnicas. As conversas com Grotowski, segundo François, eram extremamente breves e pragmáticas. O que mais chama a atenção é que nesse processo não se falava do objetivo, do efeito específico a ser obtido, nem havia outros tipos de explicações. Penso que isso tenha relação com a busca pela eficácia objetiva que a ação deveria ter. Explicar demais, dizer o que se pretende alcançar, poderia levar o praticante a criar fantasias, ilusões e, inconscientemente, manipular o processo e deturpar os resultados. Nesse aspecto, a pesquisa de Grotowski se aproxima bastante da pesquisa científica, com experimentos rigorosos e testes (ainda que não se busque uma explicação científica sobre o funcionamento ou não de algo).

A pergunta fundamental que Grotowski fazia para a testemunha era: "para você, funciona?" Caso negativo, era preciso encontrar outra pista, explorar outra ação. Em caso de uma resposta positiva, ainda que para apenas uma parte da ação, outra testemunha deveria repetir a ação, de forma idêntica, e depois, outra testemunha. Verifica-se assim que o objetivo é encontrar algo que possa de fato funcionar para todos (ou para uma grande quantidade de pessoas). Isso indicaria a objetividade da ação. No caso de concordância das testemunhas, a ação deveria ser trabalhada, destilada. Era preciso, então:

"[...] continuar naquela direção e buscar elaborar a ação com mais sutileza, mais detalhes, tornando mais claras as indicações prévias, retendo apenas o indispensável e repetir incansavelmente o trabalho."[444]

8.1 A Ação de François Kahn

Kahn afirma que teria encontrado o germe de sua primeira ação no período de 1980. Sua ação tinha origem em um sonho que, por sua vez, encontrava associações com o livro *Gog et Magog.* Esse fato atesta a importância dos sonhos e leituras de

[443] KAHN, 2019, p.69.
[444] KAHN, 2019, p.70.

determinadas obras associadas ao trabalho. Como uma porta do inconsciente, uma possibilidade de se encontrar um lado não habitual, extremamente potente e criativo do ser humano, os sonhos serviam de fertilizante no cultivo do trabalho no Teatro das Fontes (ao menos no caso de Kahn).

O artista nos apresenta a Ação e seus elementos:

- As árvores eram o foco sobre o qual François começou a mobilizar sua atenção.

- A árvore como *ser* – a ação direcionada a esse ser.

- Outro elemento do trabalho, o germe da ação: uma caminhada lenta na água do riacho (percorria aproximadamente 150 a 200 metros em 20 ou 30 minutos).

A seguir, apresentamos seu relato reconstituído[445]:

Março de 1980. Final do inverno polonês, o clima é bastante frio.
A ação de François Kahn:

– Já havia trabalhado em diversas práticas junto ao Teatro das Fontes. Naqueles meses, o trabalho havia se intensificado, e cada um de nós deveria encontrar sua ação. Foi então que vislumbrei o germe da minha primeira ação.

"Estávamos, provavelmente, por volta do meio do mês de março. O frio era bastante intenso na Polônia. Minha ação consistia em uma caminhada lenta na água do riacho. As margens ainda estavam congeladas. O prado, coberto de neve. Fazia muito frio. Eu usava calças jeans, uma camisa de algodão leve e, nos pés, galochas de borracha, furadas, que me protegiam dos cacos de vidro do fundo do rio, mas não da água fria que entrava dentro delas. Eu tinha um longo bastão na mão, para me manter em equilíbrio sobre as pedras escorregadias do fundo do rio. Percorria, mais ou menos, de 150 a 200 metros em 20 ou 30 minutos. Essa caminhada lenta era um desafio contra o frio, a descoberta que eu podia transformar um certo tipo de energia, digamos, muscular – mas, com certeza, é mais complexo do que isso – em calor corporal, sem as reações de defesa que eu manifestava habitualmente (tremores, bater de dentes, lábios azulados etc.), e sem sofrimentos. Única consequência física: depois, eu ficava muito cansado. Eu ia para uma sala, me enrolava numa coberta e caía em um sono muito profundo."

François Kahn já havia lido sobre esse fenômeno. Grotowski também lhe contara sobre yogues capazes de tal proeza. Há certos mestres do yoga tibetano que faziam exercícios de meditação praticamente nus, ao ar livre, e que geravam tanto calor a ponto de derreterem a neve ao redor. A despeito dos relatos, leituras – há uma descrição precisa no livro Místico e Mágicos do Tibet, de Alexandra David Neel –, nada indicava como fazer tal coisa, que para François sempre pareceu extraordinário.

[445] A reconstituição, em destaque no quadro, é embasada na referência citada, na maioria das vezes, com o próprio texto transposto (Kahn, 2019, p. 70-73). Contudo, há momentos que realizo adequações e modificações para ajustar a narrativa ao propósito da tese. Falas em primeira pessoa podem ser modificadas para terceira (narrador) e algumas omissões e mudanças de palavras podem ocorrer.

– Realizando essa caminhada lenta no rio, meu “corpo” compreendeu o que fazer e, digamos, minha “cabeça” permitiu que ele fizesse. Quando isso acontece pela primeira vez cria uma impressão singular: uma espécie de estado de extrema lucidez, ligado a uma grande clareza sensorial. Naquele momento, eu soube que havia encontrado o início de uma ação possível.

“Isso Funciona!”

“Repeti essa ação, é claro, inúmeras vezes, guiei muitas testemunhas; mas rapidamente percebi que era muito difícil ser seguido com precisão no riacho, que o ambiente podia ser destruído pelos inúmeros passos, mas, principalmente, que o centro da ação não era o rio, mas os movimentos que eu fazia, a lentidão da ação e da minha própria respiração e, também, a orientação da atenção à minha volta. Durante esse período, comecei a me sentir muito tranquilo. Eu tinha a necessidade de fazer algo com as mãos e decidi construir um instrumento musical para integrá-lo numa das mãos.”

Ainda tocado por certas imagens da leitura de Gog et Magog, Kahn começou a construir uma espécie de violino de uma corda só e um arco. Procurou também no entorno da casa, uma árvore que permitisse movimentos em seus galhos ou entre eles. A árvore, ou melhor, árvores, eram o outro elemento da ação.

- Eu já havia encontrado uma segunda árvore, uma tuia. [Essa árvore se relaciona a minha busca pelo Aliado, que inicialmente achava que deveria ser necessariamente um animal, mas ficou claro depois, que era uma árvore] A tuia ficava bem perto da casa, na borda da pradaria, na qual eu conseguia subir facilmente, graças ao seu tronco triplo, coberto por uma casca quase lanosa e macia. No entanto, a forma da árvore, afunilada, não permitia nenhum movimento.

Ali construiu uma parte do que seria sua ação.

– Preparei uma área limpa aos pés da árvore. Retirei de lá os galhos mortos, as pedras e os tijolos. Coloquei tudo ao redor.

‘’Num primeiro momento, ficava praticamente imóvel, sentado aos pés da árvore, tocando duas notas alternadas no meu violino, seguindo o ritmo da minha respiração. Depois, subia na árvore e assumia algumas posições precisas, em diferentes direções, sobre os galhos.”

Durante os testemunhos da ação, um dos colegas contou a Grotowski que ficara impressionado que em dado momento, a árvore começava a exalar um perfume muito forte, parecido com o de rosas. François já havia percebido isso, mas como sua atenção estava muito voltada ao corpo, espaço, vento, pássaros, não deu grande importância ao fato. Grotowski, então, quis saber se isso era acidental ou se era reproduzível. Como de costume, outras testemunhas-testoras foram chamadas. Isso se reproduziu também com elas.

Havia ainda na ação uma terceira árvore.

- A terceira árvore, eu a encontrei rapidamente. A partir da segunda árvore, era necessário seguir uma trilha que atravessava um pequeno bosque. Chegava-se a uma pradaria muito úmida, talvez a uns cinquenta metros da borda da floresta, onde encontrava-se um grande carvalho. Era uma árvore de formato piramidal, com os primeiros galhos bem baixos que permitiam facilmente, com um salto, pendurar-se neles e, com uma flexão dos braços, subir nos galhos sucessivos, quase até o seu cume.

“Passei horas nessa árvore, tentando dar uma estrutura ao que eu fazia, de modo que a ação pudesse ser imitada ou seguida por um participante”.

Ação nessa etapa consistia em certos tipos de movimentos lentos e de equilíbrio do corpo sobre os galhos, sem ajuda das mãos e sem olhar (isso não era indicado diretamente às testemunhas).

- Eu simplesmente fechava os olhos, não de maneira violenta, definitiva; não, simplesmente eu me deixava levar pela árvore. [...] Vistas do exterior, as posições eram, sem dúvida, estranhas, mas para mim eram plenas de energia. Se o movimento se acelerava, ou se eu tinha a impressão de perder o equilíbrio, então eu entreabria os olhos – o tempo necessário para recuperar uma posição mais segura – fechando-os em seguida, continuando a ação.

"Durante essa ação 'suspensa' eram meu corpo e a árvore que decidiam os movimentos. [...] Os movimentos podiam ser muito lentos (com a impressão de estar sendo ninado e de quase adormecer) ou bem rápidos (e a impressão de estar sendo agitado pela árvore).

Fazia parte da ação, também, uma posição de percepção, não observação, pois não se tratava de buscar compreender, da parte da testemunha participante, o que François fazia, mas perceber a relação entre ele (o guia) e a árvore. Isso surgiu depois das primeiras tentativas com uma testemunha/participante. François se deu conta de que era muito difícil, se não impossível, mover-se a dois, ao mesmo tempo, na árvore.

A posição de percepção da testemunha (e depois dos participantes externos) era ficar deitada de costas, com a cabeça virada para trás, de modo a ver a árvore invertida, de cabeça para baixo. Quando era a vez da testemunha (ou dos participantes) agir na árvore, François Kahn ficava agachado perto da árvore, imóvel, para interferir em uma eventual situação de perigo (mas isso nunca foi preciso).

A estruturação da ação:

A estruturação da ação completa de François Kahn levou em conta as relações com três árvores e o deslocamento entre elas. A parte do riacho deve ter servido como um disparador, de modo que a caminhada lenta e a necessidade de ter um objeto em mãos (que deu origem ao 'violino' rústico de uma corda só) foram utilizadas na ação com as árvores. O relato acima mostra a constante experimentação para se chegar a uma ação eficaz. Certamente, chama a atenção o exalar perfume de rosas da árvore com a qual François (como guia) e companhia (testemunhas) trabalharam. Possivelmente, no meio do processo, a percepção se tornava tão aguçada que um aroma não reconhecido habitualmente passava a ser notado.

Ação se constituiu por uma estrutura e uma parte não estruturada[446]:

A estrutura apresentava um modo particular de caminhar:

- Da primeira árvore (A), um grande pinheiro, que era o ponto de partida, até a tuia (B) – debaixo da qual tocava o violino de uma corda (tocava-se duas notas, seguindo a respiração);

[446] KAHN, 2019, p. 74.

- da tuia (B) até o carvalho (C). (Onde, ao que tudo indica, realizaria os movimentos mencionados).

A caminhada consistia em passos lentos e silenciosos. Havia pausas no meio do caminhar, nas quais François escolhia uma direção e realizava movimentos precisos e lentos, que exigiam grande engajamento da coluna vertebral:

> 1- Curvatura para trás de todo o corpo.
> 2- Extensão horizontal: equilíbrio sobre uma perna flexionada, a outra perna com todo o corpo estendidos na horizontal.
> 3- Extensão vertical: flexão dos joelhos, as mãos levantadas, o corpo estendido entre o nadir e zênite.[447]

François ressalta ainda que o momento da pausa, o tipo, a direção e quantidade a ser realizada de movimento eram decididos antes. Segundo expressa, isso era uma forma de não decidir por reação ao que acontecia, mas entrar, por antecipação, em uma espécie de sintonia com os fenômenos naturais. Assim, haveria uma estruturação bem definida, o que permitia uma maior atenção ao entorno. Sobre essas possibilidades do movimento e do momento da pausa, Kahn escreve:

"exemplo de decisão: 5 passos para frente, direção à direita, 2 curvaturas para trás, 1 extensão horizontal, 1 extensão vertical, nova decisão".[448]

A ação se concluía perto da base, chamada Domek, a casa em que ficavam. Esse retorno não era estruturado, era uma "simples caminhada" tranquila, que poderia ser uma continuação da ação ou não, de acordo com a qualidade e energia desencadeadas pela ação anterior.

O relato de François Kahn permite compreender com maior clareza aquilo que se desenvolvia enquanto prática no Teatro das Fontes. A elaboração da atividade era desenvolvida em etapas: (1-) primeiramente sozinho, (2-) depois com as testemunhas-testoras, colegas da equipe, (3-) realização de reajustes, (4-) nova proposição aos colegas testemunhas, e, por fim, quando a ação já tivesse alcançado sua estrutura, (5-) proposição ao público externo, na abertura do Teatro das Fontes (a primeira ocorreu entre junho e agosto de 1980).

Os apontamentos sobre as ações também evidenciam a relação com o ambiente natural e a atenção voltada ao mundo exterior, um mundo vivo. É possível,

---

[447] KAHN, 2019, p. 74.
[448] KAHN, 2019, p. 74.

assim, compreender como se materializava o aspecto ecológico no Teatro das Fontes. Há uma conexão profunda entre as técnicas pessoais desenvolvidas (as técnicas das fontes), o trabalho na solidão e a questão ecológica. A motivação dessa conexão tem relação com um aspecto fundamental, uma busca vital em Grotowski que merece ser desenvolvida.

9 GALHOS, FRUTOS...E SEMENTES III - SOLIDÃO E ECOLOGIA: *A CONSCIÊNCIA DA MORTE E A POSSIBILIDADE DE UMA ESCAPATÓRIA*

Esse capítulo/seção tem como foco maior a 'escuta' e análise de textos de Grotowski. A partir desses textos, será abordado um elemento fundamental quanto à motivação para as práticas no Teatro das Fontes. Esse aspecto fundamental também constituí o vetor principal da tese, já mencionado na introdução: a questão da morte e sua relação com outros princípios do projeto.

O intuito é articular o princípio da dimensão ecológica do Teatro das Fontes com outros elementos importantes, como a experiência da solidão. Busca-se, a partir de tal articulação, evidenciar como algumas das antigas preocupações e buscas do *jovem Grotowski*, encenador principiante, se apresentam no Teatro das Fontes. Nesse sentido, a questão da morte, da finitude do ser, e a consciência dessa marca intrínseca da existência, apresentam-se em textos da década de 1950, já anunciando o teatro que o artista almejava realizar antes mesmo de sua estreia no Teatro Laboratório (na época, Teatro das 13 Fileiras). Trata-se, portanto, de uma semente ou um princípio importante de seu trabalho e que retornará de modo fundamental no Teatro das Fontes. Pode-se dizer que a própria motivação do tipo de investigação desenvolvida nesse projeto tem relação com esse fator.

Essa perspectiva "ecológica" se faz presente desde experiências prévias, no Parateatro. Como apresentado, as atividades realizadas em Brzezinka, em 1972/73, inaugurariam uma espécie de "interrelação ecológica", segundo Kumiega. Essa interrelação envolvia primeiramente a reforma do local na região rural de Brzezinka, e as experiências parateatrais desenvolvidas em grupo, de modo mais recluso. Posteriormente, essas experiências germinariam em *Holiday/Special Project.* Nas atividades posteriores, como a fase *Droga/Caminho*[449], no *Mountain Project,* e mesmo outros trabalhos parateatrais, identifica-se essa relação com o ambiente da natureza. Percebe-se também que os textos de Grotowski pouco a pouco, ao longo da segunda metade da década de 1970, citam cada vez mais os elementos da natureza: estrela, Sol, vento. Isso pode ser associado à questão da "ação literal", ou seja, as atividades realizadas eram literais em um espaço literal (não ficcional). A abertura ao outro trabalhada no Parateatro, que visava ao encontro autêntico, passa a considerar não só a outra pessoa com a qual se trabalha, mas o ambiente, as vozes desse espaço.

[449] Ver seção sobre o Projeto Montanha.

Dessa forma, o ambiente natural ganha cada vez mais relevância. A ênfase sobre a percepção espacial, um componente importante de determinadas atividades, também deve ter contribuído para tal (algo que será aprofundado no Teatro das Fontes).

9.1 Ação literal, espaço literal

> *"Antes de entendermos o Zen, as montanhas são montanhas e os rios são rios;*
>
> *Ao nos esforçarmos para entender o Zen, as montanhas deixam de ser montanhas e os rios deixam de ser rios;*
>
> *Quando finalmente entendemos o Zen, as montanhas voltam a ser montanhas e os rios voltam a ser rios."* [450]

Sobre o encontro autêntico almejado, não mediado pelas máscaras sociais ou pelo fingimento, Grotowski, em uma entrevista com Bonarski[451], realiza alguns apontamentos importantes no que diz respeito à relação com o ambiente. Quando perguntado sobre a busca pelo encontro com iguais, ou pessoas que compartilhavam de um mesmo anseio, o artista responde:

> Uma coisa é certa: para escolher democraticamente, é preciso escolher reciprocamente. E, ainda, a lógica que marca minha vida não é formal, é uma lógica ilógica. Há saltos e viragens, enquanto a evidência emerge daquilo que é inesperado. E aqui está: não se pode estar em comunhão, se não nos encontrarmos. Mas não é possível ir ao encontro se o homem não se distanciar. Na ação, portanto, quando estamos em uma relação viva, é necessária uma situação para a qual não encontro outra palavra além deste termo peculiar: estar só/por si mesmo [*da solo*]. Sem isso não se pode existir o "junto", enquanto evidente e não condicionado. Há o Sol do dia e há o Sol da noite que se esconde atrás da crosta da Terra. A "vigília" e o "sonhar". Os fenômenos astronômicos, se se está em comunhão com eles, revelam-se sagrados. Não só o nascer e o pôr do Sol, a Lua, a Via Láctea. Na jornada, você reencontrará o lar se seguir a Estrela Polar. Há a árvore, o contato da terra na pele, o grande rolar sobre a grama. Todas essas coisas estão conectadas; estão na base; devoram no sentido de que o ser tem fome e deve ser saciado. Mas são eles que geram o ser.[452]

---

[450] Dito zen budista.

[451] *Conversazione con Grotowski (a cura di Andrzej Bonarski).* Publicado em "Kultura", em 30 de março de 1975. (Grotowski, 2016, p. 113- 129).

[452] GROTOWSKI, 2016, p. 120-121. Optei por duas possibilidades de tradução para "*da solo*": "estar só/por si mesmo". É importante ter em mente os significados que parecem estar associados à

Na entrevista sobre a "pesquisa do Teatro Laboratório"[453], Grotowski menciona a "cultura ativa", destacando aspectos relacionados ao Parateatro, mas que também podemos atribuir ao Teatro das Fontes. A questão de se buscar elementos simples, aquilo que é mais elementar, indica a valorização da relação com o mundo concreto, a natureza. Isso tudo incide, também, em uma *maneira* de encarar o mundo, menos utilitarista, menos consumista.

> [...] Se há ações concretas que realizamos nas condições de uma floresta, um prado, um rio, um espaço natural, isso se liga também ao fato de tratar o mundo sensorial como algo que não se destina apenas a ser consumido. De fato, o mundo, a terra – se penso nisso (mas na verdade penso em voz alta) – é o ambiente, a dimensão, a realidade da nossa vida. Seria o caso de não estar no mundo como um baderneiro está no parque.[454]

Esse texto se refere a experiências parateatrais e pelo ano de publicação, bem como pelas menções de Grotowski, é possível imaginar que se trata de experiências ligadas ao *Mountain Project* (ou próximas a este). Ainda tratando do Parateatro, nessa época em que as sementes do Teatro das Fontes já se desenvolviam, no texto *O mundo deveria ser um lugar de verdade*[455], Grotowski discorre sobre ações literais, realizadas em um espaço também literal:

> È um agir *sui generis.* É como um fluxo, como algo que flui no tempo e no espaço. Não se encerra. É continuamente em movimento. Há

---

expressão. Além de "estar só", "sozinho", pode ser entendido como "por si próprio" (como quem faz algo por conta própria, autonomamente). Tradução nossa de:
"Una cosa è certa: per scegliersi democraticamente, bisogna scegliersi reciprocamente. E, ancora, la logica che impronta la mia vita non è formale, è una logica ilogica; ci sono salti e svolte, mentre l'evidenza emerge da ciò che é inaspettato. Ed ecco: non si può essere in comunione, se non ci si viene incontro, ma non è possibile venirsi incontro, se l'uomo non si è allontanato. Nell'azzione, dunque quando siamo in una relazione viva, è necessaria una situazione per cui non trovo altre parole che questo termine peculiare: da solo. Senza di essa non puè esistere "insieme", in quanto evidente e non condizionato. C'è il Sole di giorno e il Sole di notte che si nasconde dietro la crosta della Terra. La "veglia" e il "sognare". I fenomeni astronomici, se sono in comunione com essi, si rivelano sacri. Non solo l'alba e il tramonto, la Luna, la Via Lattea. Nel viaggio ritroverai la Casa, se segui la Stella Polare. C'è albero, il contato della terra sulla pelle, il grande rotolarsi nell'erba. Tutte queste cose sono collegate; sono alla base; divorano nel senso che l'essere ne ha fame e va saziato. Ma sono loro a generare l'essere."

[453] *Le ricerche del Teatro Laboratorio* (conversazione con Jerzy Grotowski a cura di Tadeusz Burzynski). A entrevista foi publicada em: "Trybuna Ludu", em 21 de outubro de 1976. (Grotowski, 2016, p. 135-138).

[454] GROTOWSKI, [1976] 2016, p.136. Tradução nossa de:
"[...] Se ci sono azioni concrete che realizziamo nelle condizioni di un bosco, un prato, un fiume, uno spazio naturale, questo si lega anche al fatto di trattare il mondo sensoriale come qualcosa che non è solo da consumare. Infatti il mondo, la terra – se ci penso (ma in realtà penso a voce alta) – è l'ambiente, la dimensione, la realtà della nostra vita. Sarebbe il caso di non stare nel mondo come um teppista sta nel parco."

[455] *Il mondo dovrebbe essere luogo di verità.* Publicado em "Dialog", em 1979. O texto é fruto de uma conferência de Grotowski realizada em Moscou em novembro de 1976.

> apenas pontos de apoio traçados previamente. E existe sempre uma fase preliminar, necessária para que as pessoas deixem de ter medo umas das outras. A substância dessa experiência não é idêntica a matéria do teatro. [...]
> Em todas as três fases [Grotowski se refere a duas fases do teatro e ao Parateatro] o ponto fundamental era sempre aquilo que no início chamei de "situação dramática". Ou seja: o tempo, o espaço e o fato que acontece entre as pessoas. E a *percepção*? Quer dizer libertar o homem e o mundo no qual se entra, como um pássaro penetra no ar. Os olhos então veem, os ouvidos escutam como se fosse a primeira vez, tudo é novo e desconhecido. Ver como o pássaro e não pensar no pássaro. Ser como o pássaro – não pensar naquilo que se vê. O pensamento é uma outra questão. Ao redor, há o mundo. Normalmente o homem não vê isso. Tudo está coberto diante dele. Como descobrir o mundo? Há encontros que se ligam aquilo que é vivo, orgânico. O homem renuncia à máscara, aos papeis, volta a estar em comunhão. Adentra no mundo como um pássaro atravessa o espaço.[456]

Nesse texto, publicado em 1979, além de citar o agir como um fluxo contínuo, Grotowski lança a questão: "como descobrir o mundo?". Essa pergunta se liga a um elemento bastante importante do Teatro das Fontes que, ao lado da ação (relacionada às fontes das técnicas das fontes/técnicas tradicionais) e da ecologia, constitui um dos pontos-chave do trabalho: a percepção. "Descobrir" o mundo significaria desvendar, tirar o véu que a percepção habitual, os pensamentos e modos de ver do nosso "computador mental" colocariam entre a pessoa e o mundo. Daí a menção àquela espécie de ação primeira, citada no texto *Sulla Tracce...*, ação ligada a uma experiência inédita, irrepetível, apresentada por meio de diferentes exemplos e imagens: o guerreiro/samurai e sua arte do principiante; a figura da criança e sua experiência direta, sempre nova, frente ao mundo. Já no texto citado, *O mundo deveria ser um lugar de verdade,* para expressar a ideia dessa ação e estado, Grotowski utiliza

---

[456] GROTOWSKI, [1979] 2016, p. 142-143. Tradução nossa de:
"È un agire *sui generis.* È come un flusso, come qualcosa che scorre nel tempo e nello spazio. Non si chiude. È continuamente in movimento. Ha solo dei punti d'appoggio tracciati precentivamente. E ha sempre una fase preliminare, necessaria affinché le persone smettano di aver paura una dell'altra. La sostanza di queste esperienze non è identica alla matéria del teatro.
[…]
In tutte e tre le fasi il punto fondamentale era sempre quello che all'inizio ho chiamato "situazione drammatica". Ovvero: il tempo, il spazio e il fatto che succede tra le persone. E la *percezione?* Vuol dire liberare l'uomo e il mondo in cui si adentra, come un uccello penetra nell'aria. Gli occhi allora vedono, le orecchie sentono come se fosse la prima volta, tutto è nuovo e sconosciuto. Vedere come l'uccello e non pensare all"uccello. Essere come uccello – non pensare a quello che si vede. Il pensiero è un'altra questione. Intorno c'è il mondo. Di solito l'uomo non lo vede. Tutto è coperto davanti a lui. Come scoprire il mondo? Ci sono incontri che si legano a ciò che è vivo, organico. L'uomo rinuncia alla maschera, ai ruoli, torna a essere in comunione. Si adentra nel mondo come un uccelo penetra nello spazio."

a imagem do pássaro no céu, o pássaro que penetra o espaço. Toda essa experiência de presença e fluxo de ação, nomeada de diferentes formas, vincula-se ao elemento da *percepção.*

Cabe ainda destacar que tal texto é proveniente da transcrição de uma palestra de 1976, ocorrida em Moscou, portanto, anterior à menção pública do Teatro das Fontes, e talvez até mesmo ao início oficial desse projeto. Assim, ao que parece, esses aspectos mencionados no trecho apresentado se referem muito mais aos experimentos recentes do Parateatro – o projeto piloto de *Mountain Project* na França, e a etapa das Vigílias Noturnas, preparatória para o *Mountain Project.* Isso indica como haveria uma relação entre esse momento do Parateatro e o Teatro das Fontes.

Em muitos textos anteriores de Grotowski, do período parateatral e referentes ao teatro, o artista destacava o "encontro" como um elemento importante a ser buscado, o encontro autêntico, a revelação do Teu-Homem, a sinceridade, a superação da máscara cotidiana, o estar com o outro e responder ao outro de modo orgânico. Essas questões são retomadas nesse texto. Pensando em termos de cultura ativa e cultura passiva, Grotowski fornece o exemplo do escritor que escreve um livro. O livro seria o resultado, o fruto, que pode ser importante para muita gente, muitos leitores. A fruição do livro seria a cultura passiva, mas, como destaca o artista, "alguém escreve o livro e esse livro é escrito através dessa pessoa"[457]. Essa ação corresponderia à cultura ativa. É verdade que o fruto, o livro, é importante. Contudo, "o processo que *precede o fruto* é uma das experiências humanas mais fortes". Grotowski destaca ainda no texto que é possível, pela ação, entrar nesse processo. Seria possível entrar nesse processo junto a pessoas que não se ocupam do trabalho criativo, da arte, de fazer espetáculos, pessoas que "não são profissionais, nem diletantes". É importante destacar que se não é preciso ser profissional, é fundamental que não se seja diletante (no sentido de ter um descompromisso com a ação). Dessa maneira, para a experiência almejada, bastariam pessoas que compartilhassem o profundo desejo de realizar um ato, de responder à ação. "Estar em comunhão, ação, organicidade: desafio. Se o participante responde ao desafio com o ato, isso se torna vital para ele e para nós. A resposta é a vida dentro dele."[458]

Chama atenção nesse texto (e em outros do período) a ênfase ao aspecto da natureza circundante, ao ambiente, ou se podemos chamar assim, à ecologia, embora

[457] GROTOWSKI, 2016. p. 143-144.
[458] GROTOWSKI, 2016, p. 144.

a palavra não apareça explicitamente; além disso, há a ênfase à percepção. O fluxo acima mencionado e o movimento vinculado à percepção estão de acordo com o relato de Jacek já citado sobre as experiências ligadas ao *Mountain Project*, das quais foi um importante líder. Prosseguindo no texto de Grotowski:

> O mundo é um teatro – disseram Shakespeare e Calderón. Mas essas palavras podem ser entendidas de diversas formas. Por exemplo, no sentido de que quando alguém faz teatro, aí está contido todo o mundo. Mas há também um outro significado que para mim é mais próximo. Entramos no mundo para atravessá-lo. Atravessamos o teste [*la prova*] do mundo, mas o mundo é lugar de verdade. De todo modo, o mundo *deveria ser* um lugar de verdade. Em certo sentido, é evidente que o dever de todos nós, no que concerne ao mundo dos humanos, é que seja um lugar de verdade.
> ***E o mundo das árvores? E o mundo dos pássaros? E o mundo das estrelas? É mais antigo que nós.***
> ***Estar nesse mundo com humildade, sem grosseria, com atenção***.
> Tentemos formular a pergunta de outra forma: é possível voar? Como podemos descobrir que não temos mais peso? Não criando um certo "clima" na psique. Em vez disso *liberando o corpo,* liberando os sentidos? Digo "corpo" à maneira de Stanislavski. Digo "corpo", mas isso quer dizer: o corpo e o Resto. No entanto, digo o corpo porque é tangível. Esse modo de voar é possível na terra? É possível. Se o nosso estar em comunhão é sempre novo, se aquilo que fazemos está continuamente *no princípio.*[459]

Esse mundo das estrelas, do Sol, das árvores, mais antigo que o homem, requer uma relação de cuidado, respeito, humildade, levando a consideração do mundo como algo que não se destina a ser "consumido". Embora Grotowski ainda não mencione o aspecto ecológico, pode-se pensar que a atitude exigida nessas experiências toca a questão de uma prática ligada à ecologia. Por fim, o artista alerta para a necessidade de se estar continuamente *no princípio.* Tanto essa forma de relação com um mundo anterior a si próprio, muito mais antigo, quanto esse *estar no*

---

[459] GROTOWSKI, 2016, p. 144, tradução nossa, grifo nosso (exceto em "no princípio"). "La prova" parece ter um duplo aspecto no significado: de teste/provação e ensaio. Por isso a relação estabecida entre teatro e mundo. No original:
"Il mondo è un teatro – lo dicevano sia Shakespeare che Calderón. Ma queste parole si possono intendere in modi diversi. Per esempio, nel senso che quando qualcuno fa teatro, vi è contenutto tutto il mondo. Ma c'è anche un altro significato che mi è più prossimo. Ci addentriamo nel mondo per attraversalro. Attraversiamo la prova del mondo, ma il mondo è luogo di verità. A ogni modo, il mondo dovrebbe essere luogo di verità. In un certo senso è evidente che il devere di noi tutti, per quanto concerne il mondo degli esseri umani, è che sia un luogo di verità.
E il mondo degli alberi? E il mondo degli uccelli? E il mondo delle stelle? È più antico di noi.
Essere in questo mondo con umiltà, senza villania, con attenzione. Proviamo a formular ela domanda altrimenti: è possibile arrivare a volare? Come fare per scoprire che non abbiamo più peso? Non creando um certo "clima" della psiche. Piuttosto *liberando il corpo,* liberando i sensi? Dico "corpo" al modo di Stanislavskij. Dico "corpo" ma vuol dire: il corpo e il Resto. Tuttavia dico "corpo" perché è tangibile. Questo modo di volare è possibile sulla terra? È possibile. Se il nostro essere in comunione è sempre nuovo, se quello que facciamo è di continuo *nel principio.*"

princípio, serão algumas vezes retomados pelo artista em outros textos, inclusive posteriores ao Teatro das Fontes[460], e se constituem vetores desse projeto.

No texto a seguir, o artista apresenta, uma vez mais, aspectos que podemos associar à dimensão ecológica, à presença e ao estar no princípio. Nele são mencionadas algumas tradições culturais, com suas práticas, o que evidencia uma maior proximidade do conteúdo do texto com o projeto do Teatro das Fontes. Intitulado *A ação é literal*[461]*,* foi publicado em 1979, sendo proveniente de uma conferência de 1978, em Nova Iorque. Nesse texto Grotowski caracteriza sucintamente suas experiências desenvolvidas nos anos de 1970, apontando para o problema de relatos e descrições de atividades, sobretudo aquelas feitas por pessoas "de fora". Por se tratar de uma experiência de uma *obra enquanto processo* e não enquanto produto, ou seja, a experiência existe para aqueles que realizam as ações, que estão no processo – descrições feitas por "observadores" não dariam conta de explicar a experiência. Assim, Grotowski diz que as descrições que se definem como "de fora" podem gerar inúmeros equívocos, pois "é a descrição do ponto de vista de um observador, enquanto o processo só pode ser experimentado pelo homem em ação". Dessa forma, a descrição só seria possível quando de "dentro".

Além disso, Grotowski aponta para inúmeras incompreensões surgidas a partir de alguns relatos de participantes sobre atividades após 1975. Ao apresentarem as experiências junto à natureza, esses relatos podiam levar as pessoas a terem a falsa impressão de se tratar de uma espécie de experiência de escoteiros, quando não se tratava disso.

Grotowski então aborda a questão do espaço da natureza, onde muitas atividades se desenvolviam. Utilizando uma linguagem teatral para abordar algo não teatral, escreve que as práticas podem ser descritas como: "*a ação é literal* e não simbólica, não há *divisão* em ator e espectador, o *espaço é literal* e não simbólico".[462]

No teatro, haveria um espaço simbólico em que a cenografia ou outras indicações fariam com que a cena projetasse locais onde a ação se desenvolveria. De

---

[460] Refiro-me sobretudo ao texto *Tu es le fils de quelqu'n* ("Você é filho de alguém!"), em que Grotowski menciona a importância de se "permanecer de pé no princípio" e da relação com os cantos afrodiaspóricos que permitiriam ao homem acessar um estado, uma qualidade do corpo e atenção além de sua individualidade e anterior a si próprio, como algo que pertenceria a espécie humana e talvez aos ancestrais dos humanos.

[461] GROTOWSKI, 2016, p. 145-155.

[462] GROTOWSKI, 2016, p. 149.

certa forma, eles existem na cabeça do espectador que vê no cenário, nos objetos de cena, nas indicações, o local da ação simbólica/ficcional.

Essa indicação que Grotowski faz sobre o cenário teatral para depois abordar o espaço literal é importante pois acentua o espaço simbólico como localizado não no espaço da cena, representado por um cenário, mas por aquilo que o espectador vê, ou melhor, projeta sobre o palco. Trata-se daquilo que está na mente do espectador e é despertado por meio de signos no palco. Pensando agora nas atividades da cultura ativa realizadas na natureza:

> Imaginamos agora que aquilo que se faz tenha lugar exatamente onde acontece. O espaço não designa outro espaço. Se algo é feito na sala, é feito na sala. Se algo ocorre no chão, ocorre no chão. Se ocorre na cidade, ocorre na cidade. Mas se há um gramado, acontece no gramado. E se há o sol, há o sol de verdade, real. E se há uma árvore, é uma arvore real. Portanto, cada coisa é aquilo que é. O espaço é isso.[463]

Dessa forma, a "situação dramática", que se desenvolve no tempo/ espaço pelo ator/atuante (aquele que age) é como um todo, uma situação literal. O ator – o homem que age; o espaço – exatamente o espaço em que se está, *o aqui*; o tempo – o tempo presente, o *agora*. As relações desenvolvidas também deveriam ser literais, relações travadas entre as pessoas pelo que elas de fato são. Prosseguindo no texto:

> Nesse espaço há as pessoas. Se há uma árvore sob a qual tem lugar a ação, é só uma árvore. O ser humano que se encontra sobre a árvore é apenas um ser humano, é si mesmo. Não deve fingir ser um outro, mas ser ele mesmo. Ele se encontra com outras pessoas que conhece ou não conhece. Se os conhece, não deveria fingir que não conhece. Mas se não o conhece, não deveria fingir uma relação amigável [...] Mas se devo ser eu mesmo sob essa árvore, surge uma pergunta assustadora: qual eu mesmo? Aquele que meus amigos conhecem? Aquele que meus inimigos conhecem? Aquele que gostaria que os outros conhecessem? Aquele que sonho em ser? Aquele que não gosto?[464]

---

[463] GROTOWSKI, 2016, p. 146. Tradução nossa de:
"Immaginiamo ora che quello che si fa abbia luogo proprio dove ha luogo. Lo spazio non designa un altro spazio. Se si fa qualcosa nella stanza, si fa nella stanza. Se qualcosa succede sul pavimento, succede sul pavimento. Se succede in città, succede en città. Ma se c'è il prato, succede il prato. E se c'è il sole, c'è il sole davvero, reale. E se c'è un albero, è un albero vero. Quindi ogni cosa è quella che è. Lo spazio è questo."

[464] GROTOWSKI, 2016, p. 146-147. Tradução nossa de:
"In questo spazio ci sono delle persone. Se c'è un albero sotto il quale ha luogo l'azione, è solo un albero. L'essere umano che si trova sotto l'albero è solo un essere umano, è se stesso. Non dovrebbe fingere di essere un altro, ma essere se stesso. Si trova con altre persone che conosce o non conosce. Se le conosce, non dovrebbe fingere di non conoscerle. Ma se non le conosce, non dovrebbe fingere un rapporto amichevole. [...]Ma se devo essere me stesso sotto quest'albero, sorge una domanda spaventosa: quale me stesso? Quello che conoscono i miei amici? Quello que

Nesse ponto, Grotowski toca um aspecto essencial que é a problematização do *si mesmo,* a reflexão sobre o que constitui esse "eu". Haveria muitas possibilidades de definir esse eu não cotidiano, esse eu despido das máscaras e fingimentos. Como então identificar "qual eu/si mesmo"? Como ser *si mesmo*?

> A árvore nos ensina. Não se coloca essa pergunta. É ela mesma. Dá frutos quando é o tempo. Não faz cálculos. A nós resulta mais difícil.
> Talvez seja impossível responder com palavras a essa pergunta – como ser si mesmo? – mas sem dúvida é possível encontrar a resposta na ação, se nos esquecemos de nós mesmos. Se esquecemos todos esses pensamentos. Como a árvore. Mas para se esquecer de si mesmo o ser humano deve estar inteiramente naquilo que faz, naquilo que deseja. Ou deve estar inteiramente com alguém que está presente. Em outras palavras, deve parar de pensar sobre si mesmo continuamente.[465]

A imagem da árvore aparece como resposta, como algo ligado à força e evidência da natureza, seguindo o ciclo natural: dá frutos quando tem que dar, não se coloca questões, é o que é. Entendo que, nesse sentido, seguir e respeitar o tempo natural é alinhar-se com e aceitar as forças que nos ultrapassam. As forças que ultrapassam o humano, e das quais o humano depende, podem ser entendidas justamente como o cosmos, ou a dimensão ecológica. É essa imagem da árvore – que simboliza tal dimensão – que então permite vislumbrar uma resposta para "o que é esse *si mesmo?",* ou "*como ser si mesmo?".*

Dessa forma, embora haja no texto a problematização do "eu", esta é apenas uma etapa, pois somente quando não se coloca a pergunta – quando se supera os pensamentos e cálculos – é que se poderia ser *si mesmo.* Como escreve Grotowski, não é possível responder com palavras a tal pergunta, mas é possível respondê-la na ação, na experiência. Esse si mesmo não é tanto a revelação de um "eu profundo", ou de uma identidade oculta e transcendental eterna, mas algo muito simples como a evidência de uma árvore. Talvez esse *si mesmo* seja muito mais um *estar sendo* do

---

conoscono i miei nemici? Quello che vorreiche gli altri conoscessero? Quello che sogno di essere? Quello che non amo?"

[465] GROTOWSKI, 2016, p. 147. Tradução nossa de:
"L'albero ci insegna. Non si pone queste domande. È se stesso. Dà frutti quando è il tempo. Non fa calcoli. A noi resulta più difficile.
Forse è impossibile rispondere a parole alla domanda – come essere se stessi? – ma senza dubbio è possibile trovar ela risposta nell'azione, se dimentichiamo noi stessi. Se dimentichiamo tutti questi pensieri. Come l'albero. Ma per dimenticare se stesso l'essere umano deve *essere interamente in quello* che fa, che desidera. Oppure deve essere *interamente con qualcuno* che è presente. In altre parole, deve smettere di pensare continuamente a se stesso."

que um *ser* estático. A comunhão com o mundo circundante, com o outro e a natureza, exigiria, portanto, um "esquecer-se de si mesmo". Para isso, é importante que a pessoa esteja plenamente envolvida naquilo que faz, isso significa estar presente, justamente naquele sentido do espaço literal, na ação literal.

Parar de pensar sobre si mesmo, ser como uma árvore, suspender o "computador mental" (para utilizar um termo de Grotowski), esquecer-se de si e estar plenamente presente naquilo que faz. Ressalto uma vez mais: tudo isso sugere aspectos comuns a práticas nomeadas, de modo geral, como meditação, presentes em diferentes tradições espirituais. Porém, a via de acesso para essa suspensão dos pensamentos, da ruminação interior, no caso de Grotowski, seria justamente o trabalho com as técnicas das fontes, dramáticas e ecológicas (poderíamos dizer, dinâmicas). Um dos objetivos iniciais de práticas meditativas corresponderia a observar e suspender a agitação mental (pensamentos e emoções) e, assim, atingir certo grau de tranquilidade. Suspender os diálogos internos, não remoer o passado e nem estar mentalmente no futuro significa estar plenamente no presente. Pelas indicações de Grotowski podemos, assim, identificar aproximações entre alguns dos objetivos presentes em suas práticas e as práticas meditativas (como apresentado, por vezes, de modo esparso, ao longo da tese).

Ao prosseguir em seu texto *A ação é literal,* o próprio artista mencionará essa questão da meditação, problematizando-a. Antes de abordarmos o tema, porém, cabe retomar algumas considerações sobre a relação com elementos da natureza em determinadas experiências. Grotowski pondera sobre o problema de se realizar as ações visando a um objetivo (pensando sobre o objetivo enquanto se está na ação). Isso impediria o contato com o presente. Da mesma forma, pondera sobre idealizações que se pode fazer a respeito do trabalho, como imaginar certa relação com elementos da natureza.

> Se alguém imagina que estar em comunhão com o vento é impossível, sinceramente, está enganado. Mas se engana também se imagina entrar em comunhão com o vento tratando-o como trataria seu cão. Se se trata o vento como alguém com o qual se fala, engana-se igualmente. O que significa: estar em comunhão com o vento? Começamos com algo muito simples. Começa-se deixando o corpo reagir ao vento. Mesmo quando se pensa em "responder" o vento, se pensa como se, em certo sentido, fosse colocada uma "pergunta". Reagir não requer uma pergunta. É apenas aceitar a evidência, isto é, que o vento existe.
> Quando alguém começa a acariciar uma árvore, provavelmente é uma farsa (a menos que esteja sozinho). Mas quando alguém fecha os

> olhos e passa ao lado de uma árvore, sente que está passando por ela. A árvore é um ser muito forte. Tem um forte campo de ação. Tem uma forte presença. Provavelmente a chave está aqui. Diante do vento, diante da árvore, diante de uma estrela. Por que não conseguimos sentir que esses são seres? Porque diante do vento, diante da árvore, diante de uma estrela, temos ideias a propósito do contato com eles. Mas quando temos ideias a propósito do contato – como quando pensamos sobre a meta durante o caminho – age o mesmo mecanismo que simplesmente "nos tira" da experiência. Seria oportuno não submergir nossa percepção fazendo barulho. Nosso barulho faz com que não consigamos perceber a presença da árvore. Portanto, é suficiente *aquietar-se.*[466]

Esse trecho pode lançar luz sobre algumas práticas presentes no Teatro das Fontes, por exemplo, a de caminhar ou correr de olhos vendados na floresta. A alteração da percepção habitual permitiria, nesse acaso, aguçar determinados sentidos e perceber o outro enquanto uma presença viva (a árvore, o vento como seres). Ao mesmo tempo, a dificuldade ou desafio que a privação da visão lança, faz com que a atenção recaia de modo maior sobre os outros sentidos e isso pode auxiliar a silenciar os pensamentos, resultando em uma presença plena. Destaca-se a importância do não fazer barulho, entrar em contato com o ambiente, entendendo-o como algo repleto de seres, respeitando esses seres.

Há ainda o acalmar-se, aquietar-se, ao qual associamos a meditação. Grotowski, entretanto, faz algumas considerações.

"A meditação é uma ação importante (frequentemente) para aqueles que não são conscientes de meditar".[467]

---

[466] GROTOWSKI, 2016, p. 149. Tradução nossa de:
Se qualcuno immagina che essere in comunione col vento sia impossibile, francamente se sbaglia. Ma sbaglia anche si imagina di entrere in comunione col vento trattandolo come tratterebbe il suo cane. Se si tratta il vento come qualcuno a cui si parla, si sbaglia ugualmente. Che cosa vuol dire: essere in comunione col vento? Si comincia con qualcosa di molto simplice. Si comincia lasciando che il corpo reagisca al vento. Persino se si pensa di "rispondere" al vento, si pensa come se, in certo senso, fosse stata posta una "domanda". Reagire non richiede una domanda. È soltanto accettare l'evidenza: cioè che il vento esiste.
Quando qualcuno comincia ad accarezzare un albero, probabilmente è una paglacciata. Quando qualcuno comincia a parlare con un albero, probabilmente è una pagliacciata (a meno che non sia da solo). Ma quando qualcuno chiude gli occhi e passa accanto a un albero, sente che gli sta passando vicino. L'albero è un essere molto forte. Ha un forte campo d'azione. Ha una forte presenza. Non bisogna cercarvi l'espressione, bisogna solo fare quello che si sta facendo e non fare rumore con la propria presenza. Probabilmente la chiave sta qui. Di fronte al vento, di fronte all'albero e di fronte a una stella. Perché non riusciamo a sentire che si tratta di esseri? Perché, di fronte al vento, di fonte all'albero, di fronte a una stella, abbiamo delle idee a proposito del contato con essi. Ma quando abbiamo delle idee a proposito del contato – come quando pensiamo alla meta durante il cammino – agisce lo stesso mecanismo che semplicemente "ci dispensa" dall'esperienza. Sarebbe opportuno non sommergere la nostra percezione facendo chiasso. Il nostro chiasso fa sì che non riusciamo a percepire la presenza dell'albero. Quindi è suficiente *acquietarsi.*

[467] GROTOWSKI, 2016, p. 149.

Muitas pessoas ao meditar, sentam-se na posição e pensam “estou meditando”, ou “medito para alcançar a iluminação” etc. Pensar sobre isso enquanto se medita poderia acarretar, justamente, em um obstáculo à prática. Nas práticas meditativas, essa etapa deveria ser superada em algum momento. No caso de Grotowski, a abordagem é outra e devemos ainda considerar as imagens e projeções de ideias e emoções que se faz sobre a palavra “meditação” (que assim como a palavra ritual, pode levar a muitos equívocos ou imprecisões). O texto ainda diz que quando se pratica meditação deliberadamente, muitas vezes, a pessoa fica em busca de um “estado psíquico”. Assim, mais uma vez: “estaria no fim [no objetivo] e não na realidade [no presente]. Portanto prefiro não falar de meditação”[468]. Bastaria acalmar-se, aquietar-se e isso não significa estar imóvel. Grotowski ressalta que muitas vezes para alcançar a quietude é preciso correr.

É importante considerar, em tais práticas, a existência de uma mobilização da atenção, da percepção, que pode induzir a essa quietude que, por sua vez, permitiria uma nova qualidade de percepção, de presença, do corpo e de todo o ‘*Resto*’. Haveria uma certa passividade ativa, aquele paradoxo nomeado por François Kahn como paradoxo do ativo e passivo, um dos “motivos” do Parateatro e TF.[469]

A partir desse trabalho de aceitação da evidência, seria possível chegar ao estado almejado. Grotowski menciona a importância dos guias nessas práticas. Embora seu papel possa variar, um aspecto importante na atuação do guia seria justamente não permitir que alguém possa estragar aquilo que uma pessoa está fazendo autenticamente. Nesse caso, menciona o fenômeno do “vampirismo”: quando entre duas pessoas começa a ocorrer um fenômeno essencial, algo autêntico e delicado, *in statu nascendi,* e subitamente uma terceira pessoa quer se juntar e acaba estragando o que ocorre. “Não se impor. Se não há evidência aceitar o *nada”*[470]*.* O ser humano chegaria assim a uma humildade de aceitação: “aceita a evidência e com evidência aceita o tempo presente, com o tempo presente aceita o outro e, aceitando o outro, aceita a si mesmo, porque se esquece de si”. Nesse estado, haveria uma experiência em que a percepção ou relação com o espaço sofreria uma mudança significativa.

---

[468] GROTOWSKI, 2016, p. 149.
[469] KAHN, 2019, p. 120. Esse é um dos “motivos” trazidos por Kahn a respeito das atividades da época, “motivo” com o qual muitas práticas do TF têm relação, como apresentado algumas vezes na tese.
[470] GROTOWSKI, 2016, p. 150.

> [...] Quando o ser humano chega e esse ponto é como se saísse de um espaço fechado, é como se saísse de um subterrâneo para encontrar um espaço livre. Externo e interno. Sem diferença entre externo e interno, entre corpo e alma, por exemplo. Há apenas o espaço aberto e livre. [...]
> Quando se chega a esse ponto, se toca na experiência de algo que as pessoas buscavam nas "religiões dramáticas" (por exemplo nos mistérios de Elêusis), algo que precedeu o yoga, as formas indígenas do xamanismo, o zen, algo que precedeu a experiência do poeta que escreve e não sabe dizer como isso aconteceu. Há, no entanto, um destaque essencial: não se chega ao yoga, ao tantra, ao zen, ao xamanismo, à Elêusis, à inspiração poética. Se chega a algo que precede. Porque o que precede está sempre presente. Poderíamos dizer que está inscrito em nosso código genético. *O princípio é presente.*[471]

Mais uma vez, temos a indicação sobre aquilo que precede as diferenças, ou as fontes presentes em distintas tradições. A partir desses textos, podemos compreender que as ideias de "fontes das técnicas das fontes", ou ainda o "homem que precede as diferenças", podem ser compreendidas como essa experiência peculiar de presença e consciência, mais do que uma questão de transcendência além-mundo ou sobre-humana de viés místico ou religioso. Para Grotowski, a realização desse tipo de trabalho exigiria um lugar particular, propício. Embora muitas pessoas possam participar dessas experiências, o artista procura se alinhar a pessoas com necessidades similares. Mais do que ter habilidades artísticas ou performativas, o importante era encontrar os pares no sentido daqueles que partilham da busca, do desejo, por esse tipo de trabalho.

9.2 Sobre os textos *Sulle tracce del Teatro delle Fonti* e *Teatro delle Fonti*

Procuramos agora apresentar como os aspectos do espaço, ambiente e natureza aparecem nos dois textos específicos sobre o Teatro das Fontes, e em alguns textos produzidos após a conferência "Arte do Principiante/Debutante" (em

---

471 GROTOWSKI, 2016, p. 151. Tradução nossa de:
"[...] Quando l'essere umano arriva a questo punto è come se uscisse da uno spazio chiuso, è come se uscisse da un sotterraneo per trovarsi in uno spazio libero. Esterno e interno. Senza differenza tra esterno e interno, tra corpo e anima, per esempio. C'è solo lo *spazio aperto e libero.* [...]
Quando si arriva a questo punto, si tocca nell'esperienza qualcosa che la gente cercava nelle "religioni drammatiche" (per esempio nei misteri eleusini), qualcosa che precedeva lo yoga, le forme indiane dello sciamanismo, lo zen, qualcosa che precedeva l'esperienza del poeta che scrive e non sa dire come questa avvenga. C'è tuttavia un rilievo essenziale: non si arriva allo yoga, al tantra, allo zen, allo sciamanismo, a Eleusi, all'ispirazione poética; si arriva a qualcosa che precede. Perché quello che precede è sempre presente. Si potrebbe dire che è iscritto nel nostro códice genético. *Il principio è presente."*

1978). Em *Sulle tracce...,* Grotowski aborda a relação do corpo do homem com o ambiente externo, questionando os limites e separações rígidas. Considerando que quando fala de corpo, Grotowski tem em mente todo o "Resto", como apontado algumas vezes ("Quando falo de corpo, falo do homem"[472]), isso incluiria as diferentes esferas do humano, sem divisões.

> Onde estão os nossos confins? E onde estão os confins do Sol? Vejamos: é uma bola vibrante da qual irradiam protuberâncias, explosões, tempestades solares, extensões. Nós pensamos que essas são, mais ou menos, as suas fronteiras. Mas não são esses os limites do corpo solar. As partículas de matéria solar que penetram em profundidade no nosso sistema planetário e criam um tipo de membrana que envolve todo esse sistema, protegendo-o das radiações cósmicas externas. Estão, portanto, aí as fronteiras do Sol? Talvez. Mas se é assim nós estamos no Sol. O mesmo ocorre com nosso corpo. Quando penso em mim, se trata do meu aparato circulatório? Naturalmente. Mas também daquilo que chamamos "mundo interior". O meu corpo tem a sua quarta dimensão. Mas há também aquilo que chamamos "mundo externo". Para descobrir o meu corpo, talvez fosse apropriado descobrir o teu corpo. Mas não posso descobrir o teu corpo se, a meu modo, não te amo. E por outro lado, quando descubro o corpo, descubro o corpo da árvore, o corpo do céu, o corpo da terra, descubro o corpo de cada coisa. Uma dimensão que não deriva da circulação do sangue... é como a dimensão em que nos encontramos quando estamos na presença do céu dos astrônomos e as estrelas nos olham.[473]

Essa passagem apresenta alguns pontos que merecem destaque. Primeiro, cabe lembrar que esse texto, publicado em 1979, a partir de uma conferência de 1978, é entendido como a primeira menção pública mais expressiva do artista sobre o projeto (e é dedicado a este). Ao retomar os diferentes seres do mundo – estrelas, Sol, árvore, humano, tal como mencionado em muitos outros textos aqui apresentados –, Grotowski opta dessa vez por trazer imagens/explicações mais ligadas ao campo

---

[472] GROTOWSKI, 2016, p. 162.

[473] GROTOWSKI, 2016, p. 162-163. Tradução nossa de:
"Dove sono i nostri confini? E dove sono i confini del Sole? Guardiamo: è una palla vibrante da cui promanano protuberanze, esplosioni, tempeste solari, estensioni. Noi pensiamo che siono più o meno i suoi confini. Ma non sono questi i confini del corpo solare. Gli particelle di materia solare che penetrano in profondità nel nostro sistema planetário e creano una sorta di membrana che circonda tutto questo sistema, proteggendolo dalle radiazioni cosmiche esterne. Sono dunque là i confini del Sole? Forse. Ma se è così, noi siamo nel Sole. Lo stesso succede com il nostro corpo. Quando penso a me, si trata del mio aparato circolatorio? Naturalmente. Ma anche di quello che chiamiamo "mondo interiore". Il mio corpo ha la sua quarta dimensione. Ma c'è anche quello che chiammiamo "mondo esterno". Per scoprire il mio corpo, forse sarebbe oportuno scoprire il tuo corpo. Ma non posso scoprire il tuo corpo se, a modo mio, non ti amo. E d'altra parte, quando scopro il corpo, scopro il corpo dell'albero, il corpo del cielo, il corpo della terra, scopro il corpo di ogni cosa. Una dimensione che non deriva dalla circolazione del sangue... è come la dimensione in cui ci troviamo quando siamo al cospetto del cielo degli astonomi e le stelle ci guardano."

científico. Isso ocorre inicialmente quando menciona as partículas solares e a membrana que envolve a terra, questionando os limites do Sol. Depois, pondera sobre os limites e fronteiras do corpo humano, no que chamamos mundo interior e exterior. Ressalta então a necessidade de "amar" o outro para poder descobrir o corpo deste e consequentemente descobrir seu próprio corpo. Finalmente, aponta para uma dimensão que não deriva da circulação do sangue, mas que seria algo como estar na presença do céu e ser olhado pelas estrelas. As estrelas que "nos olham", tornam-se então sujeito. Podemos pensar, a partir das outras citações já apresentadas, que o mundo não é algo a ser consumido pelo homem, não é objeto. Nota-se também uma ideia de interconexão e interdependência dos seres, não em um sentido místico ou poético, mas fisicamente (embora em uma dimensão mais sutil).

É nesse mesmo texto que a palavra "ecologia" aparece diretamente. É mencionada apenas uma vez, e de passagem, como um exemplo de terminologia para designar um contraponto ao que Grotowski chamou de civilização da colonização. Retomando as possibilidades de abordagens das técnicas das fontes, o artista aponta a técnica um, como aquela ligada ao treinamento/adestramento e seu completo abandono; e a técnica dois, "a estratégia do desadestramento", possibilidade abordada pelo artista. Essa possibilidade se ligaria justamente a essa perspectiva da ecologia e da organicidade, não do domínio técnico do homem sobre seu próprio corpo:

> Por que começar pela estratégia do desadestramento, hoje? Porque vivemos na civilização da técnica que se desenvolve de modo inexorável; essa civilização tem seus aspectos positivos e, de qualquer forma, estamos habituados a ela. Nessa civilização, a colonização do corpo do planeta, de si mesmo, da vida, dos sentidos – essa colonização que começa em nós mesmos, em nosso organismo, nos seres mais próximos de nós, foi tão longe que, assim eu sinto, existe a necessidade de equilibrá-la. Poderíamos dizer que estamos colonizando a nós mesmos, começando por aquilo que é vivo em nós, começando, simplesmente, pelo nosso corpo. Poderíamos utilizar várias palavras eruditas como, por exemplo, "ecologia"... Mas não nos esqueçamos de que o primeiro ambiente natural é o corpo, os meus sentidos. É o primeiro ambiente dado ao homem. É o ambiente próximo a ti. Você e eu respeitamos... respeitamos o Grande Ambiente? O mundo vivo? Mas a partir do momento em que a vida, *que está no meio*, de alguma forma, sofre o mesmo processo que sofre o corpo do ser humano quando se torna de gesso e cola, então – mesmo que apenas por esse motivo – é preciso talvez começar pela técnica dois e não pela técnica um. Vejo a necessidade de um novo equilíbrio. Mas se alguém começa pela técnica um, o compreendo e o

> respeito. Afinal de contas, de qualquer polo que se começa, é preciso também descobrir o outro polo.[474]

Dessa forma, pensar em uma dimensão ecológica implicaria pensar, de início, naquilo que é mais próximo de nós, nosso próprio corpo, nossa primeira casa.

Grotowski prossegue discorrendo sobre a experiência Eu-Tu. Nesse ponto, constata-se um desdobramento da citação anterior a respeito do "descobrir o seu corpo" para descobrir o "meu", e então compreender também os outros seres do mundo vivo. A experiência *eu-tu* ultrapassa a relação *eu e ti.*

Embora Grotowski não aborde dessa maneira, poderíamos pensar isso a partir das simples categorias/funções gramaticais das palavras: o pronome pessoal *tu,* funciona geralmente como sujeito do enunciado, como o *eu.* O *ti* seria algo como um complemento ou objeto. O *eu-tu* seria então uma relação de dois "sujeitos" que por serem dois "sujeitos", lado a lado na relação estabelecida, são também dois "objetos" (não seria possível pensar em um sujeito sem algo que o acompanhe, sem um enunciado), em outras palavras, haveria uma compreensão segundo a qual não existiria um sujeito absoluto, um ente fechado, autônomo, mas uma existência enquanto recorte de entrelaçamentos de existências, forças, vetores: a existência apenas como interdependência em que, se uma das outras "existências" sofre alteração, aquele ser aparentemente em separado também sofre, qualquer alteração em um ponto do sistema, afeta o outro. Como se trata de um jogo de forças, não só a interconexão e interdependência, mas também a impermanência seriam uma marca característica da existência, que talvez a experiência e*u-tu* poderia trazer à luz.

Deixando de lado essa intepretação, voltemos às palavras de Grotowski sobre a experiência em questão: "*Eu – tu* significa talvez: eu e ti? A experiência *eu – tu*

---

[474] GROTOWSKI, 2016, p. 163-164. Tradução nossa de:
"Perché cominciare dalla strategia del de-addestamento, oggi? Perché viviamo nella civiltà della tecnica che si sviluppa in modo inesorabile; questa civiltà ha anche i suoi aspetti positivi e comunque si siammo abituati a essa. In questa civiltà la colonizzazione del corpo del pianeta, di sé, della vita, dei sensi- questa colonizzazione che comincia da noi stessi, dal nostro organismo, dagli esseri più prossimi a noi, si è spinta così lontano che, così sento, esiste il bisogno di equilibrarla. Potremmo dire che stiamo colonizzando noi stessi, a cominciare da quello che è vivo in noi, a cominciare- semplicemente- dal corpo. Si potrebbero usare svariate parole erudite come, per esempio "ecologia"... Ma non dimentichiamoci che il primo ambiente naturale è il corpo, i miei sensi. È il primo ambiente dato all'uomo. E l'ambiente accanto sei tu. *Tu e io rispetto...* rispetto al Grande Ambiente? Al mondo vivente? Ma dal momento che la vita *che sta in mezzo* subisce lo stesso processo che, in qualche modo, subisce il corpo dell' essere umano quando diventa di gesso e di colla, allora- sia pure per questo motivo soltanto- bisogna forse cominciare dalla tecnica due e non dalla tecnica uno. Vedo il bisogno di um nuovo equilíbrio. Ma se qualcuno comincia dalla tecnica uno, lo compreendo e lo rispetto. Del resto, da qualunque polo si cominci bisogna scoprire anche l'altro polo."

significa dois? É uma falsa matemática"[475]. Pode-se entender que experiência corresponderia a algo que ultrapassa o mundo do eu e do tu, o mundo dos seres humanos apenas, e atinge a dimensão ecológica. Começando por aquilo que é mais próximo (e pelo que primeiro colonizamos), nosso corpo (e nossa mente e percepção), passando por aqueles que estão próximos de nós (o *tu*) até alcançar todo o mundo vivo.

> [...] *Eu – tu.* É a experiência diante de algo que é maior que *eu* e *tu.* Nessa experiência aparentemente nada se enquadra. Eu deixo de existir onde há *tu*? Talvez se poderia dizer: *isso.* E nisso... tudo está nisso. Temos os cachorros à noite e há uma voz distante, o vento e a terra que se move é viva, o canto do pássaro, a estrela, a luz lá de cima, os grandes mares. Tudo está presente.[476]

No texto *Hipótese de Trabalho...*[477], Grotowski menciona de modo mais direto a perspectiva e o entendimento sobre "ecologia" em suas práticas. Ao longo de todo o texto, apresenta algumas características do Parateatro, do Teatro das Fontes, e temas importantes das pesquisas desenvolvidas pelo Teatro Laboratório, como o trabalho sobre si. Embora seja uma conferência sobre os vinte anos do grupo, Grotowski já inicia destacando que não pretende falar do passado, mas daquilo que está se desenvolvendo e daquilo que virá adiante. Em seguida, tece observações críticas às características da civilização e do mundo contemporâneo. Destaca a crise de confiança presente no mundo, a qual se liga uma "privatização da vida – um recolher-se em casa". Nesse cenário, apenas é valorizado ou compreendido, aquilo que traz vantagens imediatas ou um efeito rápido.

É nessa perspectiva que o trabalho do Teatro Laboratório deveria ser entendido. Com frequência, Grotowski ressaltou a necessidade de um equilíbrio, que no caso de seu trabalho, poderíamos ler como busca por práticas que permitissem explorar características pouco valorizadas em determinado contexto, como um movimento de compensação. Dessa forma, diante dessa "reprivatização da vida", desse isolamento, as experiências da cultura ativa, com muitas explorações ligadas à

---

[475] GROTOWSKI, 2016, p. 164. "Io-tu significa forse: io e te? L'esperienza io-tu significa due? Questa è falsa matemática"

[476] GROTOWSKI, 2016, p. 164.
[...] *Io – tu.* È l'esperienza di fronte a qualcosa che è piu grande di *io e te.* In questa esperienza apparentemente niente quadra: *io* smette di esistire dove c'è *tu!?* Forse si potrebbe dire: *questo.* E in questo... tutto è in questo. I cani abbiamo di notte e c'è una voce in lontananza, il vento e la terra che si muove è viva, lo stridio dell'uccello, la stella, la luce da lassù, i grandi mari. Tutto è presente.

[477] *Hipótese de trabalho. O Teatro Laboratório vinte anos depois (Ipotesi di lavoro. Il Teatro Laboratorio vint'anni dopo)*, texto publicado em "Polityka", janeiro de 1980, e oriundo da transcrição de uma palestra de Grotowski ocorrida em novembro de 1979 em Wroclaw. (Grotowski, 2016, p. 201-211).

natureza, poderiam servir como um movimento de reequilíbrio, promovendo um encontro entre as pessoas, e um encontro das pessoas com o mundo vivo.

O artista destaca, então, o programa de trabalho do Teatro Laboratório que vê para o presente: "o trabalho sobre si não se isolando dos outros", ou seja, não em uma instância fechada, mas em "contato com as pessoas"[478]. Para Grotowski, o trabalho sobre si é pensado segundo a perspectiva de Stanislavski, porém sem "aplicações diretamente ligadas ao trabalho do ator, ou não apenas, ou não principalmente com tais aplicações". O trabalho sobre si, na prática do Teatro Laboratório, tem suas especificidades: é um trabalho que "necessariamente deve ter um caráter orgânico, seu ponto de partida deve ser a ação através do organismo vivo". Grotowski ainda diz que esse trabalho pode ser entendido como "praticar a cultura através de seu ser."

Nesse ponto do texto, Grotowski afirma se aproximar da "ecologia do homem". De maneira análoga ao que apresentou em *Sulle Tracce...,* associa ecologia ao homem, pois "a ecologia tem início em nós mesmos".

> Qual é o homem ecologicamente puro? Aquele que não cede ao pânico, à desagregação, ao sentimento de incerteza. Sim, eu sei: "O mundo é incerto, tudo é incerto". Eu sei. E, mesmo assim, consideramos: a possibilidade e o valor da vida, a capacidade de sobrevivência do homem e da espécie, *o homem ecologicamente puro.*[479]

Ainda nesse mesmo texto, Grotowski define que haveria duas "ecologias" no campo da cultura e do trabalho desenvolvido no grupo: "*a ecologia daquilo que é inter-humano"* e "*a ecologia daquilo que é diferente do humano".* A primeira diz respeito a todas as atividades desenvolvidas no Teatro Laboratório, *cuja característica central é o contato vivo entre as pessoas*. Grotowski ainda diz que ela estaria presente mesmo em atividades em que o elemento espetacular está presente, ainda que de modo limitado.[480]

Em certa medida, a busca pelo contato vivo entre as pessoas mobilizou uma série de práticas e mesmo espetáculos do grupo, com modos de abordagem e características próprias a cada momento. As atividades desenvolvidas no Parateatro

---

[478] GROTOWSKI, 2016, p. 202.

[479] GROTOWSKI, 2016, p.202. Tradução nossa de:
"Quale uomo è ecologicamente puro? Quello che non cede al panico, alla disgregazione, alla sensazione di incerteza. Sì, lo so: <<Il mondo è incerto, tutto è incerto>>. Lo so. E tuttavia consideriamo: la possibilità e il valore della vita, la capacità di sopravivenza dell'uomo e della specia, *l'uomo ecologicamente puro.*"

[480] GROTOWSKI, 2016, p. 203.

acentuariam a busca por esse contato. Grotowski menciona as experiências parateatrais mais recentes, como *Vigília, Projeto Montanha e Árvore de Pessoa*s, entre outras, como ligadas à essa "ecologia daquilo que é inter-humano".

O artista então passa a abordar a outra "esfera da cultura", "que emerge da contiguidade entre o homem e *a ecologia do que está além do humano".*[481] Nesse ponto, adentra na especificidade do Teatro das Fontes:

> **o Teatro das Fontes;**
>
> é o equivalente, na prática, do pensamento ecológico no âmbito da cultura. Não é um tipo de metáfora como quando falei de "ecologia daquilo que é inter-humano". Dessa vez se trata do equivalente da ecologia *tout court:* a palavra ecologia se associa etimologicamente à *casa* (*oikos*). [482]

O Teatro das Fontes lida com o contexto de uma civilização que, desde muitas gerações, teria privado o homem do contato com sua primeira casa (*oikos*). Essa primeira casa aqui não é apresentada como o corpo do homem (do modo que ocorre em *Sulla tracce...*), mas sim como o ambiente da natureza mesmo, "a presença do homem no grande mundo das criaturas". A organização social se dá de maneira tal que o mundo natural nos escapa. A privação ou separação ocorre há muitas gerações, mas essa atitude colonizadora, predatória, dominadora do homem frente à natureza, certamente, ganha contornos cada vez mais drásticos e catastróficos. Tudo é transformado para o consumo: "a floresta se torna um parque, a clareira um estacionamento". Nesse sentido, haveria a necessidade de um retorno à natureza. O retorno ao "lar natal", segundo Grotowski, poderia nos "devolver ao pertencimento de antes". Contudo, isso não significaria um completo abandono da civilização e um retorno à natureza de um modo idealizado. Segundo o artista, regressar ao lar natal, ao contato com o "grande mundo das criaturas", permitiria esse pertencimento "desde

---

[481] GROTOWSKI, 2016, p. 207.

[482] GROTOWSKI, 2016, p. 207. Tradução nossa de:
"Il Teatro delle Fonti;

è l'equivalente nella pratica del pensiero ecológico nell'ambito della cultura. Non è una sorta di metafora come quando ho parlato dell' "ecologia di ciò che è interumano". Questa volta si tratta dell'equivalente dell'ecologia *tout court:* la parola "ecologia" etimologicamente si associa alla *casa* (*oikos*)."

que não significasse renunciar à civilização" uma vez que esta já teria se tornado "parte inseparável de nossa existência".[483]

Tanto a falta desse "refúgio primordial na natureza", que seria o ambiente originário do homem enquanto espécie, quanto a atitude colonizadora e destrutiva sobre o mundo, provocariam também uma atitude colonizadora do homem sobre o próprio organismo. Essa atitude resultaria em uma intolerância para com o próximo. Grotowski, reconhecendo que o contexto desses processos é social, acrescenta que as pessoas projetam uma sobre as outras um sentimento de "esterilidade e desenraizamento".

O Teatro das Fontes seria uma tentativa de recuperar, de forma prática, o sentimento de pertencimento, de união entre o homem e a natureza. Seria um movimento de equilíbrio e compensação, como já mencionado[484]. Para tanto, as práticas do Teatro das Fontes deveriam superar a divisão presente no interior do próprio indivíduo e na relação entre o indivíduo e o mundo. Grotowski entendia o trabalho sobre essa divisão, separação, como pressuposto do projeto. Existiriam "dois muros, dois blocos" que nos separariam das fontes "essenciais, vitais". De um lado, haveria um "muro dentro de nós que nos separa da 'energia esquecida', presente em nós"; de outro, haveria o muro diante de nós, que "cobre nossos sentidos e nos separa da percepção direta, das forças vitais do mundo".[485] O primeiro muro corresponde à separação do homem de seu próprio corpo, seu organismo vivo. O segundo, ao bloqueio da percepção e diante do mundo vivo. No entanto, os dois muros não são instâncias separadas.

> Temos dois muros: um dentro de nós, ou seja, as energias cortadas; o outro diante de nós, a percepção direta bloqueada. Mas na

---

[483] GROTOWSKI, 2016, p. 207. Tradução nossa de:
"Il contesto specifico del Teatro delle Fonti è dato dal fatto che la civiltà che stiamo construindo da molte generazioni ci ha privato della nostra prima casa nativa, del senso della <<presenza dell'uomo nel grande mondo delle creature>>. Se nella civiltà di cui non siamo capaci, non sappiamo o non vogliamo fare a meno, ci siamo ritrovati senza casa – senza il nostro mondo naturale che ci sfugge: il bosco diventa parco, la radura diventa parcheggio – allora il retorno alla casa nativa potrebbe farci rinascere, resituirci all'appartenenza prima. Potrebbe, a condizione che non significhi rinunciare alla civiltà, ma solo integrarla. Perché la civiltà è diventata parte inseparabile della nostra esistenza."

[484] Grotowski afirma que "cada tentativa de recuperar – na prática – um sentimento de união entre o homem e seu mundo natural é uma compensação, na medida do possível, pelo equilíbrio comprometido. Sábios e poetas sabiam disso antigamente, Einstein e muitos grandes psicólogos e antropólogos falaram disso."
("Ogni tentativo di riacquistare – nella pratica – la sensazione di unione dell'uomo con il suo mondo naturale è una compensazione, per quanto è nelle nostre possibilità, dell'equilibrio compromisso. Lo sapevano anticamente i saggi e i poeti, ne hanno palato Einstein e molti grandi antropologi e psichiatri.") (2016, p. 207-208).

[485] GROTOWSKI, 2016, p. 208.

> realidade, esses dois muros são um só, esses dois blocos são um único bloco. E quando na ação abrimos uma fresta entre eles (agindo organicamente, com nós mesmos, naquele primeiro significado da palavra *drama*) então, torna-se difícil dizer se somos nós que estamos em sincronia com o mundo dado na percepção sensorial ou se é o mundo em sincronia conosco. Simplesmente há sincronia. Nos tempos antigos, era chamada de "sinfonia das criaturas", "harmonia".[486]

Em entrevista com Ugo Volli, encontramos mais uma associação do Teatro das Fontes com os seres da natureza, da ecologia daquilo que é diferente do humano. Grotowski cita novamente os muros, a percepção e a dimensão ecológica, apontando a presença desse último aspecto também no Parateatro:

> [...] é difícil dizer isso no contexto parateatral ou de participação ativa, mas é preciso dizer: o ser humano não existe sem um contexto, sem o contato com seu ambiente; e se busca-se realmente romper esse muro entre um homem e outro, que é o muro de certas convenções ou projeções do pensamento e do julgamento, é preciso confrontar o problema constituído pelo fato de que se está imerso no grande mundo, onde há alguns fenômenos dignos de atenção, como as estrelas e como o sol, como a grama, como a floresta, como o vento, e que de alguma maneira é preciso reencontrar uma espécie de estado de familiaridade com tudo isso, um parentesco. Do contrário, o homem fica desanimado, ainda nas suas relações, e começa a andar em círculos. Aqui começa um outro terreno bem próximo ao Teatro das Fontes. Ainda nas atividades parateatrais esse aspecto estava presente, mas de modo bastante particular, como um fator que intervém quando se quer suspender o jogo cotidiano. Nesse caso é preciso desbloquear a percepção, e a percepção é também aquela dos fenômenos naturais. Assim, encontram-se o ecológico e o dramático, com o sociológico que o circunda.[487]

---

[486] GROTOWSKI, 2016, p. 208. Tradução nossa de:
"Abbiamo due muri: uno dentro di noi, cioè le energie tagliate fuori; l'altro davanti a noi, la percezione diretta bloccata. Ma in realtà questi due muri sono un muro solo, questi due blocchi sono un blocco solo. E quando nell'azione ci apriamo un varco attraverso di essi (agendo organicamente, con noi stessi, in quel primo significato della parola *drama*) allora è difficile dire se siamo noi in sincronia con il mondo dato nella percezione sensoriale o se è il mondo in sincronia con noi. Semplicemente, c'è sincronia. Nei tempi antichi si chiamava 'sinfonia delle creature', 'armonia'."

[487] GROTOWSKI, 2016, p. 219. Tradução nossa de:
"[...] D'altra parte è difficile dirlo in un ambito parateatrale o di partecipazione attiva, ma bisogna parlarne: l'essere umano non esiste senza un contesto, senza il contatto col suo ambiente; e se si cerca davvero di rompere quel muro che sta fra un uomo e l'altro, e che è il muro di certe convenzioni o proiezioni di pensiero e di giudizio, bisogna affrontare il problema costituito dal fatto che si è immersi nel grande mondo, dove si trovano alcuni fenomeni meritevoli d'attenzione, come le stelle e como il sole, come l'erba, come il bosco, come il vento, e che in qualche modo bisogna ritrovare una specie di stato di familiarità con tutto ciò, parentela. Altrementi, di nuovo l'uomo si secca, anche nelle sue relazioni, incomincia a girare tondo. Qui inconmincia un altro terreno molto vicino al Teatro delle Fonti. Anche nelle attività parateatrali questo aspetto era presente, ma in maniere abbastanza particolare, come un fattore che interviene do si vuol sospendere il gioco quotidiano. In questo caso bisogna sbloccare la percezione, e la percezione è anche quella dei fenomeni naturali. Così si incontrano l'eccologico e il drammatico, con il sociologico che il circonda."

Pelo exposto no trecho, é possível constatar que o aspecto ecológico no Parateatro existiria mais como uma forma de superar o "jogo cotidiano", talvez os hábitos e modos de comportamentos arraigados que dificultariam aquela qualidade de encontro entre as pessoas, qualidade visada nas atividades. No Teatro das Fontes, essa relação com o "mundo vivo" teria um papel mais central, na medida em que se buscava por meio dele, um aprofundamento da experiência: não cair em certo 'aborrecimento' ou "andar em círculos". Tudo leva a pensar que determinadas atividades parateatrais poderiam levar há um ponto em que, para ser superado, necessitavam de algo além do encontro entre as pessoas (o encontro inter-humano). Para essa superação, a relação com o ambiente vivo, por meio da percepção direta, rompendo aqueles dois muros, seria um fator indispensável.

Por fim, nesse âmbito da ecologia nos textos do período, retomo o trecho presente no *Teatro das Fontes/Teatro delle Fonti,* já apresentado anteriormente, em que Grotowski aponta as técnicas das fontes almejadas como técnicas *dramáticas e ecológicas.*

> É necessário salientar que as técnicas das fontes que nos interessam não são aquelas ligadas às técnicas de meditação sentada, mas aquelas que conduzem à atividade, à ação, por exemplo, as técnicas de artes marciais associadas ao zen. Assim, as técnicas que nos interessam têm dois aspectos: primeiro, elas são dramáticas, e segundo, **do ponto de vista do ser humano, elas são ecológicas**. Dramática significa conectada ao organismo em ação, ao impulso, à organicidade; nós podemos dizer que elas são performativas. Ecológica, do ponto de vista do ser humano, significa que elas estão ligadas às forças da vida, ao que podemos chamar mundo vivo; podemos descrever de maneira geral essa propensão como: não estar cortado/separado (não ser cego e não ser surdo) daquilo que está fora de nós. E devo salientar que esse aspecto permanece seja em um espaço aberto, natural, seja em um espaço fechado.[488]

[488] GROTOWSKI, 2016, p. 242. Tradução nossa de:
"È necessario segnalare a questo punto che le tecniche delle fonti che ci interessano non sono quelle legate alle tecniche di meditazione seduti, ma quelle che portano all'azione, attive - per esempio, le tecniche delle arti marziali associate allo zen. Pertanto, le tecniche che ci interessano hanno due aspetti: in primo luogo, sono drammatiche e, in secondo luogo - dal punto di vista dell'essere umano - sono ecologiche. Drammatiche significa legate legate all'organismo in azione, allo slancio, all'organicità; possiamo dire che sono performative. Ecologiche dal punto di vista dell'essere umano significa che sono collegate alle forze della vita, a quello che possiamo chiamare il mondo vivente; possiamo descrivere nel modo più banale questa propensione come: non essere tagliati fuori (non essere ciechi e sordi) di fronte a ciò che è esterno a noi. E devo segnalare che questo secondo aspetto permane, che ci troviamo nella natura oppure in uno spazio chiuso."

Pelas variadas indicações apresentadas em textos produzidos no ou referentes ao período do Teatro das Fontes, podemos constatar a importância da relação com o "mundo vivo". Essa dimensão ecológica não é algo tangencial, nem mesmo uma característica a mais nas pesquisas desenvolvidas, trata-se de um dos elementos centrais. Penso que a transculturalidade e as investigações sobre as fontes técnicas das fontes podem nos levar a enfatizar em demasia o aspecto das diferentes culturas e das tradições, que são, de fato, importantes. Porém, isso não deve impedir de reconhecer como fundamental a dimensão ecológica, que Grotowski utilizou inclusive para definir o Teatro das Fontes (como no caso de o TF ser o equivalente, na prática, do pensamento ecológico). Na citação acima, Grotowski associa o *dramático* à ação, ao organismo e organicidade. Ecologia, no sentido humano, significaria não estar cortado, separado das forças da vida, do mundo vivo. Essa dimensão se relaciona, também, à percepção ("não ser cego e não ser surdo"). Assim, o aspecto *dramático* das técnicas das fontes permitiria superar o muro dentro de nós, que nos separa das forças ou energia esquecida, no próprio organismo. O *ecológico* lidaria com a superação do muro diante de nós, a membrana que envolve nossos sentidos, nossa percepção, que nos separa do mundo vivo.

9.2.1 Ecologia e o homem que precede as diferenças

A exemplo da *infância,* a *ecologia* presente no Teatro das Fontes permite pensar de modo mais aprofundado sobre esse tema do "homem que precede as diferenças", evitando algumas associações indevidas (como à ideia de transcendência de viés religioso ou sobre-humano, sobrenatural, ou a uma visão essencialista).

Como mencionado, essa separação - realizada na tese - em princípios, vetores ou motivos do trabalho, deve ser entendida com ressalvas. Há uma inter-relação entre os diferentes aspectos do Teatro das Fontes, nas imagens e exemplos adotados por Grotowski. No entanto, uma vez alertado sobre essa inter-relação, essa separação auxilia na compreensão de questões-chave do projeto, como esse estado do homem que precede as diferenças e o objetivo do trabalho com as fontes das técnicas. No texto *Teatro das Fontes* notamos essa relação, e podemos compreender melhor a busca pela superação dos hábitos cotidianos culturalmente estabelecidos, que moldam nossa visão de mundo e nossa apreensão da realidade. As "fontes" e aquilo que "precede as diferenças" podem ser vistos como algo alcançado justamente por essa superação (à qual se vinculam a percepção e a ruptura com aqueles dois muros).

> As fontes estão ligadas ao "corpo" ou à "alma"? É muito difícil dizer onde termina o corpo e onde inicia a psique. Talvez quando se trata das fontes é melhor dizer que existe o homem [*człowiek*] que precede as diferenças. Mas de qualquer forma, percebo que todas essas fórmulas podem parecer muito nebulosas. Coloquemos então a questão nesses termos: o que acontece quando as técnicas cotidianas do corpo, que são hábitos em um contexto cultural definido, são suspensas? Essas técnicas cotidianas do corpo, habituais, são – segundo a análise de Marcel Mauss – a primeira diferenciação cultural. Quando elas são suspensas, o que aparece? Pois bem, a primeira coisa que aparece é o descondicionamento da percepção. Geralmente, chega até nós uma quantidade incrível de estímulos; de fora, há algo que "fala" conosco continuamente, mas somos programados de maneira tal que a nossa atenção registra exclusivamente aqueles estímulos que são compatíveis com nossa imagem de mundo aprendida. Em outras palavras, continuamos a contar a mesma história. Portanto, se as técnicas do corpo cotidianas, habituais, específicas de uma dada cultura são suspensas, essa suspensão é por si um descondicionamento da percepção. É difícil descrever o que é isso. De todo modo, nós então não percebemos e não sentimos de maneira habitual.[489]

Grotowski prossegue dizendo que dessa forma se retornaria à "condição de criança" – em que se "mergulha em um mundo pleno de cores, sons", um mundo vivo, desconhecido, "no mundo em que somos levados pela curiosidade, encanto, experiência do mistério, do segredo"[490] – tal como abordamos na seção ligada à dimensão da *infância*. Assim, constata-se que essas diferentes imagens e exemplos – criança, fontes, suspensão das técnicas cotidianas do corpo etc. – além de se relacionarem entre si, tocam de modo fundamental, ou apresentariam como elo comum a busca por um olhar outro diante do mundo, pela abertura das portas da percepção. Qual seria o sentido dessa abertura? Desse outro olhar?

---

[489] GROTOWSKI, 2016, p. 242. Tradução nossa de:
"Le fonti sono connesse al "corpo" o all' "anima"? È molto difficile dire dove finisce il corpo e dove comincia la psiche. Forse quando si trata delle fonti è meglio dire che esiste l'uomo [człowiek] che precede le differenze. Comunque mi rendo conto che tutte queste formule possono sembrare troppo nebulose. Poniamo allora la domanda in questi termini: che cosa succede quando si sospendono le tecniche quotidiane del corpo, che sono abitudini in un ambito culturale definito? Queste tecniche del corpo quotidiani, abituali, sono – secondo l'analisi di Marcel Mauss – la prima differenziazione culturale. Quando vengono sospese, che cosa appare? Ebbene, la prima cosa che appare è il decondizionamento della percezione. Di solito ci arriva una quantità incredibile di stimoli, da fuori qualcosa ci "parla" di continuo, ma siamo programmati in modo tale che la nostra attenzione registra esclusivamente quegli stimoli che sono compatibili con l'immagine del mondo che abbiamo appreso. Il altre parole, continuiamo a raccontarci la stessa storia. Quindi, se le tecniche del corpo quotidiane, abituali, specifiche di una precisa cultura vengono sospese, questa sospensione è di per sé un decondizionamento della percezione. È difficile descrivere di che cosa si tratti. In ogni modo, noi allora non percepiamo e non sentiamo nel modo abituale."

[490] GROTOWSKI, 2016, p. 242-243.

9.3 Solidão e Consciência da Morte

Como apresentado, pode-se entender a dimensão ecológica como uma tentativa de reequilíbrio ou compensação frente ao contexto da sociedade contemporânea, marcado pelo isolamento e privatização da vida (algo com o qual a cultura ativa e o Parateatro também lidavam). Essa compensação deveria se opor também à grande colonização do mundo e do próprio homem, em um cenário caracterizado pelo alto desenvolvimento técnico e pelo pragmatismo utilitarista. A ênfase sobre o aspecto ecológico corresponderia à busca pela comunhão com o mundo vivo, pela compreensão do mundo como a casa das criaturas (entre elas, o homem). Porém, há dois pontos que é preciso ressaltar para a compreensão mais exata a respeito dessa dimensão ecológica. Essa é uma leitura, uma interpretação a partir da análise de alguns textos do período entre 1974 e 1982, particularmente, *O Artista na sociedade contemporânea,* o texto/conferência inicial desse período, e as aulas de Roma, o marco final desse conjunto. Tal leitura se dá também pelo confronto desses dois materiais com alguns textos do jovem Grotowski, escritos nos finais da década de 1950, assim como comentários de colaboradores. Essa interpretação, embasada nessas referências, indica que o aspecto ecológico também teria relação com a questão da morte, ou da consciência a respeito da morte, que por sua vez, pode ser associada à motivação mais pessoal de Grotowski no Teatro das Fontes. O outro ponto a se destacar, ao qual tudo isso se liga, diz respeito à experiência da solidão no projeto.

Dessa forma, assim como a questão da "torre de Babel", presente no Teatro das Fontes, fora apresentada como uma problemática no período teatral; esse outro aspecto, da relação *ecologia e consciência da morte*, elemento implícito ou uma das fontes ocultas das investigações do TF, pode ser identificado também em antigas motivações de Grotowski.

9.3.1 Solidão e o Teatro das Fontes

> *O Teatro das Fontes é uma pesquisa sobre o que o ser humano pode fazer com sua própria solidão (ao lado do outro ou aos outros). Pode-se dizer, até certo ponto, que ao redor do Teatro das Fontes orbitam – no sentido mais literal – o silêncio e a solidão transformados em força*.[491]

[491] GROTOWSKI, 2016, p. 244, grifo nosso, tradução nossa.
Na fonte consultada:

Essa definição da pesquisa está presente no texto *Teatro das Fontes.* Nota-se que a solidão aparece como um aspecto importante, ainda que o trabalho ocorra com outras pessoas. Sobre a solidão, o relato de François Kahn menciona outra fala importante de Grotowski:

"[Grotowski] falou durante o Teatro das Fontes, acho que era uma citação de Robert Lang: '*Quando você não tem nada e está sozinho – em um quarto, em um hospital, em uma prisão, em uma estação de trem – o que se pode fazer?*'."[492]

François complementa a fala, perguntando-se o que se pode fazer quando se está sozinho, sobretudo quando se avança a idade e o corpo exige um outro cuidado.

Nas aulas de Roma, Grotowski discorre sobre diversos temas ligados às técnicas originárias, teatro, ritual, processo orgânico, artificial, transe etc. Caberia mencionar pontos das aulas que nos auxiliam no entendimento sobre essa questão da solidão.

Pensar sobre essas técnicas originárias, técnicas das fontes, envolveria pensar na questão de um *processo artificial* e um *processo orgânico*. Grotowski ressalta que não há nada de "negativo" na palavra artificial, e diz que a palavra "artificialidade" é ligada à palavra "arte". As técnicas artificiais seriam técnicas fundadas em sistemas de signos. Como exemplos, cita o teatro Kathakali na Índia; e na Europa, o exemplo seria a pantomima altamente desenvolvida, com um alfabeto de signos para as diversas ações (como subir escadas, caminhar etc.). Nas técnicas artificiais, contudo, existiria o processo orgânico ou aspecto orgânico, como um "certo estado de concentração", como um tipo de "impulso" que conduz a pessoa que atua, como "um fenômeno energético e, também, como um tipo de improvisação que é nascida do interior e que é baseada no princípio de decisão".[493] Ao término de um pequeno signo, se faz outro pequeno signo. Esse espaço *entre* (o fluxo contínuo presente *entre* os

---

"Teatro delle Fonti è uma ricerca su che cosa l'essere umano può fare con la propria solitudine (accanto all'altro o agli altri). Si potrebbe dire che intorno al Teatro delle Fonti si diffondono – nel senso più letterale – il silenzio e la solitudine trasformata in forza..."

[492] KAHN, François. O Jardim – alguns motivos do trabalho parateatral. *Seminário Internacional Jerzy Grotowski 2019.* 23 de novembro de 2019, Escola de Teatro da UNIRIO, Rio de Janeiro. 2019b. [palestra, transcrição nossa].

[493] GROTOWSKI, 1982, p. 2.

signos e nos signos, *entre* os pequenos staccatos) poderia ser entendido como o aspecto orgânico na técnica artificial.

Sobre a técnica orgânica, Grotowski diz que nela se vê "um processo da vida do homem", mas que também nela estaria presente o elemento artificial. Esse aspecto artificial na técnica orgânica consistiria justamente na articulação do processo. Como exemplo, cita atores realistas que trabalham segundo a técnica de Stanislavisk. O que realizam são ações, e "segundo a prescrição do método de Stanislavisk, devem criar a linha da vida, aquilo que Stanislaviski chamou de processo orgânico"[494]; mas deve ainda existir uma ordem de articulação das ações, uma montagem, eliminando o que não é necessário. Nessa articulação e montagem deve-se manter a vida, o processo orgânico. Assim, organicidade e artificialidade não corresponderiam a técnicas ou processos que se excluem. Na técnica ou processo orgânico haveria a dimensão artificial, o aspecto dos signos, da articulação; na técnica dos signos (artificial) haveria o processo orgânico ou aspecto da organicidade, enquanto impulso e processo energético[495]. Outras características e nuances poderiam ser destacadas nos dois processos, mas não é o escopo do trabalho. Cabe apenas destacar que um pode estar presente no outro e mesmo essa distinção pode ser relativa, devendo ser vista mais como ênfases que as técnicas e processos podem apresentar (uma ênfase orgânica ou uma ênfase artificial).

Nas aulas de Roma, Grotowski também aborda o que chama de técnica inter-humana e técnica pessoal[496]. A chamada técnica inter-humana diz respeito àquilo que acontece entre as pessoas. Ao discutir o rito do vodu haitiano, a partir da exposição que faz do filme de Maya Deren, e ao abordar as práticas retratadas no filme *Les maîtres fous,* de Jean Rouch[497]; Grotowski cita diferenças no que diz respeito a forma

---

494 GROTOWSKI, 1982, p. 3

495 GROTOWSKI, 1982, p. 3. A esse respeito, destaca Grotowski:
"Mas gostaria apenas de enfatizar que no processo orgânico existem aspectos de signos, enquanto articulação e montagem, e que nas técnicas artificiais, as técnicas dos signos, existem também o aspecto da organicidade, em forma de impulso, concentração, de energia e de decisão." (tradução nossa). Na fonte consultada:
"Ma voglio solo sottolineare che nel processo organico ci sono aspetti di segni, in quanto articulazione e montaggio, e che nelle tecniche artificiali, le teniche dei segni, esiste anche l'aspetto dell'organicità, in forma di slancio, concentrazione, di energia e di decisione."

496 Tema já indicado no capítulo a respeito dos Bauls (técnica comunitária/pública e técnica pessoal). Cf. seção *4.2.8 A Índia e a técnica dos Bauls.*

497 Maya Deren (1917-1961) foi dançarina, escritora, diretora de cinema norte-americana. Nascida em Kiev, Ucrânia, foi forçada a mudar da União Soviética para os Estados Unidos, em 1922, onde adquiriu cidadania em 1928. A obra analisada por Grotowski é resultado da edição (realizada anos após a morte de Maya Deren) de filmagens feitas no Haiti pela diretora entre 1947-1951. Às imagens, foram adicionados textos da artista relativos ao vodu. O filme em questão, cujo título é

como o "transe" ocorreria. A certa altura, afirma que a técnica interpessoal corresponderia ao que se faz em relação com a comunidade, diferente da técnica pessoal, cujo aspecto fundamental é o que se faz com a própria solidão.[498]

> Essa diferença é tão fundamental que gostaria de sublinhá-la, isto é, a diferença entre algo que acontece em relação à comunidade – e esse é o aspecto ritual – e uma outra coisa que é o processo ligado à nossa solidão. Toda técnica pessoal é ligada àquilo que o homem faz com sua própria solidão e toda técnica inter-humana é aquilo que ocorre diante dos outros, que ocorre com os outros e que é testemunhada pelos outros – e esse é o aspecto ritual.
> Essa é uma diferença muito forte: a técnica inter-humana, que podemos chamar também de técnica ritual, ou técnica de expressão; e a técnica pessoal, onde o homem se ocupa de sua própria solidão.[499]

Essas duas "técnicas" devem ser vistas também como dois polos de um processo. Podem ocorrer juntas, mas é possível dissociá-las, ou analisá-las separadamente. Assim como a distinção entre o artificial e o orgânico, a questão está na ênfase com a qual um processo se desenvolve – e não na pureza a respeito de se ter apenas um ou outro aspecto. Segundo Grotowski, a técnica inter-humana aparece no ritual e no teatro, diz respeito àquilo que acontece entre as pessoas, que tem como objetivo a interação humana. No ritual, a técnica inter-humana emerge da vida da comunidade. No teatro, na relação entre a pessoas. Está presente tanto no teatro dos espetáculos, quanto no teatro de participação (como o Parateatro). No teatro dos espetáculos tem relação sobretudo com os ensaios, no que ocorre entre os atores, mas também durante o espetáculo ("se o teatro dos espetáculos é altamente vivo, depara-se com o problema inter-humano também diante dos espectadores"[500]).

Divine Horseman: the Living Gods of Haiti (mesmo título de seu livro, publicado em 1953), aborda o vodu haitiano e o fenômeno do transe ritual. Jean Rouch (1917-2004) foi um etnólogo e cineasta francês. Seu filme, analisado por Grotowski, *Les maîtres fous* (1954) retrata rituais religiosos haukas, no contexto da colonização na região da Costa do Ouro (Gana). A cerimônia ritual é marcada pelo transe e pela manifestação/encarnação de figuras da colonização (governador, condutor de locomotiva etc.).

[498] GROTOWSKI, 1982, p. 23.

[499] GROTOWSKI, 1982, p. 23. Tradução nossa de:
"E questa differenza é talmente fondamentale che voglio sottolinearla, cioè differenza fra qualcosa che avviene in relazione con la comunità – e questo è l'aspecto rituale – e un'altra cosa che è il processo legato alla nostra solitudine. Ogni tecnica personale è legata a ciò che l'uomo fa con la sua solitudine e ogni tecnica interumana è ciò che avviene di fronte agli altri, che avvinene con agli altri e che è testimoniata dagli altri – e questo è l'apetto rituale.
Questa è una differenza assai forte: la tecnica interumana, che possiamo chiamare anche tecnica rituale, oppure anche tecnica dell'espressione; e la tecnica personale, dove l'uomo si occupa della sua solitudine. Naturalmente, nel momento dell'esperienza vicina alla morte (near of death experience), ciò che accade non è qualcosa che in quel momento sia colletivo, anche se intorno ci sono tutte le enfermiere e turri i medici."

[500] GROTOWSKI, 1982, p. 78. Tradução nossa de: "Ma se il teatro degli spettacoli è altamente vivente, confronta o problema inter-humano anche di fronte agli spettatori."

No teatro (“europeu realista”), Stanislavski teria sido, talvez, o primeiro a dissociar a técnica pessoal e a inter-humana. Isso corresponde ao trabalho sobre si mesmo e ao trabalho sobre o personagem; a psicotécnica do ator (no sentido de trabalho sobre a própria psique) de um lado e, de outro, o trabalho sobre o personagem, que é um trabalho para o espetáculo, que é um fenômeno inter-humano[501]. Note-se que mesmo trabalhando sozinho em um monólogo durante os ensaios, o ator está pensando na expressão, na relação com o público, na apresentação, daí também ser algo ligado ao fenômeno inter-humano.

Quanto à técnica pessoal, Grotowski cita o exemplo do yoga. Um yogui trabalha com um mestre e com um grupo de discípulos deste, e aí residiria um aspecto inter-humano. No entanto, para o artista, é muito nítido que se trata de uma técnica pessoal, pois o yogui trabalha sobre si mesmo. Pode haver um aspecto inter-humano, mas não é uma ação inter-humana, é uma técnica pessoal. Todo trabalho que visa uma comunicação, uma expressão (o ritual, o teatro de espetáculos, ou o teatro de participação), é um trabalho inter-humano, e de uma maneira ou de outra há o problema dos signos (seja em um processo orgânico ou processo artificial).

Pode-se pensar que o teatro de participação, marcado pela espontaneidade e improvisos (minimamente estruturados) não lidaria com essa questão dos signos e da expressão. Embora não lide com essa dimensão como o teatro de espetáculos o faz, existe sim a comunicação, pois há a busca pela relação com o outro, pela resposta do outro, não no sentido da palavra, mas da reação. É aquilo que acontece entre as pessoas: a experiência de *Encontro* que se busca nas atividades, a partir da comunicação presente nas próprias práticas. É nesse sentido que há a questão da comunicação e do fenômeno inter-humano de modo acentuado no Parateatro.

Por outro lado, quando não se busca a expressão, mas sim o processo, a busca pela “plenitude do ser” no processo, estaríamos diante da técnica pessoal (sempre lembrando que pode haver aspectos inter-humanos na técnica pessoal e aspectos desta na técnica inter-humana). Grotowski destaca que mesmo nesse caso a expressão aparece, pois onde quer que haja alguém diante de algo, ele está sempre interpretando. No entanto, aquele que faz não busca a expressão. Pode até ter uma expressão muito forte, mas não trabalha para isso. É como no exemplo da árvore: “uma árvore tem uma expressão muito forte, mas não busca a expressão”.[502]

---

[501] GROTOWSKI, 1982, p. 78.
[502] GROTOWSKI, 1982, p. 81.

Grotowski, ao discorrer sobre seu percurso artístico até o Teatro das Fontes, menciona que as preocupações presentes nessa fase, acompanhavam-no desde antes do teatro entrar em sua vida. Após abandonar os espetáculos, durante os anos de 1970, à margem do parateatro/teatro de participação – ou seja, de fenômenos inter-humanos –, dedicou-se cada vez mais, e em pequenos grupos, ao trabalho com técnicas pessoais. Esse trabalho seria uma das raízes do Teatro das Fontes.[503]

Essa noção de técnica pessoal apresentada nas aulas de Roma permite compreender uma das diferenças entre o Teatro das Fontes e o Parateatro. Além disso, ajuda a entender melhor a questão da solidão: não significa um fechamento ou um isolamento.

François Kahn aponta essa solidão como uma das características centrais do Teatro das Fontes, uma espécie de "ponto de referência" do trabalho, direcionado ao "não humano (o mundo que nos cerca e que não pertence ao homem)".[504] Essa solidão seria um meio para o trabalho sobre a técnica pessoal que permitiria alcançar uma dimensão ecológica, do mundo, do "não humano", ultrapassando a própria solidão.

9.3.2 Teatro das Fontes e a questão da morte

Em alguns textos de Grotowski do período do Teatro das Fontes, ou próximos a ele, é possível notar certo incômodo do artista com relação à questão da morte. A consciência da morte parece conduzir o artista a uma certa urgência na vida, urgência que balizaria seus passos em meio às pesquisas no Teatro Laboratório. Entendo que o interesse cada vez maior sobre as técnicas pessoais, as técnicas das fontes, tenha

---

[503] GROTOWSKI, 1982, p. 156.
"Essa estrada [do teatro de participação/parateatro] continuou adiante, mas à margem dessa estrada e sempre em subgrupos muito pequenos, comecei cada vez mais a trabalhar sobre as técnicas pessoais, sem nenhum objetivo de teatro, nem de espetáculos, nem de participação.
Assim começou a ser criado o trabalho do *teatro as fontes*, que foi, na verdade, o retorno a preocupações primárias que precederam o teatro em minha vida, que sempre existiram, de modo mais ou menos verdadeiro ou falso, e que sempre foram muito importantes para mim."
(Tradução nossa de:
"Questa strada è andata avanti, ma al margine di questa strada e sempre em sottogruppi molto piccoli, ho cominciato sempre più a lavorare soltanto sulle tecniche personali, senza alcun obiettivo del teatro, né degli spettacoli, né di partecipazione.
Così ha cominciato a crearsi il lavoro del teatro delle sorgenti, che è stato, in verità, il ritorno verso le preoccupazioni primarie che hanno preceduto il teatro nella mia vita, che sono sempre esistite, in maniera più o meno vera o falsa, e che sono state sempre molto importanti per me.")

[504] KAHN, 2019, p. 121.

como uma das motivações esse sentido de urgência, de não perder tempo com atividades de outra natureza. Nesse caso, não me refiro tanto ao Parateatro, mas, principalmente, às atividades mais burocráticas ou à realização de determinados projetos ou palestras que o papel de alguém à frente do Teatro Laboratório exigia.

Sobre essa questão da morte, no texto *O Artista na sociedade contemporânea,* oriundo da fala de Grotowski no Colóquio da UNESCO, de 1974*,* encontramos logo de início a indicação:

> [...] Como exprimir a tristeza e o incômodo que provo? Essa tristeza e esse incômodo são motivados pela consciência de estar perdendo o meu tempo. Afinal de contas, não sei quantos dias me restam ainda de vida e me pergunto como deveria viver para ter consciência de que sou vivo e que a minha vida tem um sentido.[505]

Nas aulas de Roma, ao abordar as técnicas pessoais, Grotowski as associa à questão da morte:

> [...] a consciência da inevitabilidade de nossa morte, de certa forma, está ligada às raízes mesmas da busca pelas técnicas pessoais. Frequentemente as pessoas começam essa busca pelas técnicas pessoais com algum outro objetivo, muitas vezes também com objetivos sociais e espetaculares, muitas vezes na famosa busca por poder, por potência, mas inevitavelmente deve chegar a esse aspecto se as coisas ficarem mais claras.[506]

Ao que tudo indica, haveria como motivação no Teatro das Fontes, ao menos da parte de Grotowski, uma preocupação com a questão da morte. Ou seja, a consciência da finitude individual impeliria a busca pelas técnicas pessoais, pelo trabalho sobre si, ou consigo mesmo. Mas se a consciência da morte se liga às "raízes da busca pelas técnicas pessoais", significa que tais técnicas poderiam oferecer uma resposta, uma saída ou uma maneira de lidar com a própria morte. Penso que, no caso de Grotowski, isso se vincula à experiência ecológica possibilitada pelo trabalho com essas técnicas, sobretudo as técnicas das fontes, no âmbito do projeto desenvolvido. Se existe a finitude individual, existe aquilo que ultrapassa o indivíduo

---

[505] GROTOWSKI, 2016, p. 104-105. Tradução nossa de:
"[...] E come esprimire la tristezza e il disagio che provo? Questa tristezza e questo disagio sono motivati dalla consapevolezza di perdere il mio tempo. In fin dei conti, non so quanti giorni mi restino ancora da vivere a mi domando come dovrei vivere per avere coscienza che sono vivo e che la mia vita ha un senso."

[506] GROTOWSKI, 1982, p. 268. Tradução nossa de:
"[...] ma la coscienza della inevitabilità della nostra morte in certa maniera è legata alle radici stesse della ricerca delle tecniche personali. Molto spesso le persone cominciano questa ricerca delle tecniche personali per altri obiettivi, spesso anche per obiettivi sociali e spetacolari, spesso in questa famosa ricerca del potere, di potenza, ma inevitabilmente deve arrivare questo aspetto se le cose si chiariscono."

e ao qual ele próprio está unido. Alguns trechos de textos do artista apontam para essa questão, como quando questiona sobre os limites ou fronteiras do ser, do Sol[507]; e quando, por meio da liberação da percepção, o homem entra em comunhão com a natureza e suas diversas forças, forças que "geram o ser"[508].

Menos do que se atingir um estado alterado, sublime, como quem alcança uma graça, ou uma experiência mística, trata-se de *perceber.* A seguir, apresentamos uma hipótese de como ocorreriam as diferentes etapas desse processo. Por meio do desenvolvimento de:

1. ações simples e eficazes – as fontes das técnicas das fontes;

2. Suspensão dos hábitos corporais culturais – as "técnicas do corpo" no sentido empregado por Marcel Mauss e que Grotowski aponta como a primeira diferenciação cultural aprendida;

3. consequentemente, suspensão da percepção habitual – o computador mental;

4. essa percepção, digamos, purificada, permitiria perceber uma outra relação do homem com o mundo vivo, a ecologia, o cosmos. Essa visão poderia colocar em questão a própria finitude do homem, a ideia de indivíduo separado e autônomo diante do mundo. Por meio da experiência direta, poderia oferecer uma resposta viável à problemática da morte.

Isso não significa que essa sequência se desenvolvia como um todo e para todos que participavam das experiências do Teatro das Fontes (o final do item 4, provavelmente para poucos ou ninguém), mas penso que para Grotowski estava em jogo algo nesse sentido, ao menos como motivação e possibilidade a ser atingida.

Entre os diferentes materiais pesquisados, entre textos do artista, comentários de colaboradores e pesquisadores, verbetes de enciclopédia/dicionários de teatro, chama a atenção o seguinte trecho a respeito do Teatro das Fontes:

> [...] Junto a um grupo de colaboradores, Grotowski inicia uma série de experimentos que – como ele apontou – faziam referência direta à vertente pessoal ainda oculta de seu trabalho. Essa dimensão pessoal baseava-se na descoberta daquilo que estava presente desde o início nas ideias de Grotowski, e que – para colocar de forma mais simples possível – estava ligada à experiência fundamental e direta, e também não religiosa, de imortalidade da vida que emergia como resultado de um dramático – e, portanto, ativo – "encontro com as fontes".[509]

[507] Cf. o texto *Sulle tracce del Teatro delle Fonti* (Grotowski, 2016, p. 162-163).
[508] Cf. entrevista *Conversazioni con Grotowski* (A cura di Andrzej Bonarski) (Grotowski, 2016, p. 120-121).
[509] THEATRE [...], 2012. Tradução nossa de:

De fato, o Teatro das Fontes pode ser entendido como a explicitação do "programa oculto" de Grotowski. Como observado ao longo da tese, o próprio Grotowski menciona, em diferentes textos, que aspectos do Teatro das Fontes estavam presentes desde antes mesmo de seu início na vida teatral. Apresenta, ainda, seu interesse pelas técnicas pessoais e tradicionais, que podem ser relacionadas a suas viagens pelo mundo, em que buscava entrar em contato com pessoas que partilhavam de sua busca. Entretanto, salvo engano, não parece haver referências diretas, por parte de Grotowski, sobre a questão da experiência de "imortalidade da vida", como uma preocupação sua, oculta e inicial, que então se tornava revelada. Isso pode soar um tanto místico, religioso, em que pese o fato de o trecho do texto indicado ressaltar o caráter "não religioso da experiência".

Se não há menções diretas de Grotowski sobre essa questão, certamente há indícios que podem contribuir com a afirmação apresentada. 1- O Teatro das Fontes se liga à busca pelas técnicas pessoais (especificamente as fontes das técnicas das fontes, técnicas dramáticas e ecológicas); 2- o motor da busca pelas técnicas pessoais, nas diferentes tradições e diferentes pessoas, se liga à consciência da inevitabilidade da morte; 3- as técnicas pessoais/técnicas das fontes poderiam permitir essa experiência citada, no contato com as fontes, com o mundo vivo. Assim, teríamos um vínculo da consciência da finitude, da percepção da vida que ultrapassaria a morte, e do contato e comunhão com o mundo natural, ou cosmos. Seria pertinente destacar uma passagem que, segundo penso, aponta para essa experiência em questão. Grotowski recorre a duas figuras da literatura: um texto do poeta Willian Blake, e *Os Irmãos Karamazov,* de Dostoiévski. No texto *Hipótese de Trabalho,* após mencionar os dois muros, interno e externo, que nos separam da experiência direta da vida, o artista diz:

> Para os poetas é mais fácil dizer. Lembremos de Blake: "se as portas da percepção fossem purificadas, tudo apareceria como realmente é: infinito". Em Dostoiévski, em *Os irmãos Karamazov, o* stárietz Zósima conta que, quando era um menino, seu irmão estava para morrer e justamente quando a doença o estava levando para morte se deu

"[...] Grotowski, with an international group of collaborators, began a series of experiments which, as he put it, made direct reference to the as yet hidden personal strand in his work. This personal dimension relied on uncovering that which had been present from the outset in Grotowski's ideas, but – to put it as simply as possible – was connected to the fundamental and direct yet also irreligious experience of the immortality of life which emerged as a result of a dramatic, and thus active, 'encounter with the sources'."

> conta que "a vida é um paraíso", que o paraíso é *aqui* – os seus sentidos, sua percepção, estavam *purificados.*[510]

Purificar a percepção, abrir as portas dos sentidos e perceber as coisas como elas são, eis uma das propostas das técnicas das fontes. De que forma isso se ligaria a preocupações antigas de Grotowski, ao programa oculto? Penso que já elucidamos, a partir de diferentes textos, essa relação. Mas há alguns textos do jovem Grotowski, relacionados à prática teatral, que nos indicam algo dessa presença da "ecologia" ligada ao Teatro das Fontes.

No texto *O Teatro e o homem cósmico*[511] de 1959*,* o então jovem artista apresenta a situação na qual se encontraria o indivíduo na sociedade contemporânea, e a função que a arte poderia ter frente a essa problemática[512]. Como escreve Grotowski, durante séculos o homem teria se isolado da "matéria objetiva do mundo", com suas crenças e mitos esfarelados (o que poderíamos entender como um desencantamento do mundo[513]). O indivíduo se vê só frente à imensidão do universo. Soma-se a isso o avanço da ciência, as novas formas de sociedade que fomentariam essa agonia das crenças, levando o homem a se confrontar com a busca por sentido na vida. Em tal contexto, muitas vezes, homem é forçado "a aceitar o desespero e a solidão"[514]. Privado de uma perspectiva de continuidade ultraterrena da vida, esse homem, frágil e transitório, se vê na missão de encontrar uma resposta, um sentido e uma esperança em sua própria vida.[515]

Para responder a essa separação do "planeta materno" e permitir enfrentar a dimensão trágica da existência, sua finitude, a morte, restaria ao homem como

---

[510] GROTOWSKI, 2016, p. 208. Tradução nossa de:
"Ai poeti è più facile parlarne. Ricordiamo Blake: <<se le porte della percezione fossero purificate, tutto apparirebbe come in effetti è: infinito>>. In Dostoevskij, ne *I fratelli Karamazov,* lo *starec* Zosima racconta che, quando era um bambino, suo fratello stava per morire e proprio quando la malattia lo stava portando alla morte si era accorto che <<la vita è un paradiso>>, che il paradiso è *qui* – i suoi sensi, la sua percezione si erano *purificati.*"

[511] *Il teatro e l'uomo cosmico,* publicado no programa do espetáculo *Tio Vânia,* dirigido por Grotowski e cuja estreia se deu em março de 1959.

[512] GROTOWSKI, Jerzy. **Testi 1954-1998.** Volume I- La possibilità del teatro (1954-1964) La Casa Usher, Florença: 2015.

[513] Utiliza-se a expressão no sentido aproximado ao weberiano: "desencantamento do mundo" como a expulsão das concepções de e crenças na magia e forças misteriosas, desaparecimento da esfera dos deuses e espíritos, nas sociedades modernas ocidentais, em um processo de racionalização operado tanto pelas religiões (judaico-cristãs, sobretudo o protestantismo), quanto pelo intelectualismo científico.

[514] GROTOWSKI, 2015, p. 136.

[515] GROTOWSKI, 2015, p.151. [*Morte e reencarnação do teatro/Morte e reincarnazione del teatro,* publicado em meados de 1959].

alternativa “confrontar-se a si mesmo com a infinitude do Cosmos”[516]. Esse contato e confronto com o Cosmos, que poderíamos chamar de forças da natureza ou mesmo ecologia (embora nessa época Grotowski não utilize esse termo) seria a saída, a escapatória (não escapismo) para a situação de carência de sentido e desamparo frente à constatação de sua própria situação – transitório, e sujeito ao sofrimento e à morte inevitáveis. Para essa escapatória, o homem se vê impelido:

> [...] a se abrir, finalmente, diante desta imensurável totalidade material, a se radicar nela com toda a sua consciência, a encarnar-se nela, a “reencontrar-se” em suas forças e em suas leis como nas forças e leis de seu “eu”, a estar em comunhão com ela como um prolongamento de si mesmo. Nessa resolução – laica e não superficial – reside a nova majestade do ser humano, a majestade da consciência humana, da expressão mais elevada da evolução universal: o Cosmos, justamente no homem, justamente na mente humana, alcança a consciência de si, a autoconsciência. Aqui existe também uma possibilidade psicológica: eliminar a tragicidade da morte, conquistar uma perspectiva na qual o Cosmos não seja mais separado de nós. E o Cosmos – no sentido amplo que falamos – não está sujeito à ação da morte.[517]

Não entrarei em detalhes sobre o tipo de teatro almejado por Grotowski em sua juventude, mas cabe ressaltar que ele deveria fornecer meios para que o entendimento sobre tal relação com o Cosmos fosse viabilizado. Interessa pensar sobre a articulação presente no texto indicado: a relação *indivíduo x morte x possibilidade de transcendência da morte, no Cosmos* (que, no “sentido amplo” utilizado, “não está sujeito à ação da morte”). Ao estar em comunhão com a imensurável totalidade material, com suas forças e leis, ou seja, com todo o Cosmos, reconhecendo neste uma extensão de si mesmo, o homem poderia superar o próprio temor da morte individual, a própria dimensão trágica da existência individual fadada ao perecimento.

No texto *Morte e reencarnação do teatro,* o jovem Grotowski associa essa busca – vinculada à possibilidade de uma outra perspectiva psicológica, na qual o

---

[516] GROTOWSKI, [1959] 2015, p. 135-136.

[517] GROTOWSKI, [1959] 2015, p. 136-137. Tradução nossa de:
“[…] ad aprirse finalmente davanti a questa smisurata totalità materiale, a radicarsi in essa con tuta la sua coscienza, a incarnarsi in essa, a “ritrovarsi” nelle sue forze e nelle sue leggi come nelle forze e nelle leggi del suo “io”, a essere in comunione con essa come il prolungamento di se stesso. In questa risoluzione – laica e non superficiale – sta la nuova maestà dell’essere umano, la maestà della coscienza umana, dell’espressione più alta dell’evoluzione universale: il Cosmo, proprio nell’uomo, proprio nella mente umana raggiunge la conoscenza di sé, l’autocoscienza. Qui c’è anche una possibilità psicológica: eliminare la tragicità della morte, conquistare una prospettiva nella quale il Cosmo non è più separato da noi. E il Cosmo – nel senso ampio di cui si parla – non è soggeto all’azione della morte.”

homem se vê em comunhão com o Cosmos – com a tarefa da arte. Chamando essa arte de “neo-teatro”, o artista ressalta que esse processo de restituir o homem na “totalidade infinita da natureza” exigiria a criação de uma arte cujos elementos característicos seriam “a circulação do pensamento, o confronto de atitudes intelectuais, o diálogo direto entre fruidores e artistas".[518]

Sobre esse mesmo teatro, Grotowski escreve que ele deve existir em uma nova “encarnação”. Frente ao cinema e à televisão, o teatro como arte do fato, dos acontecimentos vivos, teria se tornado um anacronismo. Assim, a possibilidade de renascimento do teatro seria possível justamente a partir de uma nova encarnação, “fundada sob a forma direta de diálogo entre cena e plateia”, diálogos concentrados em “problemas fundamentais do destino humano, na busca por sentido, por esperança, pela *liberação do medo da morte*”.[519]

A arte deveria fornecer os meios, no confronto com o fruidor, para que o homem atingisse uma consciência aguda sobre sua relação com as forças do Universo. Com essa consciência, o homem se tornaria, de certa forma, imortal na imortalidade do Cosmos[520]. Como os textos apresentam, é na consciência do ser humano que o Cosmos atingiria seu mais elevado grau de evolução. Por meio dessa consciência, o Cosmos adquiriria sua autoconsciência. Caberia ao homem desenvolver a percepção sobre sua relação intrínseca com as forças da natureza, transcendendo a si mesmo enquanto indivíduo isolado, vendo-se na interdependência da multiplicidade do universo.

Esses textos indicados foram escritos no início da carreira teatral de Jerzy Grotowski. Muitas das ideias aí presentes possibilitaram o desenvolvimento de um teatro marcado pela primazia da encenação e da *mise-en-scène.* Somente anos mais

---

[518] GROTOWSKI, [1959] 2015, p. 151-152, tradução nossa.
“O processo de restituição psíquica do indivíduo à coletividade humana, o processo de restituição do homem à totalidade infinita da natureza, criam a necessidade de uma arte cujos elementos distintivos seriam a circulação do pensamento, o confronto de atitudes intelectuais, o diálogo direto entre fruidores e artistas. Nessas minhas considerações chamei convencionalmente “neo-teatro” o gênero de arte correspondente aos critérios acima indicados.”
(Na fonte consultada:
“Il processo di restituzione psichica dell’individuo alla collettività umana, il processo di restituzione dell’uomo alla totalità infinita della natura creano il bisogno di un’arte i cui elementi distintivi sarebbero la circolazione del pensiero, il confronto di attitudini intellectuali, il dialogo diretto tra fruitori e artisti. In queste mie considerazioni ho chiamato convenzionalmente ‘neo-teatro’ il genere di arte corrispondente ai criteri indicati sopra.”)

[519] GROTOWSKI, [1959] 2015, p. 153.

[520] GROTOWSKI, [1959] 2015, p. 146. [trata-se do texto *A propósito do teatro do futuro*].

tarde, o trabalho focado na dimensão humana das atrizes e dos atores será cultivado. De qualquer maneira, já nesse momento inicial, ele aborda a busca por um contato vivo, ainda que, aparentemente, este seja algo bastante ligado ao confronto de ideias, à dimensão intelectual, manifestadas na materialidade da cena. Cerca de vinte anos e inúmeras experiências separam esse jovem Grotowski daquele do Teatro das Fontes. No entanto, penso que nesse período de busca pelas fontes, o artista retoma, de certa forma, suas ideias de juventude, ou a motivação por trás dessas ideias. Se ele próprio diz que passou a se ocupar cada vez mais com a questão das técnicas das fontes, e que isso se ligava a interesses que inclusive precediam seu início no teatro, podemos ver na busca pelo contato do humano com o não-humano, com o Cosmos, do artista quando jovem, as mesmas sementes depois cultivadas e desenvolvidas (ainda que de modo bastante diverso). No Teatro das Fontes há o homem em sua solidão. Porém, é situado no mundo natural, em uma dimensão ecológica (seja em espaço aberto ou fechado), ligado às forças que "*geram o ser*". No início teatral do artista, eram essas forças, essa dimensão nomeada de Cosmos, que poderiam permitir ao homem lidar com *a morte e a finitude* do ser. Forças que "*geram o ser*" e que permitem uma perspectiva de *superação da morte*. Teríamos aqui duas faces de uma mesma questão. Nascimento e morte. Lembremos ainda que a problemática da morte é apresentada, nas aulas de Roma, como motivação da busca pelas técnicas pessoais, técnicas das fontes, e que, anteriormente, o próprio Grotowski disse não querer perder tempo, pois não sabia quantos dias ainda lhe restariam.[521] Podemos compreender, dessa forma, o interesse e foco cada vez maior do artista sobre a investigação das técnicas das fontes, técnicas pessoais, na relação com a solidão e ecologia. Para lidar com essa problemática da morte seria preciso – ao invés de procurar pensar ou trabalhar sobre o fim – encontrar o início, as origens, as fontes. E foi o que Grotowski fez.

"Bem-aventurado aquele que permanecer no princípio, pois conhecerá o fim e não experimentará a morte." (O Evangelho segundo Tomé, Logion 18)

[521] Como apontamos no texto *O Artista na sociedade contemporânea* (1974/1975). Cabe destacar que em meio a esse período do TF, Grotowski também perdera sua mãe, o que possivelmente deve ter afetado ou sensibilizado ainda mais o artista sobre a problemática da morte (cf. Kahn, 2019, p.121).

10 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os finais dos anos de 1970 e início dos anos 1980 na Polônia apresentaram condições bastante adversas para os poloneses. Isso culminaria, em 1982, no encerramento das explorações do Teatro das Fontes, no autoexílio de Grotowski e, posteriormente, na dissolução do Teatro Laboratório.

Após uma espécie de "milagre econômico" no país, possibilitado por empréstimos ocidentais na primeira metade da década de 1970, houve um período de grande crise econômica, política e social. A dívida externa do país disparou, houve uma inflação no preço de bens alimentares e escassez de bens essenciais, o que culminou em uma série de greves. Nesse contexto, lideranças sindicais despontaram em oposição ao regime comunista na Polônia, com destaque para atuação Lech Walesa e o sindicato Solidariedade.[522]

Para conter a crise, o general Jaruzelski impõe a lei marcial, anunciada em 13 de dezembro de 1981.[523] O anúncio foi feito pela manhã, logo após uma noite de perseguições e prisões de milhares de inimigos do governo.

É em meio a esse cenário, e com a Lei marcial implementada, que Grotowski deixa a Polônia no ano seguinte. Em 1982, muitas atividades do Teatro das Fontes se desenvolvem fora do país, particularmente na Itália. Contudo, ainda ocorrem algumas experiências ligadas ao projeto em Ostrowina e Varsóvia. Como se lê em Osińsk[524], em agosto, Grotowski realiza a última etapa do Teatro das Fontes em Ostrowina. No dia 12 do mesmo mês, deixa a Polônia permanentemente. Inicialmente, na Itália, Grotowski ainda desenvolve atividades com a equipe do TF (de agosto a outubro). Após uma breve estadia na Itália e no Haiti, Grotowski se muda para os Estados Unidos no final de 1982. A princípio, esteve associado à Columbia University, mas em

---

[522] Em 1980, há um aumento drástico nos preços dos alimentos. Lech Walesa lidera uma greve em Gdanski com ocupação de estaleiros, exigindo negociações com representantes do governo. Após uma série de negociações o governo assinou um acordo com os trabalhadores que envolvia todo um pacote, como a criação de sindicatos livres, o que significava um enfraquecimento da influência do governo comunista e da URSS sobre a organização dos trabalhadores. As informações sobre o contexto político e econômico da Polônia tem como referência Zamoyski (2010).

[523] Na ocasião, quase toda liderança do Solidariedade foi detida, "milhares de pessoas foram arrastadas da cama e transportadas para prisões" (Zamoyski, 2010, p. 346). A rede ferroviária, fábricas e minas foram ocupadas e colocadas sob comando militar.

[524] OSIŃSKI, Zbigniew. Grotowski Blazes the Trails: From Objective Drama to Art as Vehicle. *In:* SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa (org). **The Grotowski Sourcebook**. New York: Routledge, 1997. p. 381-403.

1983-84, Grotowski se torna professor na Universidade da California-Irvine (UCI), onde inicia sua fase de trabalho *Objective Drama.*[525]

Na Itália, em dezembro de 1982, sem Grotowski, Jairo Cuesta encerra os trabalhos da equipe do Teatro das Fontes, mas muitos membros continuaram suas atividades no país. Em 1984, as atividades do Teatro Laboratório, na Polônia, já dissociadas de Grotowski desde o final de 1982, são oficialmente encerradas com a dissolução do grupo.[526]

O Teatro das Fontes e as práticas desenvolvidas na Polônia são, assim, interrompidos. Em que medida o Teatro das Fontes foi uma fase superada? Teria o projeto encontrado seu ponto mais alto de desenvolvimento e, naturalmente, sido abandonado ou se transformado para uma exploração seguinte? O ano de 1982 marca um corte, um golpe abrupto que desmantela as explorações em curso. Nesse sentido, o projeto é peculiar se comparado a outras fases do trabalho de Grotowski, pois foi interrompido por condições externas ao trabalho. Talvez nem mesmo na Arte como Veículo, com a morte de Grotowski, em 1999, isso tenha ocorrido. Ciente de sua finitude física, Grotowski escolhe Thomas Richards, passa o bastão, de modo que o *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* prossegue com o trabalho e a pesquisa grotowskiana.

A crise da Polônia atingiu não só o projeto do TF, mas o Teatro Laboratório como um todo. Paralelamente às práticas desse projeto, havia inúmeras outras atividades desenvolvidas no Instituto, que também foram inviabilizadas pelo contexto. Somada à crise política, houve a grave enfermidade seguida da morte prematura de Jacek Zmyslowski, que assumia um papel importante no grupo.

Por outro lado, é possível perceber nos projetos subsequentes, nos EUA e Itália, certa continuidade daquilo que estava em desenvolvimento na Polônia. Da mesma maneira que no Parateatro são identificadas algumas raízes e sementes que se desenvolveriam na fase subsequente; o *Objective Drama* e Arte como Veículo podem ser vistos como frutos do Teatro das Fontes. Esses três últimos momentos do percurso artístico de Grotowski apresentam grandes conexões, ainda que o *Objective Drama* e Arte como Veículo sejam fases marcadas por mudanças oriundas dos contextos específicos de cada uma e por uma ênfase maior no refinamento de determinados elementos do trabalho do performer.

---

[525] OSIŃSKI, 1997, p. 386.
[526] Cf. KALENDARIUM [...], 2011.

A saída de Grotowski da Polônia também possibilitou sua dissociação frente ao Teatro Laboratório. Com o distanciamento do artista desde as atividades parateatrais, já em meados da década de 1970, nota-se que seus interesses nem sempre se coadunavam com as necessidades institucionais e, talvez, com os diversos experimentos do grupo, propostos por diferentes membros. O Teatro das Fontes se constituiu em uma proposta mais afinada com os desígnios, com os anseios de Grotowski. Daí ele mencionar, em *Hipótese de Trabalho*, que sua dedicação plena a esse projeto se constituiu como uma ruptura radical em sua vida (o que também constituiu um marco para início de sua nova fase de trabalho, em finais 1976). Ao dar início ao *Objective Drama* em terras estrangeiras, o artista já não tem mais vínculo com o Teatro Laboratório. Assim, essa ruptura iniciada no TF teria se concretizado com a saída da Polônia e do Teatro Laboratório.

Objective Drama

O *Objective Drama* inicia-se de modo efetivo no fim de outubro de 1983, com grande contribuição de Tiga Garoute e Maud Robart. A Universidade de Irvine ofereceu um celeiro para as práticas do trabalho. Além desse apoio da universidade, havia financiamentos da Fundação Rockefeller e da *National Endowment for the Arts.* Grotowski inicia essa pesquisa a partir de uma ênfase a determinados elementos do ofício performativo que teriam sido negligenciados nas duas fases precedentes. Segundo Slowiak e Cuesta, os três anos do projeto foram um "valioso terreno de treinamento dos princípios fundamentais do trabalho performativo profissional"[527]. Para os autores, Grotowski tinha como questões norteadoras nesse período:

> [...] quais são as estruturas ou os instrumentos que têm um impacto objetivo no performer? Existe, certas técnicas, espaços, movimentos e vibrações vocais que o afetam, transformam sua energia, possibilitando que ele/ela adentre um fluxo orgânico de impulsos, de vida?[528]

No TF também havia uma investigação sobre "técnicas", procedimentos capazes de exercer um impacto no performer, conduzindo-o ao descondicionamento do corpo e da percepção, ao "movimento que é repouso", ao "movimento que é percepção". Ainda que haja mudanças de direcionamentos, o *Objective Drama* é

[527] SLOWIAK; CUESTA, 2013, p. 80.
[528] SLOWIAK; CUESTA, 2013, p. 81.

também uma delimitação, um refinamento de elementos do trabalho precedente, um aprofundamento na busca pelo que exerce "impacto objetivo"[529].

Sobre as práticas, dois de seus pilares eram o canto e dança afro-haitianos conduzidos inicialmente por Maud e Tiga. O aprendizado dessas ações ocorria por imitação e não eram oferecidas traduções ou explicações. Além dos haitianos, trabalharam outros colaboradores ligados a tradições. A presença desses colaboradores indica a continuidade do aspecto transcultural e das técnicas tradicionais, assim como havia no TF.

No *Objective Drama* também havia trabalhos ao ar livre. Os participantes foram "iniciados" em ações desenvolvidas no Teatro das Fontes como a Caminhada Lenta e a Caminhada Rápida[530]. Além dessas, destaca-se dois exercícios que têm relação com o passado do Teatro das Fontes e mesmo do Parateatro. O primeiro deles é o já mencionado *Motions,* o segundo, *Watching.*

Watching consiste em um exercício que à primeira vista, parece um jogo de "imitar" o líder. É um trabalho que se dá de forma silenciosa, sem verbalização, gritos ou gemidos, com atenção e cuidado para não produzir barulhos com os passos e movimentações. Segundo François Kahn, todo exercício é baseado em uma improvisação *estruturada*[531]*.* Parece ser improvisada, mas é muito estruturada. Pelas descrições, *Watching* é um exercício que conjuga de modo bastante intenso a relação entre estrutura e improviso, estrutura e espontaneidade.

A ação propriamente dita é constituída por uma série de sequências que devem ser realizadas de forma muito precisa: "a estrutura serve para dar aos participantes a liberdade de seguir seus próprios fluxos, enquanto executam com precisão os aspectos técnicos."[532] Entre as sequências (incluindo ações e posturas) há a

---

[529] Osiński associa o termo *Objective Drama* à distinção feita por G.I. Gurdjieff entre arte objetiva e arte subjetiva. Enquanto a arte subjetiva lida com o aleatório ou pontos de vista individuais dos fenômenos, sendo frequentemente governado por caprichos humanos, a Arte Objetiva (*Objective Art*) tem uma qualidade extra, supraindividual e pode, deste modo, revelar as leis do destino humano (Osiński, 1997, p. 385- 386). Outra referência apresentada por Osiński a respeito do tema é Juliusz Osterwa (1885-1947), cofundador do Teatro Reduta (ao qual Grotowski frequentemente referenciava, citando a importância dele em seu próprio trabalho). O termo "Arte Objetiva" aparece em um caderno de Osterwa em 1921. Ao discutir a objetividade das artes, Osterwa apresenta a arquitetura acima da música, pintura e literatura, e reflete: "Suporemos que o teatro é como a arquitetura. [...] A arquitetura é a mais refinada [...], move os especialistas e os observadores para um estado de arrebatamento – afeta todos de uma maneira da qual não estão nem mesmo conscientes." (*apud* Osiński, 1997, p. 386) (a tradução da citação em: Slowiak e Cuesta, 2013, p. 81).

[530] SLOWIAK; CUESTA, 2013, p. 82

[531] KAHN, 2019, p.93.

[532] SLOWIAK; CUESTA, 2013, p.197

imobilidade – buscando um estado de prontidão, escuta e observação (ver) –, movimentos sem deslocamentos, deslocamento no espaço, dança silenciosa.

O exercício se constitui em uma relação estabelecida com o *leader,* em que é fundamental um ajuste coletivo, ainda que a ação se dê na solidão. François Kahn fornece exemplos de ações e o modo de realizá-las, revelando a necessidade de atenção aguçada e precisão por parte dos praticantes:

> [...] ir do exterior para o centro e do centro para o exterior. Não se deve chegar depois do *leader* – e, muito menos, antes dele. É preciso parar exatamente no mesmo momento que ele. Ou então, a ação que traça uma lua crescente, é exatamente uma lua crescente.[533]

Tanto Slowiak e Cuesta, quanto François Kahn associam esse exercício à Vigília (*Czuwanie*) do período parateatral.[534] Porém há diferenças significativas, como a presença maior de uma estrutura e a necessidade de uma precisão na realização das sequências. Em suas notas de trabalho, Kahn apresenta um comentário de Grotowski sobre essa diferença:

> Com exceção de uma sequência, toda a ação é feita estando sozinho. Para alguns, isso pode recordar certas ações parateatrais (*Czuwanie*), em que a relação inter-humana era importante. Mas não. Não se trata de "ter uma boa experiência" No dia seguinte, a boa experiência desapareceu. Ou senão, ela vira nostalgia [...] Para que haja um encontro na ação, é preciso, primeiramente, que haja distância. É preciso seguir os *Leaders.* Reunir-se a eles gradualmente, para compreender a proposta...[535]

Essa citação permite compreender a diferença entre *Czuwanie* e *Watching.* O comentário citado indica também um aspecto importante já presente no Teatro das Fontes: a questão da solidão, a necessidade da distância, e a não ênfase sobre a relação inter-humana (relação fundamental em ações parateatrais). Assim, se há aspectos de *Watching* oriundos de *Czuwanie,* há também certo filtro, certa organização desses elementos a partir de princípios importantes do Teatro das Fontes. Se considerarmos esse fato, *Watching* pode ser visto como uma síntese de aspectos dessas duas fases precedentes, somada a um maior foco em questões técnicas e no refinamento das ações, característicos do *Objective Drama,* constituindo-se em uma estruturação de certos elementos de *Czuwanie.*

---

533 KAHN, 2019, p. 93.

534 François Kahn escreve: "Essa ação de grupo era uma tentativa de criar uma verdadeira estrutura a partir de elementos tomados de empréstimo de *Czuwanie.*" (2019, p. 89). Ver também Slowiak e Cuesta (2013, p.196-197).

535 KAHN, 2019, p.52-53.

François Kahn escreve que "detestava" a ação de *Watching* (que praticou em um *workshop* em 1985). Para ele, que participou por bastante tempo das Vigílias (*Czuwanie*), era impossível não associar as duas ações: "Minha impressão era de ser como um cavalo selvagem, obrigado a usar cela e cabresto."[536]

Essa relação apresentada entre aspectos do Teatro das Fontes (e, em menor grau, do Parateatro) e o *Objective Drama* pode ser estendida à Arte como Veículo. Determinados exercícios, como *Motions* continuaram a ser trabalhados. Chama atenção o fato de no Teatro das Fontes haver a ênfase na busca pelas "fontes das técnicas das fontes", o que impulsionou a criação de uma série de atividades (ainda que houvesse práticas mais diretamente ligadas às tradições). Apesar disso, o que se constituiu como base do trabalho posterior, entre tantas atividades e práticas desenvolvidas, foi o canto afro-haitiano (e afrodiaspórico) e o *yanvalou,* dança ligada ao vodu haitiano. Ou seja, foram técnicas tradicionais (técnicas das fontes) que, de fato, permaneceram com centralidade, e não as criações/investigações de outros procedimentos.[537] O texto de Grotowski sobre seu percurso artístico pontua determinado limite do Teatro das Fontes que pode ser um indicativo para essa maior centralidade na técnica tradicional, na estrutura e nos detalhes técnicos:

> Com o Teatro das Fontes chegamos a processos fortes e vivos, mesmo se, por assim dizer, não superamos as fases das tentativas: faltou-nos o tempo necessário para continuar porque o programa foi cortado (tive que deixar a Polônia).
> [...]
> O Teatro das Fontes revelou possibilidades reais. Mas ficou claro que não podíamos realizá-las *in toto,* se não passando além de um nível um tanto *"impromptu"*. Nunca rompi com a sede que motivou o Teatro das Fontes. Contudo a arte como veículo não é orientada ao longo do mesmo eixo: o trabalho procura passar, consciente e deliberadamente, acima do plano horizontal com as suas forças vitais, e essa passagem se tornou A saída: a "verticalidade". Por outro lado, a arte como veículo se concentra no rigor, nos detalhes, na precisão, comparável àquela dos espetáculos do Teatro Laboratório.[538]

No percurso de Grotowski "da *Companhia Teatral à Arte como Veículo",* o Teatro das Fontes ocupa um lugar importante, pois está intimamente ligado à "sede que motivou" diferentes pesquisas e fases da artista, dando início à explicitação daquele "programa oculto". O projeto também é importante, pois passa a explorar o

---

[536] KAHN, 2019, p. 89.
[537] Mesmo considerando não se tratar de mera transposição, a prática tradicional está ali como um dos fundamentos do *Objective Drama* e da Arte como Veículo.
[538] GROTOWSKI, 2007a. p.231

humano no trânsito entre as culturas, não só ao problematizar os limites culturais, mas ao trabalhar a partir desses limites, utilizar a "torre de Babel" como um meio de superação dessa própria Babel, ou seja, a transculturalidade como um eixo do trabalho. Além disso, o projeto inicia, de modo mais delimitado, a investigação ligada às técnicas tradicionais, que se aprofundará depois. As primeiras palavras da citação acima evidenciam que o Teatro das Fontes não saiu daquele patamar exploratório, e em certo sentido, improvisado, pois faltou tempo suficiente. Assim, é possível pensar que a própria pesquisa do Teatro das Fontes, amadurecendo, nutrindo-se das múltiplas interações e descobertas no trabalho, frutificaria, de qualquer maneira, em algo do que foi nomeado *Objective Drama* e *Arte Como Veículo.*

Outro ponto de grande relevância no Teatro das Fontes – e talvez não tão centrais nas fases seguintes – é a presença de um discurso e uma prática intimamente ligados à dimensão ecológica. A ecologia do humano e daquilo que está além do humano. Há no Teatro das Fontes uma espécie de 'desantropocentralização', mesmo se tratando de uma obra do homem [*człowiek*]. Ainda que o trabalho se configure em uma prática do performer sobre si mesmo, é um "si mesmo" que se abre ao mundo. Abrindo-se e afinando sua percepção, se reconhece irmanado nesse mundo, é parte de um conjunto de forças que o ultrapassa, que é anterior ao humano, dá vida ao humano, que permanece além do humano. Essa abertura da percepção no Teatro das Fontes permite vislumbrar uma possibilidade de transcendência a partir da imanência, de comunhão a partir da solidão.

Reflexões e apontamentos finais

Ao longo da tese, foi possível compreender algumas referências e noções-chave que balizaram as investigações desenvolvidas no Teatro das Fontes. O estudo e análise de textos de Grotowski e colaboradores do período, bem como a apresentação de seus principais conceitos e ideias, contribuem para uma compreensão mais aprofundada sobre o projeto em questão.

O percurso de Grotowski é marcado por investigações e buscas que motivaram diferentes práticas, muitas das quais – sob aparências bastante distintas – compartilham motivações análogas. Temas e objetivos que são importantes em um momento, mas depois abandonados, podem retornar, nutrindo novos experimentos

(de um espetáculo teatral a um improviso coletivo ligado à cultura ativa, deste a uma prática de exploração da solidão junto à ecologia).

Na busca pelas raízes do Teatro das Fontes, foi possível refletir sobre a questão da tradição, problematizando determinados lugares comuns relativos ao tema, 'usos' abusivos e esvaziados que artistas podem fazer em seu nome. Como apontado, no texto *O artista na sociedade contemporânea,* Grotowski lança uma provocação ao mencionar artistas que desejam falar em nome de uma tradição sem vivenciá-la. Identifica-se em seus textos a presença de uma crítica a meros discursos na arte, crítica a um querer produzir uma obra que 'fale' da tradição. Mais que buscar tratar desse tema em arte ou querer ser representante de determinada tradição, importa viver e nutrir-se da experiência viva do contato com os outros, a comunidade, o meio em que se vive, e com as questões fundamentais desse meio. A relação entre arte e tradição implica todo um modo de existência. Pode-se "viver conscientemente de um modo ou de outro, mas *não podemos exprimir* as raízes: *somos* enraizados".[539]

Ainda nas sementes e raízes do Teatro das Fontes, identificou-se como o Parateatro lançou bases, práticas e discussões importantes que fomentaram o projeto subsequente. Destacam-se a trabalho junto à natureza, as investigações desenvolvidas por Teo Spychalski no *International Studio,* e o *Mountain Project* (tanto o projeto piloto na França e o projeto em si, liderados por Jacek, quanto o texto-documento que os antecedeu, escrito por Grotowski). Como pôde ser constatado, estes eventos parateatrais se constituíram em uma teia com outros eventos e influências, germinando no Teatro das Fontes.

As expedições no Teatro das Fontes são sempre apontadas como um dos componentes fundamentais do projeto. Entretanto, é possível notar certas lacunas no entendimento sobre o assunto e poucas pesquisas dedicadas a ele de modo específico. Assim, ao longo de toda parte das *Raízes* da tese (seções 4,5,6), desenvolvemos esse tema e sua relação com as viagens anteriores de Grotowski. Algumas tradições foram destacadas, como os Dervixes e os Bauls, a partir de comentários do próprio artista, o que permitiu compreender a importância das "técnicas pessoais" para sua investigação. Nas seções 5 e 6, abordamos duas das importantes bases do projeto, como mencionadas por Teo: 1- viagem ao Haiti e o contato com o *Saint-Soleil*; 2- a influência da obra de Castaneda (e a viagem ao

[539] GROTOWSKI, 2016, p. 106.

México). Soma-se a essas a terceira base, tratada posteriormente: o *Evangelho de Tomé* (seção 7.2). Grotowski toma de empréstimo alguns termos do escrito apócrifo e menciona o evangelho em seus próprios textos. Ao analisar o conteúdo das aulas de Roma, é possível compreender que esse texto tem uma relevância para o artista na medida em que apresentaria elementos vinculados a uma das raízes da cultura europeia. Uma vez que no Teatro das Fontes se buscava o contato com as raízes culturais e diferentes tradições, é compreensível que Grotowski tenha procurado mergulhar nas bases de sua própria cultura. Ademais, o *Evangelho de Tomé* é um texto apócrifo, vinculado a uma das linhas silenciadas do cristianismo, de modo que, se o texto apresenta elementos de uma base cultural europeia, ocidental, ele corresponde a uma base oculta, ou pouco conhecida (como algo inconsciente).

Sobre as palavras e o vocabulário de Grotowski relacionados ao TF, mais do que conceitos em um sistema filosófico, são termos e noções de valor pragmático e/ou adotados para nomear experiências de difícil definição. Muitas delas são palavras provisórias, vindas de referências das mais variadas, e utilizadas para designar suas buscas, qualidades de relação, de presença, determinados estados inomináveis experimentados ou vislumbrados nas práticas. Nesse sentido, buscou-se apresentar determinadas palavras de Grotowski, contextualizando-as em seus textos ou nas fontes das quais o artista tomou de empréstimo, ligando-as às práticas desenvolvidas no projeto. Exemplos incluem o “movimento que é repouso” do *Evangelho de Tomé,* “movimento que é percepção”, “movimento perpétuo”, “estar de pé no princípio”, “permanecer no princípio”.

Além dessas expressões mais evidentes do artista, identificou-se outras, nem sempre por ele explicitadas. Desse modo, a questão da infância emergiu como um tema importante no trabalho, em diálogo com outros “princípios” (fontes das técnicas das fontes, o homem que precede as diferenças, descondicionamento da percepção etc.)

Por fim, ressalta-se que assim como o Parateatro apresenta aspectos importantes desenvolvidos na fase subsequente, os últimos projetos de Grotowski – *Objective Drama* e Arte como Veículo –, também podem ser vistos como desenvolvimentos, refinamentos do que se investigou no Teatro das Fontes.

Devido ao foco da pesquisa, não foi possível aprofundar importantes questões que esse trabalho de Grotowski suscita. Entre elas, destaca-se a questão do multiculturalismo e transculturalismo, e a postura supostamente colonizadora que

Grotowski teria com tradições culturais não europeias, 'apropriando-se' de seus elementos, ou tendo uma visão idealizada e descontextualizada sobre essas culturas. Espero que a tese, embora não tenha se aprofundado sobre essas discussões, tenha fornecido informações suficientemente fortes para se verificar que o trabalho de Grotowski no Teatro das Fontes não correspondia a esse tipo de apropriação.[540] Em palavras aproximadas, Grotowski lembra que temos "pés" e "mãos", e não é porque se escolhe falar dos "pés", usar os "pés", que se é contra as "mãos".[541] Usou essa analogia para dizer que há a dimensão histórico-social e há outra dimensão (ligada a experiências outras), à qual se dedicava. Há o contexto e há as práticas, manifestações culturais não só ligadas ao contexto, mas dependentes dele. A pesquisa no Teatro das Fontes era justamente um confronto com determinadas técnicas tradicionais para investigar procedimentos e práticas capazes de funcionar, eficazes em alterar a qualidade da percepção e presença, independentemente do contexto original. Não era escopo de seu trabalho fazer uma investigação sociológica e histórica sobre as culturas. Apesar disso, o artista tem consciência da importância desses aspectos. Quando aborda, nas aulas de Roma, a noção de *mind structure,* algo que limita nossa interpretação, nosso modo de ler e entender a realidade, Grotowski está reconhecendo a importância dos contextos e especificidades culturais que engendram visões de mundo.

Na aproximação com outras cosmopercepções, inevitavelmente o olhar (e todo o aparato sensorial-perceptivo) sempre estará condicionado pela estrutura mental proveniente de sua própria cultura e linguagem. Ao transitar com diferentes tradições, há um esforço de Grotowski em superar determinados enquadramentos, há "um esforço ético de evitar ao máximo, na medida do possível, o etnocentrismo e as

---

[540] Cabe mencionar as críticas de Ruston Bharucha em seu texto *Goodbye Grotowski* (2005). Embora algumas de suas críticas possam nos ajudar a questionar determinados aspectos do trabalho do artista, muitas delas não se sustentam. Sobre essa questão, Lidia Olinto (2016, p.237- 257), ao abordar a temática do *Transculturalismo e* do *Orientalismo* no Parateatro, tece importantes considerações em contraposição ao texto de Bharucha.

[541] GROTOWSKI, 2016, p. 160.
Grotowski escreve em *Sulle Tracce del Teatro delle Fonti,* que, quando aborda o aspecto, o polo ligado ao que é inato no humano, não está negando a existência do outro polo, histórico e social. Coexistem dois polos, como coexistem as mãos e os pés.
"È molto facile criticare quello che ho appena detto con osservazioni del tipo: <<l'uomo è sempre immerso nella storia, l'uomo è sempre vincolato dalla situazione sociale>>. Certo, è vero... Ma oggi sto parlando dell'altro polo. Il fatto di avere le mani non contraddice il fatto di avere i piedi. Ho solo le mani? Ho solo i piedi? Ho mani e piedi, per fortuna. Sebbene si dia il caso che qualcuno abbia solo le mani o solo i piedi - in senso duplice: letterale o metaforico."

consequentes ‘superficialidades’ nas análises ou na formulação de proposições artísticas”.[542]

Penso que muitas críticas a Grotowski têm como base um desconhecimento ou uma leitura enviesada sobre seu trabalho, assim como uma dificuldade em enquadrá-lo em categorias definidas do campo da arte. O trabalho de Grotowski, pela sua natureza, só pode ser realizado “num ambiente protegido das expectativas de produção, resultado e disseminação, típicos do mundo moderno.”[543] Esse ambiente peculiar, em que desenvolve práticas incomuns, implica incompreensões e consequentes críticas ao seu trabalho.

Sobre o Teatro das Fontes, não se trata de espetáculos a serem vendidos, não se trata de técnicas a serem desenvolvidas com um fim artístico utilitário (aumentar a expressividade do ator), não se trata de um discurso político, não é uma experiência terapêutica. Grotowski não buscou se aproximar de culturas tradicionais para reproduzir seus símbolos em meios artísticos. A aproximação se dá justamente na tentativa de superar modelos hegemônicos ocidentais que produzem e se alimentam de um tipo de postura colonialista no campo das artes e da cultura. Nisso residiria a dimensão política (e ética) de sua prática.

A figura de Grotowski e seu trabalho não devem ser mitificados, colocados acima de críticas. Porém, é preciso clarificar o entendimento sobre esse complexo trabalho, com diferentes fases, propostas e objetivos, evitando enquadramentos e leituras superficiais e equivocadas.

Ao longo da tese, foram analisados alguns relatos sobre o que se desenvolvia na pesquisa do artista. Buscou-se, ainda que de modo diluído, apresentar pistas para visualizar algumas práticas no Teatro das Fontes. Ao confrontar essas práticas com os discursos e noções apresentadas por Grotowski e colaboradores, é possível compreender com maior concretude o projeto. Muitas práticas são realmente simples e as palavras usadas para caracterizá-las (por vezes emprestadas de textos místicos,

---

[542] OLINTO, 2016, p. 252.

[543] MATRICARDI, Luciano. Apontamentos sobre as Pesquisas de Jerzy Grotowski e Maud Robart sobre os cantos afrodiaspóricos. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 13, n. 4, e129871, 2023. p. 13.
Embora, nesse trecho citado, o pesquisador Luciano Matricardi se refira ao trabalho de Maud, como seu próprio texto aponta, há similaridades entre a artista e Grotowski na abordagem e modo de contato com elementos da tradição. Assim, o trecho indicado pode ser aplicado ao trabalho do TF e posterior.

gnósticos, religiosos) não devem induzir a uma leitura sobre seu projeto a partir de um viés místico ou transcendental, sobrenatural. São práticas concretas, ainda que as experiências delas decorrentes sejam de difícil nomeação.

Ao lado das práticas, princípios, bases ou objetivos do trabalho, soma-se a questão, a meu ver, central, apresentada no capítulo/seção 9, e que de certa forma está intrinsicamente ligada ao impulso para a busca de Grotowski no Teatro das Fontes: o enfrentamento da *morte.* Cotejamos diferentes textos, de diferentes períodos: textos imediatamente anteriores ao TF, mas que já apontavam algumas ideias importantes a serem de desenvolvidas (*O Artista na sociedade contemporânea*)*;* falas de colaboradores, como François Kahn; e as palestras de Grotowski em Roma. Esse confronto de textos permitiu identificar a questão relacionada à *morte* como uma motivação fundamental para aqueles que buscam o trabalho sobre as técnicas pessoais (que podemos associar às técnicas das fontes). Além de apresentar a temática da *morte* nesses textos que compreendem o início (e antes mesmo) e fim do Teatro das Fontes, efetuamos um recuo ainda maior, revelando como essa mesma temática apresentava-se de modo vital em alguns textos do jovem Grotowski, relacionados a um teatro que o artista almejava no princípio de sua carreira teatral. Com a consciência a respeito da morte, o desafio concernente à própria finitude deveria ser enfrentado a partir de mecanismos cênicos – e depois a partir das técnicas das fontes, na relação ecológica –, que permitissem ao homem [***człowiek***] se ver irmanado no Cosmos, como parte do Cosmos, que ao contrário do homem individual, é imortal. Assim, a perspectiva ecológica no Teatro das Fontes tem, também, um aspecto existencial e filosófico que norteiam as práticas desenvolvidas e assume uma dimensão espiritual, ligada à transcendência (não místico-religiosa) do humano, permitindo-lhe uma resposta em vida e um sentido para vida frente à inevitabilidade da morte.

Investigar não só as práticas, mas as motivações, os objetivos, o modo *como* foram processadas as diferentes experiências no Teatro das Fontes, exigiu ouvir as múltiplas vozes de Grotowski, seus colaboradores – Teo Spychalski, François Kahn, Jacek Zmyslowski, Slowiak e Cuesta, entre outros –, e tantas vozes entre suas referências, suas testemunhas, pesquisadores e pesquisadoras de seu trabalho (desde as vozes mais próximas, como as das pesquisadoras Lidia Olinto, Tatiana Motta-Lima...às mais distantes, como a de São Tomé). A exposição e análise de alguns relatos de práticas e a busca pela identificação de princípios no trabalho

visaram tornar mais cristalinas as águas dos rios e fontes do projeto de Grotowski. Esse entendimento mais aprofundado sobre o trabalho e suas repercussões podem ser úteis para artistas, pensadores, fazedores de teatro, e interessados em encontrar modos de existência alternativos e procedimentos de pesquisa em arte.

Nesse caso, a busca por uma compreensão mais concreta sobre o Teatro das Fontes e suas atividades não tem o objetivo de encontrar e proporcionar um manual de práticas a serem replicadas por artistas. Deve-se proceder como o próprio Grotowski diante das técnicas e saberes tradicionais: não aderir ou imitar, mas confrontar-se. Confrontar-se com seus textos e práticas.

Nossas condições de trabalho artístico, em geral, são bastante precárias e bem diferentes do contexto de Grotowski daquele período. Mas para aqueles que se dedicam a pensar, criar, desenvolver e praticar formas simples de uma arte do encontro, da coexistência, da relação com o outro humano e não-humano, com a ecologia, para aqueles que buscam uma arte *contemplAtiva*; para aqueles que acreditam que esse tipo de arte tenha alguma relevância para o mundo e possa fazer este nascimento valer a pena, pode ser pertinente confrontar-se com o legado de Grotowski e companhia, a fim repensar as próprias práticas. Pode ser pertinente caminhar entre lacunas e raízes, caçar os frutos e as sementes espalhadas, esquecidas e escondidas do Teatro das Fontes.

xxx

O movimento que é repouso

O menino ouviu tal expressão. Disseram: conhecê-la, vê-la é o objetivo supremo de todo buscador.

"Vá peregrino! Vá em caminhos santos!". Ele foi em caminhos bêbados.

Ele foi. "Movimento que é repouso" ... o que é?

Leu tudo o que pôde ler. Antigos livros sagrados sobre secretos ritos mágicos.

Cristianismo místico, budismo, taoísmo, todos os ismos que pudesse ler. Leu os cânones e os apócrifos.

Nenhuma palavra a respeito.

Disseram-lhe para se empenhar também em conhecimentos racionais. "Filosofia e Teologia, eis as margens do seu caminho". Então, leu Aristóteles de cabo a rabo, Platão, Agostinho, Tomás de Aquino. Descobriu livros secretos de Kant e toda a filosofia alemã. Tornou-se um erudito, das coisas do céu e da terra. Leu e decorou os prolegômenos das ciências do fim do mundo e de outros mundos.

Mas nada sobre o tal do *movimento que é repouso*.

Disseram-lhe que o conhecimento estava na tradição oral e que jamais ele encontraria a verdade nos livros.

O menino então partiu. Percorreu os locais mais sagrados, escalou as montanhas mais santas. Jerusalém, Meca, Monte Athos, Pirâmides do Egito. Atlântida! Conheceu monges, mestres, eremitas, andarilhos santos, yogues que viravam do avesso, outros que comiam pelo ânus e evacuavam pela boca, outros que levitavam. Babalaôs. Mestres de oráculos, cabalistas e magos. Conheceu bruxas sábias em cerimônias noturnas.

Ouviu todas as palavras, conjurações, todos os encantamentos. Ouviu e aprendeu. Já sabia fazer os passes mágicos, os gestos rituais. Já era meio capaz de se transformar em pássaro, transformar água em vinho e até ressuscitar mortos...

Mas nada lhe mostrava o *movimento que é repouso.*

Disseram que seu erro era querer estudar e conhecer tudo. "Conhecer uma tradição leva anos. E você quer conhecer todas...".

Então ele escolheu uma. Se iniciou (já se iniciara 70 multiplicado por 7 vezes em diferentes conhecimentos ocultos). Dessa vez, ele se iniciou e continuou. Permaneceu. 3, 5, 7, 14, 21 anos. 21 mil anos. Conhecia tudo de sua tradição espiritual, até as divindades supremas de seu panteão já lhe serviam, tamanho era seu conhecimento. Deuses estrangeiros de outras culturas e

outros planos imateriais faziam um cortejo só para tocar-lhe o pé.

Mas nada sobre o *movimento que é repouso.*

Disseram severamente: "é porque você é um desenraizado!".

Já esgotado, o menino largou as belas vestimentas e paramentos sacros. E mandou aos infernos tudo aquilo.

Andou dias e noites a esmo. Fez um esforço para lembrar onde morava antes de tudo isso começar. Lembrou e resolveu voltar. Fatigado de tudo. De mãos vazias.

Após anos e éons de caminhada, finalmente avistou a velha casa. Era uma casa simples. Bem simples. Tardezinha. O dia começava a pensar se ia embora ou não.

Em frente à casa estava lá, ainda, o velho toco sobre a terra. Um pouco atrás, no chão acimentado, viu vovó sentada em sua cadeira de balanço. A vó de sempre. Ela sorriu. O menino também. Dava pra sentir de fora o cheiro do café da véia.

O menino parou diante da vó e acenou com a cabeça. Estava com saudade, queria abraçá-la, mas todas aquelas sensações e imagens o paralisaram delicadamente.

Ficou ali parado, sem dizer nada.

A vó sorriu. Pitou. Soltou a fumaça da cachimba. Fumaça subiu. Era um silêncio perfumado, nem muito doce, nem amargo, nem quente, nem frio. Perfumado.

Num movimento lento, vai e vem, no balanço da cadeira, a vó olhou para ele. Pitou. Soltou fumaça. Fumaça subiu. "Fio, o bolo e o café já tá na mesa. Vai ficar aí parado?"

O menino ficou. Naquele silêncio cheiroso. Olhou vovó. A vó fumava a cachimba. Fumaça subia. Balançava a cadeira.

No vaivém.

E ele viu.

O Movimento que é repouso.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ilda Maria de. **Grotowski no Collège de France**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, São Paulo, 2018.

ALLAIN; ZIOLKOWSKI [ed.]. **Voices From Within:** Grotowski’s Polish Colaborators. London: Polish Theatre Perspective, 2015.

ALMEIDA, Maria Aparerida de Andrade, DANTAS; Renan B. *Gnosticismo e o Evangelho de Tomé:* explorações interpretativas. **Relegens Thréskeia** estudos e pesquisa em religião V. 06 – n. 02 – 2017, p. 85-101.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai:** A África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

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

BHARUCHA, Rustom. **Theatre and the World**: Performance and the Politics of Culture. Londres e Nova York: Routledge, 1993.

CARTWRIGHT, Mark. Ifé. *In:* WORLD History Encyclopedia. [*S. l.*]: 2019. Disponível em: https://www.worldhistory.org/trans/pt/1-18028/ife/ . Acesso em: 20 ago. 2023.

CASTANEDA, Carlos. **A erva do diabo:** as experiências indígenas com plantas alucinógenas reveladas por Dom Juan. São Paulo: Clube do Livro, 1988.

CASTANEDA, Carlos. **Porta para o infinito**. São Paulo: Círculo do Livro, [c1974].

CASTANEDA, Carlos. **Uma estranha realidade.** São Paulo: Círculo do Livro, [c1971].

CASTANEDA, Carlos. **Viagem a Ixtlan**. Rio de Janeiro: Record: c1972.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia 2, vol.1. São Paulo: Editora 34, 2011.

DISAPPEARING Word (Tv series) [article/verbete]. *In:* WIKIPEDIA. The Free Encyplopedia. [*S. l.*] 2024. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Disappearing_World_(TV_series). Acesso em: 10 fev. 2024.

DROT, Jean-Marie. **Malraux en Haiti**. [*S. l.*], 2016. Disponível em: https://www.etonnants-voyageurs.com/Malraux-en-Haiti.html. Acesso em 15 jan. 2022. Acesso em: 10 jan. 2022.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano:** a essência das religiões. São Paulo, Martins Fontes: 2001.

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (orgs.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959- 1969.** São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera de Teatro, 2007.

FLASZEN, Ludwik. **Grotowski & Companhia:** Origens e Legado. São Paulo: É Realizações, 2015.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito***:* curso dado no Collège de France. São Paulo: Editora WMF - Martins Fontes, 2010.

GALLERIES.THE GROTOWSKI institute [website]. [*S. l.*], [201-?]. Disponível em: https://grotowski.net/en/media/galleries/posters-01. Acesso em 12 jan. 2024.

GOMES, Ricardo; OLINTO, Lidia. Os *Yogas* de Grotowski: Alguns apontamentos sobre Jerzy Grotowski e a Índia. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, [*S. l.*], v. 11, n. 1, 2020. DOI: 10.22478/ufpb.2177-8841.2020v11n1.53523. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/53523. Acesso em: 10 fev. 2024.

GOYATÁ, Júlia. O Centre d'Art e os sentidos da arte popular haitiana. 32ª REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 2020. **Anais** [...]. Disponível em: https://www.32rba.abant.org.br/arquivo/downloadpublic?q=YToyOntzOjY6InBhcmFtcyI7czozNToiYToxOntzOjEwOiJJRF9BUlFVSVZPIjtzOjQ6IjI5MjgiO30iO3M6MToiaCI7czozMjoiMTIzNjk3ODY2YzM3YTM4ZDAwNWM4NTQzODI1NjViNDYiO30%3D. Acesso em: 20 mar. 2022.

GRIMES, Ronald. The Theatre of Sources. *In:* SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa (org.). **The Grotowski Sourcebook.** New York: Routledge, 1997. p. 271-280.

GROTOWSKI, Jerzy. Da Companhia Teatral à Arte Como Veículo. *In:* FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959- 1969.** São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera de Teatro, 2007a. p. 226-243.

GROTOWSKI, Jerzy. **Para um Teatro Pobre**. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Dulcina Editora, 2011.

GROTOWSKI, Jerzy. [Coletânea de textos]. **Revista Máscara:** Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia. Cidade do México, ano 3, n.11-12, 1993.

GROTOWSKI, Jerzy. Teatro e Ritual. *In:* FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959- 1969.** São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera de Teatro, 2007b. p. 119-136.

GROTOWSKI, Jerzy. **Tecniche Originarie dell'Atore** [Palestras na Universidade de Roma/Aulas de Roma] Università di Roma <<*La Sapienza*>>]. Roma,1982. (Texto não publicado).

GROTOWSKI, Jerzy. *Theatre of Sources*. *In*: SCHECHNER, Richards; WOLFORD, Lisa (Org.) **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997. p. 252-270.

GROTOWSKI, Jerzy. **Testi 1954-1998.** Volume I- La possibilità del teatro (1954-1964) La Casa Usher, Florença: 2015.

GROTOWSKI, Jerzy. **Testi 1954-1998.** Volume III- Oltre il teatro (1970-1984). Florença, La Casa Usher: 2016.

GROTOWSKI, Jerzy. **Testi 1954-1998.** Volume IV- L'arte come veicolo (1984-1998). Florença, La Casa Usher: 2016a.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica:** cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.

HADOT, Pierre. **Exercícios Espirituais e Filosofia Antiga**. São Paulo: É Realizações, 2014.

HAIBARA, Alice; SANTOS, Valéria Oliveira. "As técnicas do corpo". *In: Enciclopédia de Antropologia.* São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2016. Disponível em: https://ea.fflch.usp.br/obra/tecnicas-do-corpo. Acesso em: 20 jan. 2024.

HAITIAN Ethnopsychiatry. *In:* DUKE University: Center for French and Francophone Studies. [*S. l.*], c2023. Disponível em: https://francophone.duke.edu/sites/francophone.duke.edu/fdh-archive/mars.html. Acesso em:17 nov. 2023.

HANDERSON, Joseph. Vodu no Haiti- Candomblé no Brasil: Identidades culturais e sistemas religiosos como concepções de mundo afro-latino-americano. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Instituto de Sociologia e Política. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2010.

JEAN, ANTOINETTE. Andre Malraux et Haïti <<L'imaginaire du merveilleux>>. **Présence d'André Malraux***, Automne,* 2014, No. 11, André Malraux: a la rencontre de l'image et de l'imaginaire. Automne, 2014, p. 166-191.

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

JIMENÉZ, Pablo. **Transformation through dance:** Maud Robart and haitian yanvalou. Thesis (Master of Arts)- University of Havai'i at Mânoa, Mânoa, 2014.

KAHN, François. **O Jardim.** Relatos e reflexões sobre o trabalho parateatral de Jerzy Grotowski de 1973 a 1985. São Paulo: É Realizações: 2019.

KAHN, François. O Jardim – alguns motivos do trabalho parateatral. **Seminário Internacional Grotowski 2019:** uma cultura ativa. 23 de novembro de 2019, Escola de Teatro da UNIRIO, Rio de Janeiro. 2019b. [palestra]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=n_rfCHviFRY . Acesso em 20 ago. 2023.

KALENDARIUM życia i działalności twórczej Jerzego Grotowskiego [Linha do tempo da vida e atividade criativa de Jerzy Grotowski]. *In:* ENCYCPLOPEDIA of Grotowski Institute. [*S. l.*]: 2011. Disponível em: https://Grotowski.net/narzedziownia/kalendaria/jerzy-Grotowski. Acesso em: 5 jan. 2023.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do Cartógrafo. *In:* PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da [orgs.] **Pistas do método da Cartografia.** Porto Alegre: Sulina, 2009.

KOCUR, Miroslaw. "Grotowski- O Antropólogo: Em direção ao College de France". **I Encontro Internacional Repensando Mitos Contemporâneos – Simpósio Grotowski.** Unicamp, Campinas, 2015. [Palestra]

KOLANKIEWCZ, Leszek. Grotowski in a Maze of Haitian Narration. **TDR: The Drama Review,** Vol. 56, N. 3, 2012, p. 131-140.

KOVATCHEVA, Yulia. **A la recherche de la sensibilité essentialle de l'être humain:** Malraux devant le miracle de la peinture de Saint-Soleil. [*S. l.*]: 2016. Disponível em: https://www.andremalraux.com/?p=4012. Acesso em: 20 fev. 2020.

KUMIEGA, Jennifer. **The Theatre of Jerzy Grotowski**. London and New York: Methuen, 1987.

KUMIEGA, Jennifer. *Laboratory Theatre/Grotowski/The Mountain Project. In:* SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa (org.). **The Grotowski Sourcebook.** New York: Routledge,1997. p. 231-247

LAING, R.D. **The Politics of Experience and The Bird of Paradise**. Penguin Books: Middlesex [England], 1970.

LAYTON, Bentley. *The School of St. Thomas. In:* LAYTON, Bentley. **The Gnostic Scriptures**. Yale University., 2021. p. 535-600.

LE CENTRE d'art. [*S. l.*], c2024. Disponível em: https://www.lecentredart.org/ . Acesso em 15 jan. 2024.

LEITE, Rodrigo. Shakers substituíam orgasmo por dólares. **Folha de São Paulo.** São Paulo, 9 mar. 1998, Turismo. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/turismo/fx09039806.htm#:~:text=A%20f%C3%A9%20chacoalha%20os%20shakers&text=A%20origem%20do%20nome%20%C3%A9,claro%2C%20dormiam%20em%20quartos%20separados. Acesso em: 10 fev. 2023.

LENDRA, I Wayan. Bali and Grotowski: Some Parallels in the Training Process. **TDR-The Drama Review**. New York: New York University Press, v.35, n.1, p. 113-139, 1991.

LENDRA, I Wayan. Bali and Grotowski: Some Parallels in the Training Process. *In:* SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. (org.) **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997. p. 312-327.

LÖWY, Michael. **André Breton e a constelação negra do Caribe**. [*S. l.*], 2021. Disponível em: https://www.insurgencia.org/blog/michael-lowy-andre-breton-e-a-constelacao-negra-do-caribe. Acesso em: 14 fev. 2022.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin:** aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2005.

MARCHIORI, Nicolleta. Tra rituale e pedagogia dell'attore: il canto tradizionale haitiano nella pratica de Maud Robart. **Culture Teatrali-** Studi, interventi e scritture sullo spettacolo, n. 5, autunno, 2001. p. 69-100.

MARS, Louis [verbete]. *In:* ENCYPLOPEDIA.com. [*S. l.*], c2019. Disponível em: https://www.encyclopedia.com/science/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/mars-louis-1906 . Acesso em: 17 nov. 2023.

MATRICARDI, Luciano. **O Performer de Grotowski:** Ritual, Tradição e Subjetividade. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2015.

MATRICARDI, Luciano. Apontamentos sobre as Pesquisas de Jerzy Grotowski e Maud Robart sobre os cantos afrodiaspóricos. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 13, n. 4, e129871, 2023. Disponível em: http://seer.ufrgs.br/presenca. Acesso em: 5 dez. 2023.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

MENCARELLI, Fernando Antonio. Mapas e caminhos: práticas corpóreas e transculturalidade**. Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 3, 2013, p. 132 143.

MIKANOWSKI, Jacob. **The Curious Story of Wierszalin, a Belorussian Prophet's 1930s Forest Utopia.** [*S. l.*], 2016. Disponível em: https://www.atlasobscura.com/articles/the-curious-story-of-wierszalin-a-belarussian-prophets-1930s-forest-utopia. Acesso em: 20 ago. 2023.

MOLINARI, Renata. **Diario dal teatro delle Fonti**. Firenze: La Casa Usher, 2006.

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

NIEDZWIEDZ, Anna. **The image and the figure: Our Lady of Czestochowa in Polish Culture and Popular Religion.** Krakow: Jagiellonian University, 2010.

NÚÑES, Nicolás. *Grotowski. In:* **Anthopocosmic Theatre:** *Rite in the Dynamics of Theatre.* Huddersfield, UK: Taylor & Francis e-Library, 2005. p. 51-64.

O EVANGELHO DE TOMÉ. [trad. Jean-Yves Leloup]. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

OLINTO, Lídia. **Conjunctio oppositorum e o Parateatro de Jerzy Grotowski e Companhia.** Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – UNICAMP, Campinas, 2016.

OSIŃSKI, Zbigniew. Grotowski Blazes the Trails: From Objective Drama to Art as Vehicle. *In:* SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa. (Org.). (org). **The Grotowski Sourcebook**. New York: Routledge, 1997, p. 381-403.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PIERRE, Jean Gardy Jean. **Haiti, uma república do Vodu?** Uma análise do lugar do Vodu na sociedade haitiana à luz da Constituição de 1987 e do Decreto de 2003. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

PLÁ, Daniel. Tornar-se Filho de Alguém: reflexões sobre organon, técnica e tradição em Grotowski. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 144-163, jan./abr. 2013.

PURUSHA. Indian philosophy [verbete]. *In:* BRITANNICA. [*S. l.*], 2018. Disponível em: https://www.britannica.com/topic/purusha-Indian-philosophy. Acesso em: 22 abr. 2023.

RASCUNHOS [dossiê]. Um encontro com Maud Robart. Caminhos da pesquisa em Artes Cênicas. Universidade Federal de Uberlândia. V. 4, n. 4. Edição especial - setembro de 2017.

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as Ações Físicas.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROCHA, Jan. Brian Moser obituary. **The Guardian,** [*S. l.*], 3 Apr. 2023. Disponível em: https://www.theguardian.com/global/2023/apr/03/brian-moser-obituary. Acesso em: 15 jan. 2024.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental:** Transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

ROUBINE, Jean Jacques. **Introdução às grandes teorias do Teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SABINO, Thiago Miguel. **O Teatro para além do Teatro**: espiritualidade e ritual em encenações de Jerzy Grotowski. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, São Paulo, 2016.

SCHECHNER, Richard. **Performance e Antropologia de Richard Schechner.** Org: Zeca Ligiéro. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SCHECHNER, Richard. Exoduction. *In:* SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa (org.). **The Grotowski Sourcebook.** New York: Routledge, 1997a. p.460-494.

SCHECHNER, Richard. INTRODUCTION TO PART II. Paratheatre, 1969-78, and Theatre of Sources, 1976-82. *In:* SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa (org.). **The Grotowski Sourcebook.** New York: Routledge, 1997b. p.207-214.

SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa (org.). **The Grotowski Sourcebook.** New York: Routledge, 1997.

SPECIAL Project [verbete]. *In:* ENCYCLOPEDIA of the Grotowski Institute. [*S. l.*]: 2019. Disponível em: https://grotowski.net/en/encyclopedia/special-project. Acesso em: 5 jan.2024.

SIERRA, Sergio. *Motions,* una práctica grotowskiana que altera el equilíbrio del actor. **Revista Colombiana de las Artes Escénicas.** Vol.5, enero – diciembre de 2011, p.32-47.

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

SODRÉ, Celina. **Grotowski: artesão dos comportamentos humanos metacotidianos.** Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2014.

SPYCHALSKI, Teo. Atravessar os anos 70 com Grotowski. **Seminário Internacional Grotowski 2019:** uma cultura ativa. 22 de novembro de 2019, Teatro Poeira, Rio de Janeiro. 2019. [palestra]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DtHTqWLZsno&list=PLSJonbZeUx_wPZ9EIQJEDIkns6IElDjM8&index=4. Acesso em 10 dez 2023.

SPYCHALSKI, Teo. 'On the Long and Winding Road', Teo Spychalski talks to Grzegorz Ziółkowski, trans. by Justyna Drobnik-Rogers. *In:* **Voices from Within:** Grotowski's Polish Collaborators, ed. by Paul Allain and Grzegorz Ziółkowski (London and Wrocław: PTP, 2015), pp. 150-160.

SRI RAMANASRAMAN [...] [website]. Tiruvannamalai: c2024. Disponível em: https://www.gururamana.org/Resources/arunachala-hill-photo-galleries. Acesso em: 20 jan. 2024.

THEATRE of Sources [verbete]. *In:* ENCYPLOPEDIA of The Grotowski Institute**.** [*S. l.*]: 2012. Disponível em: https://Grotowski.net/en/encyclopedia/theatre-sources. Acesso em: 12 out. 2023.

TIGA [artigo/verbete]. *In: COULEURS Haïti.* [*S. l.*]: c2016. Disponível em: https://www.couleurshaiti.fr/glossary/tiga/. Acesso em: 10 fev. 2022.

TIMELINE of Jerzy Grotowski's life and creative work. *In:* ENCYCLOPEDIA of Grotowski Institute. [*S. l.*]: 2011. Disponível em: https://Grotowski.net/en/toolkit/timelines/jerzy-Grotowski . Acesso em: 3 jan. 2024.

TINTI, Luisa (curatore). **La Ricerca di Maud Robart** - *L'orizzonte arcaico e atemporale del canto integrato.* Biblioteca Teatrale - Revista Trimestrale di Studi e Ricerca sullo Spetacolo. Italia, n. 77, jan-mar 2006.

TINTI, Luisa. Presentazione. Biblioteca Teatrale: Rivista trimestrele di studi i ricerche sullo spettacolo. **La Richerca di Maud Robart:** L'Orizzonte Arcaico e Atemporale del Canto Integrato. BT77, gennaio-marzo 2006, p. 26-36.

TURNER, Victor. **O Processo Ritual:** Estrutura e Antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

WOLFORD, Lisa: **Grotowski's Objective Drama Research.** Jackson, MS: University Press of Mississipi, 1996.

ZAMOYSKI, Adam. **História da Polónia.** Lisboa: Edições 70, 2010.

ZMYSLOWSKI; BURZYNSKI. *On the Opposite Pole Fom the Mundane. In:* Allain; Ziolkowski [ed.]. **Voices From Within:** Grotowski's Polish Colaborators. London: Polish Theatre Perspective, 2015. p.100-105.