

Notas sobre a “Arte como Veículo” e o Ofício Alquímico do Performer

Cassiano Sydow Quilici

Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Campinas, SP, Brasil

RESUMO – **Notas sobre a “Arte como Veículo” e o Ofício Alquímico do Performer** – O artigo aborda como Grotowski pensa o ofício do performer inspirando-se no diálogo com tradições espirituais. Concentro-me em alguns conceitos e metáforas presentes na sua pesquisa sobre a *verticalidade*, em especial a ideia da transformação da experiência grosseira numa experiência sutil. Estabeleço comparações com alguns princípios alquímicos e discuto o uso de símbolos como o da *escada de Jacó*, nos seus trabalhos. Por fim, abordo as relações entre estrutura e espontaneidade.

Palavras-chave: **Grotowski. Verticalidade. Awareness. Alquimia. Ofício Teatral.**

ABSTRACT – **Notes about “Art as a Vehicle” and the Alchemical Craft of the Performer** – The article discusses how Grotowski thinks the craft of the performer inspired by the dialogue with spiritual traditions. I focus on some concepts and metaphors found in his research about *verticality*, especially the idea of transforming a common experience into a subtle one. I establish comparisons with some alchemical principles and discuss the use of symbols such as *Jacob’s ladder* in his work. Finally, I approach the connection between structure and spontaneity.

Keywords: **Grotowski. Verticality. Awareness. Alchemy. Theatrical Work.**

RÉSUMÉ – **Notes sur “l’Art comme Véhicule” et le Métier Alchimique du Performer** – L'article explique comment Grotowski repense le métier du *performer* inspiré du dialogue avec les traditions spirituelles. Je me concentre sur des concepts et des métaphores présents dans ses recherches sur la *verticalité*, en particulier sur l'idée de transformer l'expérience brute en expérience subtile. Par ailleurs, j'établis des comparaisons avec certains principes alchimiques et discute l'utilisation, dans ses travaux, de symboles tels que *l'échelle de Jacob*. J'examine enfin la relation entre la structure et la spontanéité.

Mot-clés: **Grotowski. La Verticalité. Awareness. l'Alchimie. l'Artisanat Théâtral.**

Para Grotowski, refazer a arte do ator no nosso tempo passa necessariamente pelo reestabelecimento do sentido forte da palavra “ofício”. Em um mundo em que vigora o modelo industrial do trabalho, a ideia do “ofício” torna-se nebulosa, quase um arcaísmo, substituída por uma relação meramente técnica com uma ocupação profissional. No campo específico do teatro, as solicitações que regem o mercado dos espetáculos pouco ou nada se assemelham ao modelo antigo do *artifex*, termo que se aplicava tanto ao artista quanto ao artesão, designando o homem possuidor de uma sabedoria prática arduamente conquistada. Desde a década de 1960, as críticas do artista polonês ao “ator cortesão” articulavam-se com a afirmação dos aspectos artesanais da prática teatral e suas implicações éticas, estéticas e espirituais. Contra o ator seduzido pelo jogo do entretenimento fácil, ele afirmava o ideal do “ator santo”, comprometido com uma espécie de ascese “laica”, capaz de conduzir a um ato de despojamento e “autorrevelação”.

Mesmo nas fases posteriores de sua pesquisa, em que não se dedica mais à criação de espetáculos, Grotowski retoma constantemente o tema dos perigos do diletantismo que assolam o ator ocidental não possuidor de referências e procedimentos consistentes para a construção de seu ofício. Para que a arte possa ser um veículo de realização de certas possibilidades do ser humano, há de se dominar o rigoroso artesanato implicado no método das ações físicas, iniciado por Stanislavski. Tal caminho exigiria do artista-aprendiz a revisão radical de seus propósitos profissionais, redirecionando suas energias para um treinamento que o colocaria numa posição distinta em relação aos padrões predominantes nas produções de espetáculo. Nesse sentido, o “ofício” exigiria um comprometimento intensivo, necessário para que o exercício artesanal possa alcançar dimensões profundas, tornando-se uma espécie de “sacro-ofício”.

Pode-se dizer que o impulso de se repensar a identidade do artista e a natureza da sua função é um tópico recorrente no século XX e XXI. Para Bourriaud (2011), a ideia da arte como um campo em que se exercitam estratégias de “reinvenção de si” está no próprio cerne da “modernidade”, período este que se estenderia até os dias de hoje¹. Não apenas no teatro, mas também nas artes visuais e, sobretudo, na performance, a tônica da ação poética tende a se deslocar da obra para o próprio artista e suas práticas existenciais. Pretende-se que a

potência dos processos criativos seja direcionada para algum tipo de transformação do próprio artista, tornando-se ao mesmo tempo uma forma de intervenção no mundo público.

O ensaísta francês reconhece também que a tarefa de se reinventar o sentido da atividade artística na nossa época apoia-se, muitas vezes, em referências pré-modernas. A figura do “alquimista”, por exemplo, seria uma espécie de “arquétipo subterrâneo”, inspirador de diversos projetos artísticos recentes. No caso do teatro podem ser constatadas referências explícitas ao tema por parte de artistas capitais, como August Strindberg e Antonin Artaud. Especialmente neste último, a alquimia aparece como uma analogia privilegiada para o trabalho teatral: “[...] entre o princípio do teatro e o da alquimia há uma misteriosa identidade de essência” (Artaud, 1999, p. 49)². Pode-se observar também que a alquimia, no século XX, ganha uma série de interpretações simbólicas por parte de intelectuais europeus. As abordagens de Jung (1990) ou Mircea Eliade (1979), por exemplo, não partem de uma perspectiva positivista, que costuma considerar a alquimia uma espécie de “ciência ingênua”, antecessora da química moderna. Mais do que isso, o tema é tratado na sua dimensão simbólica, mesmo que às vezes reduzida a uma perspectiva psicológica. Já os estudos de autores como René Guénon (1957) e Titus Burkhardt (1991) apresentavam abordagens mais aprofundadas das relações da alquimia com tradições espirituais como o islamismo, o cristianismo e o taoísmo.

Bourriaud não problematiza o tipo de absorção que artistas modernos fazem dessas referências. Se o que define o moderno, segundo o próprio autor, é a consciência da ruptura com uma tradição, que tipo de entendimento e de uso o artista moderno fará de uma prática que se articulou com diferentes religiões e tradições arcaicas? Como são reapropriados e resignificados seus elementos? Até que ponto há uma absorção mais superficial e “estetizante” de fragmentos desses saberes ou é possível um uso mais consistente de uma maneira de se ver o mundo radicalmente distinta da nossa?

Não há menções diretas à alquimia em Grotowski, mas creio ser possível dizer que esta seja uma referência forte e subjacente a seu trabalho, especialmente na etapa da “arte como veículo”³. Tomarei aqui alguns conceitos e imagens que aparecem na importante conferência “Da companhia teatral à arte como veículo” (Grotowski,

2007), texto que trata da última fase do seu trabalho. Para nossa discussão são particularmente interessantes as elaborações sobre a passagem do “plano da horizontalidade” para a dimensão da “verticalidade”. Este é um dos temas, a meu ver, que podem ser articulados com princípios alquímicos. O desenvolvimento dessas relações nos ajudará a compreender melhor também outro aspecto fundamental presente nas diversas fases da pesquisa grotowskeana: a relação entre estrutura e espontaneidade.

Ao introduzir o problema da “verticalidade” na “arte como veículo”, Grotowski afirma:

Quando falo da imagem do elevador primordial e da arte como veículo me refiro à verticalidade. Verticalidade – o fenômeno é de ordem energética: energias pesadas, mas orgânicas (ligadas às forças da vida, aos instintos, à sensualidade) e outras energias, mais sutis. A questão da verticalidade significa passar de um nível assim chamado grosseiro – em certo sentido poderíamos dizer “cotidiano” – para um nível energético mais sutil ou mesmo em direção a *higher connection*. Neste ponto, dizer mais não seria certo, indico simplesmente a passagem, a direção. Aqui, há também uma outra passagem: se se aproxima da energia muito mais sutil – coloca-se também a questão de descer *trazendo de novo* essa coisa sutil dentro da realidade comum, ligada à “densidade” do corpo (Grotowski, 2007, p. 325).

Uma das imagens principais presentes nesse trecho é a do “elevador primordial”, um símbolo do trânsito vertical entre diferentes níveis de percepção e consciência. Grotowski entende que o trabalho do performer consiste, em primeiro lugar, na transformação de “energias grosseiras” em “energias sutis”. Não existem maiores explicações aqui para a palavra “energia”, e ele também não parece disposto a “dizer tudo”, já que um texto deveria servir, sobretudo, para apontar uma direção a ser descoberta e realizada na prática. No entanto, o estudo dos símbolos pode ter também um importante papel na experiência, já que esta compreende, segundo o próprio Grotowski, “corpo, cabeça e coração”. Uma imagem simbólica dirige-se inicialmente ao intelecto, mas mobiliza também ressonâncias afetivas e corporais.

A ideia do “grosseiro” e do “sutil” é central na simbólica alquímica. O caminho da transformação do “chumbo” no “ouro” alude justamente à transformação dos metais pesados, densos e opacos na matéria luminosa e nobre. No pensamento analógico que preside a alquimia, o homem é um microcosmos contendo em si os outros

reinos da natureza. Nesse sentido, falar em “metais” é referir-se também a qualidades presentes no homem. O homem pode experimentar tanto estados pesados e densos como estados de intensa luminosidade. Como filho do “Céu” e da “Terra” (imagem recorrente na alquimia) o ser humano contém em si possibilidades descendentes e ascendentes, o que constitui propriamente o seu eixo vertical.

Um estado “grosseiro” pode se traduzir tanto como um tipo de tensão física quanto como uma disposição afetiva e intelectual enrijecida ou perdida na dispersão. Numa linguagem mais contemporânea, os estados da matéria na alquimia podem ser vistos como símbolos das experiências do corpo-mente. Já no discurso da filosofia da antiguidade greco-latina ou do cristianismo, pode-se dizer que a alquimia pretendia operar transformações na “alma”, partindo de seus aspectos mais “grosseiros” e brutos para conquistar a qualidade “nobre”, de uma abertura para o “espírito”. A questão operativa que se coloca então diz respeito ao saber-fazer, a *techné*, capaz de conduzir a passagem do “denso” ao “sutil”.

A linguagem alquímica é particularmente sugestiva nesse sentido, referindo-se a operações “materiais” (sobre os corpos) que são simultaneamente “espirituais”. O artista realiza operações concretas e, ao mesmo tempo, concentra-se sobre as modificações nos estados de ser. Nesse sentido, o “ouro” que se quer obter não é o metal que move a cobiça dos homens (o “ouro dos tolos”), mas uma riqueza de outra natureza, um estado elevado de consciência, que se alcança justamente pela passagem de nível, representada, em Grotowski, na metáfora do elevador. Se fizéssemos uma analogia com o teatro, diríamos que há um trabalho concreto a ser feito com a materialidade densa da cena que cria também uma atmosfera, capaz de modificar qualitativamente nossa percepção da realidade.

Em Grotowski, a “verticalidade” implica inicialmente numa ascensão, em uma passagem do grosseiro (estado predominante no cotidiano) para um nível mais refinado de consciência, percepção e ação, pressupondo também um trabalho com a “horizontalidade”. O plano horizontal é associado às “forças instintuais, orgânicas e vitais”. Na etapa do “Teatro das Fontes”, o aspecto privilegiado é justamente o trabalho com esse nível. São mobilizadas diferentes “técnicas tradicionais” com o intuito de transformar a relação dos praticantes com o ambiente natural de modo a despertar uma vitalidade adormecida

pelo modo de vida moderno. O resultado são “processos fortes e vivos”, explorando o contato do homem consigo mesmo e com a natureza, reavivando um “corpo vivente” num “mundo vivente”. No entanto, a pesquisa apresentaria também uma série de insuficiências. Segundo o próprio Grotowski, o “Teatro das Fontes” corre o risco de “[...] fixar-se no plano horizontal (com suas forças vitais, portanto principalmente corpóreas e instintivas) em vez de decolar desse plano como de uma pista” (Grotowski, 2007, p. 231).

Ao mobilizar diferentes “técnicas tradicionais”, Grotowski entende ser possível apreender os seus princípios comuns, que como ele mesmo diz, “precede as diferenças”⁴. Nesse sentido, o artista aproxima-se da ideia da *sophia perennis*⁵, ou seja, o pressuposto de que exista uma sabedoria comum, subjacente às diferentes tradições espirituais da humanidade, expressa em formas, símbolos e práticas distintas. No entanto, para os autores desta escola, a capacidade de penetrar nas formas tradicionais diversas, apreendendo ali seus princípios universais, exigiria a adesão e o aprofundamento numa tradição específica. Mas Grotowski nunca explicitou uma vinculação direta a nenhuma escola em particular, sendo raras também as menções aos professores e mestres com quem teria aprendido as técnicas de que se utiliza. A questão fica em aberto⁶.

A respeito do trabalho no plano da “horizontalidade”, Grotowski enfatiza a necessidade de se recuperar certa vitalidade reconectando-se aos impulsos do corpo. Sem a liberação dessa energia seria impossível para o praticante “decolar” em direção a um novo patamar, mais sutil. O corpo cotidiano, marcado pela vida sedentária e submetido à “máquina de pensar”, traços marcantes da vida ocidental moderna, deve ser “desbloqueado” para a experiência da corrente dos impulsos vivos e da organicidade. Nessas proposições existe um diagnóstico implícito sobre a condição do homem moderno e sobre as possibilidades da arte se constituir como uma via de transformação, dando-se uma nova orientação para técnicas encontradas em contextos tradicionais.

A ideia de um “corpo bloqueado”, tenso e automatizado, enredado num tipo de atividade mental cindida da experiência afetiva e sensorial, faz eco com uma série de problematizações do corpo que se desenvolveram a partir da década de 1960, época na qual Grotowski afirma-se como diretor. Mesmo sendo diversas vezes crítico em relação à arte produzida pela contracultura⁷, ele se afirma como

artista nesse ambiente, trabalhando também com questões típicas do período. A ênfase que ele dá ao corpo, e sua crítica ao racionalismo estreito do homem moderno (alienado do contato com energias e memórias mais profundas), conduz parte de sua busca por referências e técnicas de outras culturas que pudessem ser utilizadas no trabalho artístico. A recuperação de certa relação com os instintos e impulsos vitais ganha destaque no seu discurso como forma de se contrapor a uma cultura dominada pela máquina. O trabalho no plano da “horizontalidade” aparece assim como condição necessária e insuficiente para a ascensão a um novo patamar de experiência e atuação. Ele seria apenas um degrau da “escada” na construção da “verticalidade”, ou seja, da passagem para um nível mais sutil de experiência.

A “escada de Jacó” é um símbolo bíblico usado por Grotowski para tratar dessas questões. Ela é encontrada originariamente no relato do Gênesis (28 – versículos 10-18), em que Jacó adormece com a cabeça repousada numa pedra, num lugar chamado Hará. Jacó sonha com uma escada posta na Terra, cujo topo toca a abóboda celeste. Ele vê que por ali “sobem e descem os anjos do Senhor”⁸. Despertado de seu sono, Jacó diz: “Jeová está aqui e eu mesmo não sabia. Quão aterrorizante é este lugar. Não é senão a casa de Deus e esse é seu portão de entrada”.

Grotowski está particularmente interessado na imagem da ligação e do trânsito entre a Terra e o Céu. O trabalho do performer poderia ser entendido como a construção de uma escada entre a densidade, simbolizada pela Terra, e a abertura para o infinito, evocada pelo Céu. Mais concretamente, o treinamento poderia ser entendido como a realização da conexão entre a “organicidade”(terra) e um estado sutil de consciência denominado de *awareness* (céu):

Não se trata de renunciar a uma parte da nossa natureza; tudo deve ter o seu lugar natural: o corpo, o coração, a cabeça, algo que está “sob os nossos pés” e algo que está “sobre a cabeça”. Tudo como uma linha vertical, e esta verticalidade deve ser esticada entre a organicidade e *the awareness*. *Awareness*, quer dizer a consciência que não é ligada à linguagem (à máquina para pensar), mas à Presença. Podemos comparar tudo isso à escada de Jacó [...] Sim, é muito importante se pudermos fazer, na arte como veículo, uma escada de Jacó; mas, para que esta escada funcione, cada degrau deve ser bem feito (Grotowski, 2007, p. 235).

A preocupação em afirmar que “não se trata de renunciar a uma parte da nossa natureza” parece-me ter um intuito claro. Trata-

se de reivindicar o lugar dos instintos vitais no processo artístico, afastando-se de uma espécie de moralismo religioso que tenderia a menosprezá-los. A crítica à negação do corpo e dos instintos na religião foi bastante desenvolvida na cultura ocidental no século XIX, principalmente com Nietzsche, tendo expressões contundentes no ambiente cultural da década de 1960. Grotowski a encampa a seu modo e, ao mesmo tempo, tenta recuperar outro sentido para o simbolismo religioso. O instintual e o orgânico não precisam ser denegados, mas têm o seu lugar na “arte como veículo”, devendo fazer parte de um processo de construção que vai de encontro a um estado de consciência mais sutil, o *awareness*. Este termo não designaria a consciência reflexiva baseada nos pensamentos, mas um estado depurado de atenção no momento presente (Presença), de “testemunha silenciosa” no dizer do próprio Grotowski.

A meu ver há alguns riscos implicados no modo em que podem ser entendidas tais proposições. É certo que o texto não pode “dizer tudo”, mas o trabalho com as palavras também faz parte da construção dos “degraus da escada” e exige o mesmo rigor artesanal. A conferência de Grotowski tem servido como referência a muitos pesquisadores da área. Convém então problematizarmos nossa compreensão dos seus enunciados, mesmo sabendo que o exercício prático promove outros níveis de compreensão. A questão que se coloca é se o trabalho no plano da “horizontalidade”, com os instintos e impulsos, deve acontecer de um modo relativamente independente, para que *depois* possa emergir o tipo de consciência *awareness*? Ou, o trabalho com *awareness* deve estar presente desde o princípio, sendo responsável inclusive pela transformação da qualidade dos impulsos e dos fluxos energéticos?

Na prática dos exercícios teatrais tais posicionamentos têm consequências relevantes. Por exemplo, posso entender que seja importante me utilizar de exercícios e treinamentos que pretendam liberar os impulsos pelo movimento, sem que eles passem pelo filtro dos pensamentos, criando assim uma espécie de “escrita automática do corpo”. Nessa proposição está implícita a ideia de uma natureza instintiva e orgânica “a que não se deve renunciar”, oferecendo-lhe, dentro de certo contexto ou estrutura aberta, um campo livre de expressão. Só a partir daí, dessa espécie de descompressão, seria possível trabalhar outro nível de consciência, mais próximo do estado

de atenção e presença designado pelo termo *awareness*¹⁰. A pergunta que se coloca é se essa natureza instintiva permanece sempre mais ou menos a mesma, cabendo apenas “integrá-la” num conjunto maior, ou se o aprofundamento do trabalho sobre si acaba por transformá-la?

Há outro modo, no entanto, de se entender e se construir o caminho da verticalização. Ele implicaria na presença de certo grau de *awareness* desde o princípio do processo. Não se trata de ser guiado por pensamentos durante os exercícios, mas do esforço e do aprofundamento da atenção que contempla (as ações ou mesmo a imobilidade do corpo) transformando desse modo a qualidade das energias. Se o pensamento pode agir como um inibidor da experiência direta da “corrente de impulsos” o mesmo não acontece com a atenção silenciosa que flagra o acontecimento no aqui/agora. A expressão alquímica “o sutil penetra o grosseiro” expressa bem essa possibilidade. A atenção silenciosa deve estar sempre presente, penetrando todos os fenômenos físicos e psíquicos experimentados pelo artista. Ela é a “porção de ouro” (a qualidade nobre) já contida no “chumbo”, que deve ser mobilizada por um esforço, desde o princípio, se quisermos decompor e dissolver os estados grosseiros e aprisionantes.

Neste sentido, o caminho da verticalidade não deveria ser entendido sequencialmente: primeiro trabalhar o campo da vitalidade animal do corpo e depois a consciência sutil. *Awareness* não é algo a que se chega, mas uma semente que tem que ser cultivada¹¹. É o esforço na direção da consciência sutil que permite a lida “não ignorante” com o plano instintual. Não há uma repressão dos impulsos mas, ao mesmo tempo, compreende-se que, no homem, deve haver o casamento entre o “Céu” e a “Terra”, dando-se aí uma transmutação do organismo e seus funcionamentos primários.

Por fim, creio que tais considerações possam nos ajudar também a compreender com maior precisão as relações entre estrutura e espontaneidade nas propostas de Grotowski. Não é algo que poderei desenvolver aqui. Enfatizo apenas que o que chamamos de “fluxo vivo”, “espontaneidade”, “corrente de impulsos”, não têm sempre a mesma qualidade. Eles podem se desenvolver em diversas direções (ascendentes, descendentes, horizontais), carregados de “vibrações” diferenciadas. A relação entre “estrutura” e “espontaneidade” pode ser abordada a partir daí. A estrutura não seria apenas um contorno, ou, como na conhecida metáfora grotowskeana, as “margens do rio

que permitem o fluxo da água”. A estrutura não existiria apenas para possibilitar que um fluxo espontâneo aconteça. Ela pode modificar a qualidade e a direção do fluxo. Talvez pudéssemos dizer também que a qualidade do fluxo engendra estruturas diferentes, já que o processo não é necessariamente sequencial.

Em termos práticos, seria necessário trabalhar a estrutura das ações de modo que ela conduza a uma transformação qualitativa do estado de corpo-mente do artista. O rigor artesanal do trabalho residiria justamente na precisão com que esse processo é encaminhado. Como na expressão alquímica “solve e coagula”, a ação artística deve ser uma operação de dissolução da “matéria bruta” do artista, de seus vícios e reatividades. A dissolução alude a uma operação de desmanchamento das formas, de extravasamento dos fluxos aprisionados em determinados circuitos. Ao mesmo tempo, a ação é também cristalização numa outra forma, que sustenta uma qualidade mais sutil de contato, percepção e consciência.

Notas

¹ Nesse sentido, Bourriaud alia-se a autores como Jürgen Habermas, que criticam a proposição do conceito de uma pós-modernidade que se distinguiria do período moderno.

² Como observa a biógrafa Mèredieu (2011), da geração dos surrealistas, Artaud foi aquele que tentou ir um pouco mais a fundo no tema do esoterismo, dedicando-se a leitura de obras de René Guénon, apesar de não ter absorvido a crítica radical que este dirige ao “ocultismo”. Bréton, por exemplo, tinha uma relação mais estética e superficial com esse tipo de assunto, no qual buscava, sobretudo, o sentimento do “maravilhoso”.

³ Leszek Kolankiewicz, professor da Universidade de Varsóvia e colaborador de Grotowski na pesquisa do Teatro das Fontes, aborda especificamente a questão da alquimia no trabalho deste, na conferência de Aarhus, realizada em 2004. Para o pesquisador, a ideia de “Laboratório” no teatro de Grotowski deve ser entendida como “laboratório alquímico”. A este respeito ver Schino (2012, p. 24-37).

⁴ É importante ressaltar que, em Grotowski, a ideia de “princípios comuns” subjacentes às técnicas é distinta das formulações de Eugenio Barba e da “Antropologia Teatral” que, a meu ver, tendem a biologizar os “princípios”.

⁵ O conceito de “sophia perennis” é desenvolvido de distintos modos por diferentes autores (Aldous Huxley, René Guénon, Fritjof Shuon etc) e escolas, postulando basicamente a existência de uma sabedoria universal, subjacente às tradições espirituais, de uma unidade transcendente das religiões, encontradas, sobretudo, na expressão mística.

⁶ Tal postura lhe rendeu críticas a respeito da real compreensão das tradições de que se serve para construir seu trabalho.

⁷ As críticas de Grotowski ao ecletismo e a busca da incorporação das novas mídias pode ser aplicada a várias propostas da época.

⁸ O símbolo da “escada de Jacó” é muito utilizado pelas escolas Maçônicas, que se originaram das corporações de ofício medievais e enfatizam, por isso mesmo, os simbolismos da “construção”.

⁹ A alusão à técnica surrealista da “escrita automática” parece-me adequada nesse caso, já que nela também pretende-se suspender a “censura racional” dando vazão ao jorro dos pensamentos e imagens.

¹⁰ Nessa linha, alguns atores costumam se utilizar hoje de práticas autointituladas de “meditação ativa”, como parte de seus treinamentos. A discussão crítica dessas práticas não poderá ser feita aqui.

¹¹ O desenvolvimento dessa argumentação deve-se muito ao meu estudo e minha prática de meditação no Budismo. Aproximo aqui o conceito de *awareness* ao conceito de *mindfulness* ou “plena atenção”, utilizado no Budismo.

Referências

- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de Vida: a arte moderna e a reinvenção de si**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BURKHARDT, Titus. **Alquimia**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.
- ELIADE, Mircea. **Ferreiros e Alquimistas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- GUÉNON, René. **La Grande Triade**. Paris: Gallimard, 1957.
- GROTOWSKI, Jerzy. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- JUNG, Carl Gustav. **Psicologia e Alquimia**. São Paulo: Vozes, 1990.
- LIMA, Tatiana Mota. Conter o Incontível: apontamentos sobre os conceitos de estrutura e espontaneidade em Grotowski. **Revista Sala Preta**, São Paulo, n. 5, p. 47-67, 2005.
- MÈREDIEU, Florence. **Eis Antonin Artaud**. São Paulo: Perspectiva. 2011.
- SCHINO, Mirella. **Alquimistas do Palco: os laboratórios teatrais na Europa**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Cassiano Sydow Quilici é professor livre-docente do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e do curso de graduação em Artes do Corpo da PUC-São Paulo. Autor dos livros Antonin Artaud: Teatro e Ritual (Annablume e Imprensa Universidade de Coimbra) e O Ator/Performer: poéticas para a transformação de si (no prelo), além de vários ensaios e artigos publicados em revistas especializadas.

E-mail: cassianosyd@uol.com.br

*Recebido em 05 de outubro de 2012
Aprovado em 28 de dezembro de 2012*