

GLAUBER Y LOS PROFETAS: GURAWSKI, GROTOWSKI, ARTAUD.

*Jolanta Rekawek**

Abstract: This article aims to analyse certain scenes from *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (also known as *Antônio das Mortes*) (1969) by Glauber Rocha in relation to propositions associated with avant-garde artists such as Antonin Artaud, Jerzy Grotowski and Jerzy Gurawski.

Palabras clave: cine, Glauber Rocha, vanguardia.

Las complejas relaciones de Glauber Rocha con los planteamientos artísticos de vanguardia originados por Bertold Brecht, Serguei Eisenstein, Zé Celso Martínez, Jean-Luc Godard, Luis Buñuel, entre otros, configuran la trayectoria del cineasta brasileño que iba constituyendo su obra como una encrucijada de múltiples influencias, fruto de la evolución permanente. En este artículo pretendemos abordar la proximidad de algunas propuestas de los artistas de vanguardia polacos, como Jerzy Grotowski y Jerzy Gurawski, y la nueva conciencia en la relación con el público planteada por Glauber Rocha. Nos detenemos sobre algunos planos y secuencias de la película *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) que nos permite establecer igualmente algunas similitudes con las profecías de Antonin Artaud en lo que se refiere a la legitimación de la violencia como elemento inherente al lenguaje artístico.

El espacio intuído

Entre los planos/secuencias de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) en las que el director extrapola el espacio de la representación contemplada desde la perspectiva tradicional, se encuentra aquel en el que Antônio y Profesor vislumbran el cuerpo de Coirana extendido en un árbol del semiárido como el Cristo en el crucifijo.

* Jolanta Rekawek é professora adjunta no Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), yolandaion@hotmail.com



Fotogramas 1, 2 y 3: La secuencia clasificada como *situación teatral*. El recurso de campo / contra-campo en el que Antônio y Professor vislumbran el cuerpo de Coirana atravesando con su mirada la persona del espectador. En una situación similar en el teatro el espectador se daría inmediatamente la vuelta para ver lo que está detrás de él y qué es exactamente lo que ellos están mirando. De este modo Rocha logra colocar al espectador en medio de la acción dramática de la película (entre Antônio y Professor de un lado y el cuerpo de Coirana de otro). (*O dragão* – secuencia trigésimo séptima).

En este fragmento los actores miran directamente a la cámara creando un extraño efecto de observar al espectador (observador) provocando una sensación de incomodidad o extrañeza. Sólo el plano montado seguidamente en una secuencia clásica en el cine de campo / contracampo aclara que no han mirado al espectador sino han aludido a través de la mirada al espacio que estaba detrás del mismo. El plano montado seguidamente nos muestra el cuerpo de Coirana que los personajes han percibido cuando parecían mirar directamente al espectador.

Al analizar el recurso adoptado por Rocha de extrapolar el espacio calculado de la representación a través de la mirada directa que puede confundir al espectador, nos pueden servir las aportaciones del arquitecto Jerzy Gurawski que colaboró con el Teatro Laboratorium de Jerzy Grotowski en Polonia en los años sesenta del siglo pasado. Gurawski analizó el espacio en el teatro, las relaciones entre el escenario y el público empezando por los teatros griegos donde la interacción de la arquitectura con el espacio del paisaje no tuvo igual en la historia, hasta “el escenario italiano”¹ que ha sobrevivido hasta hoy en día. Resultó de estos estudios la elaboración de la teoría de las interdependencias que se dan en el espacio teatral y que ejercen un cierto poder sobre el espectador. Según Gurawski, el espacio actúa a través de la luz, color, sonido y movimiento así como a través del área que el arquitecto consideraba la más importante y la más “mágica”, es decir el espacio de la intuición que rodea al espectador fuera del campo de su visión.

[...] Este muy sencillo “descubrimiento” de las interdependencias espaciales creaba una nueva posibilidad de realizar una idea antigua: la incorporación del espectador en la acción teatral, convertirlo en el co-creador del espectáculo. Basándome en estas interdependencias creé un proyecto – como tesis de licenciatura – del teatro “ideal” con públicos yuxtapuestos: el escenario central y el escenario trasero que circundaba al público. (GURAWSKI, 1984, pp. 97-98.)²

Algunos relacionaban la visión del espacio teatral de Gurawski y Grotowski con las concepciones de la puesta en escena de los grandes reformadores del teatro: Fuchs, Craig, Piscator, Meyerhold, etc. No obstante Gurawski niega los vínculos entre su obra y lo que suele llamarse *funcionalismo* en la arquitectura y las artes plásticas.

[...] funcionalismo está relacionado con el movimiento estrictamente matemático, con una configuración limpia de funciones típicas de arquitectura. Y yo me

-
1. Esta orden espacial está organizada de la manera siguiente: el público está de un lado, acción teatral de otro en una oposición frontal reforzada por la “fosa” y el telón.
 2. Todas las traducciones de los textos en polaco son nuestras.

refiero a las cosas que no son funcionales sino intuitivas. Estas cosas tienen que ser limpias no desde el punto de vista de la función sino desde el punto de vista de las acepciones. No se trataba de mejorar el campo de visión de los espectadores, ampliarlo, etc. sino de situar al espectador en el centro de la acción. (GURAWSKI, 1988, p. 13)

Gurawski reconoce que en algunos espectáculos del Teatro de Grotowski la visibilidad era precaria pero lo que importaba era poner al ser humano en el centro de la acción.

La idea de reformular drásticamente la situación del espectador adquirió un papel fundamental en el Teatro Laboratorium donde Jerzy Grotowski concebía el espectáculo como un encuentro entre el actor y el espectador capaz de trascender y transformar la vida del ser humano. De ahí que la teoría del espacio teatral de Jerzy Gurawski donde el espectador se veía incorporado en el centro de la acción, fue aceptada plenamente por Jerzy Grotowski. Según esta teoría el actor y el espectador se mueven e interactúan recíprocamente.

(...) Me di cuenta que existen dos estrategias de sensaciones. Una visual que aborda todo lo que el hombre ve, es decir el mundo seguro que para él está definido. Y otra – una zona intuitiva que se encuentra detrás, intuida, que proporciona varias sorpresas. Es mucho más rica que la primera. Diferente del espacio visible, con una sola significación, induce a varias suposiciones a través de los pasos, susurros, sonidos, reacción del interlocutor. En el teatro tradicional es absolutamente inaprovechado ya que se mira sólo hacia adelante. Yo quería que todo el espacio que rodea al hombre, actúe en el teatro. [...] (GURAWSKI, 1998, p. 120)

A nuestro ver, la teoría del espacio teatral de Jerzy Gurawski podría encontrar cierta semejanza con el intento de Glauber Rocha de manejar en el cine el espacio que está detrás del espectador. En este sentido destacamos la secuencia de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* en la que Antônio mira directamente a la cámara y levanta la cabeza del Profesor que levanta la mirada en la dirección semejante. Ambos están muy asombrados. El plano montado seguidamente muestra que es el cuerpo de Coirana extendido en el árbol como el Cristo en la cruz que les ha causado esta sensación de asombro. Cuando Antônio y Profesor miran directamente a la cámara el espectador tiene la extraña sensación de que le están mirando a él. No obstante, no es al espectador que los personajes están mirando sino al cadáver de Coirana que se supone que está detrás del espectador. De esta manera Rocha alude a un espacio que está detrás del espectador que para verlo debería darse

la vuelta, girar la cabeza. Así, en nuestra opinión, Rocha sitúa al público en el centro de la acción e instituye un espacio que está detrás del espectador que puede intuirlo a través de la mirada de Antônio y Profesor. De modo que, en este momento concreto, Rocha parece apreciar un espacio intuido en el cine, de la misma forma como lo manejaba Jerzy Gurawski en el Teatro Laboratorium, en el intento de crear un espacio total. De esta manera el artista manejaba no sólo aquel espacio que el espectador puede ver ante sus ojos sino también aquel que puede intuir fuera de su ángulo de visión. A través de los recursos que acabamos de mencionar, Rocha, como plantearon Grotowski y Gurawski, absorbe al espectador y le sitúa en el centro de la acción fílmica.

El mismo cineasta se declaró a favor de una nueva relación con el espectador, un tipo de relación incluso revolucionaria, cuando afirmó en una entrevista en 1975 que “O público deve ser conquistado democraticamente, mas nunca desfrutado. O filme deve ser democrático para um público proletário. Isso implica uma nova consciência de montagem, de exposição, de interpretação, de diálogos... (...)”. (ROCHA, 1981, p. 271)

La performance como fuerza transformadora

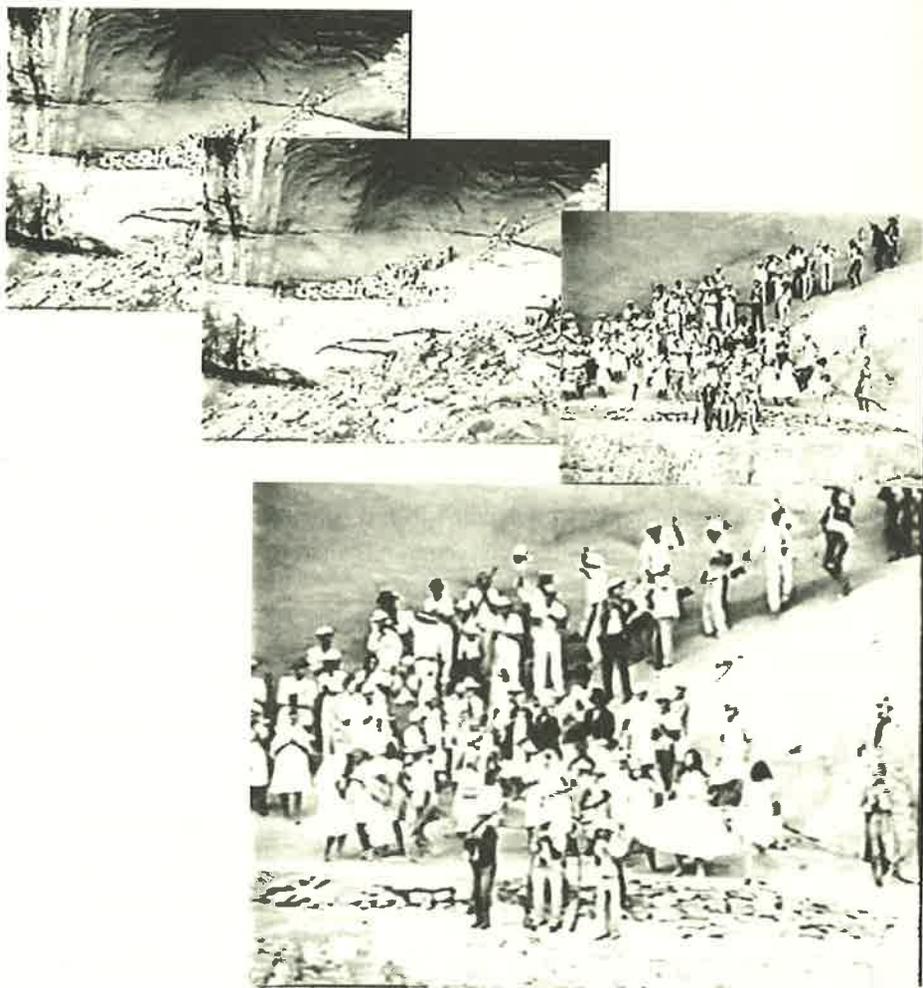
Todas las escenas colectivas de los *beatos* y *cangaceiros* se configuran en *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* como *performance* en la cual operan la danza y la música extrapolando la convención realista y creando así los niveles más complejos del impacto frente al espectador.

A la hora de observar cómo Glauber Rocha explora este tipo de manifestación popular organizada como una práctica espectacular es oportuno citar un fragmento de la carta dirigida en 1971 al productor cubano, Alfredo Guevara, en la cual el director brasileño comenta la película *Ganga Zumba* (1963), realizada por su amigo y correligionario de *Cinema Novo*, Cacá Diegues:

Vi em Sestri Levante, 1965, as delegações africanas saírem emocionadas da exibição de *Ganga Zumba* e abraçarem Diegues. Era muito diferente da reação dos brasileiros esquerdistas, que tinham vergonha de admitir uma cultura negra que fosse *revolucionária e não folclórica*. Uma cultura negra que “cortava cabeças de brancos opressores” e afirmava sua superioridade cultural em gritos, música e danças. (BENTES, 1997, p. 403)

De manera que se puede observar que la multitud de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, compuesta por los *beatos* y *cangaceiros*, es alienada de la acción *realista* y se ve sumergida en una acción performática inspirada en los *repertorios de memoria* que son preservados por el pueblo brasileño bajo formas

múltiples. Utilizamos el término *repertorios de memoria* según lo entiende Diana Tylor al analizar la memoria social y formas de transmisión del saber dialogando con Pierre Nora que estableció una diferencia entre *ambientes de memoria* (*milieux de mémoire*) e *lugares de memoria* (*lieux de mémoire*).



Fotogramas 4, 5, 6 y 7: Rocha penetra en el vigoroso legado de las prácticas espectaculares del pueblo brasileño y sumerge a la multitud de los *beatos* en un espacio performático: todas las escenas colectivas de los *beatos* están configuradas como una partitura que expresa un saber ancestral expresado a través de la voz/cuerpo. En esta secuencia el cineasta compone la imagen de la masa oprimida como un cuadro en el que el movimiento de la danza de los *beatos* parece ser una vena por la que corre la sangre de la naturaleza — la montaña. (*O dragão* — secuencia octava).

El repertorio, por otro lado, tiene que ver con la memoria corporal que circula a través de performances, gestos, narración oral, movimiento, danza, canto — en suma, a través de aquellos actos que se consideran como un saber efímero y no reproducible. El repertorio requiere presencia — la gente participa en la producción y reproducción de saber al “estar allí” y ser parte de esa transmisión. (TYLOR, 2003, p.2)

En este sentido podemos observar como Glauber Rocha subtrae a los *beatos* y *cangaceiros* de la acción propiamente dicha y les hace intervenir en ella en forma de *performance* propia de su *repertorio de memoria*. A lo largo de la película no vemos una acción conjunta de los *beatos* y *cangaceiros* compuesta en clave realista. Se puede constatar que en *O dragão* son muy pocas las escenas que conlleven el *agon* configuradas en la convención realista, incluso el combate entre Coirana y Antônio das Mortes está compuesto en clave performática: es codificada y representada delante de un público en forma de danza. De esta manera, la cotidianidad agonística de los *beatos* y *cangaceiros* conlleva siempre implícitas características de una *performance* alternativa a la acción realista configurándose no como un hecho real sino como una poderosa representación. A través de la *performance* Glauber Rocha compone lo que sería el preludio de la revolución de las clases oprimidas contra las injusticias de la élite.

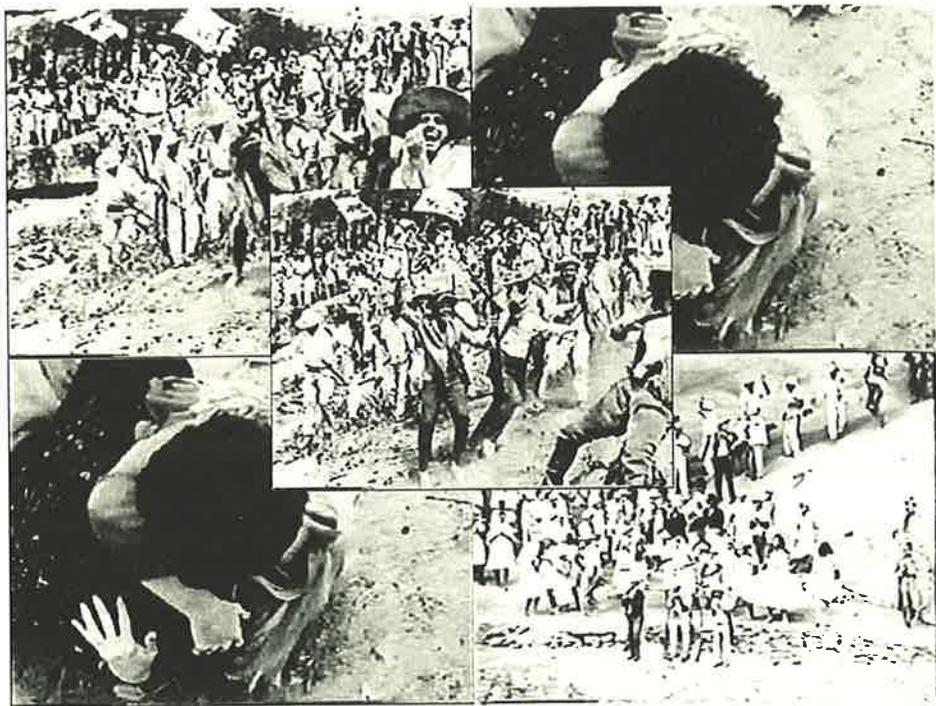
En este sentido vale la pena recordar otro fragmento de la carta mencionada antes en la que el director brasileño atribuía una gran importancia a este repertorio performático de las clases subalternas que, para él, poseía la fuerza transformadora de la sociedad:

Antônio das Mortes, por todos os Santos e Orixás, amém! – tenta responder outro capítulo, porque precisamos também dos santos e orixás para fazer nossa revolução, que há de ser sangrenta, messiânica, mística, apocalíptica e decisiva para a crise política do século XX. (BENTES, 1997, pp. 411-412)

En este sentido es interesante mencionar las declaraciones del mismo Rocha que contó en *Cahiers du Cinéma* cómo la escena de la masacre de los beatos llevada a cabo por los hombres de Mata-Vaca fue filmada:

Quand j'ai vu le peuple qui s'essayait, je me suis dit: "Comment vais-je filmer le massacre?" Alors je leur ai dit: "Vous allez mourir, ils vont vous tuer". Et ils se sont mis à chanter. Ils ont chanté pendant quarante cinq minutes, une heure. Au Brésil, il y a une danse très violente, le xaxado. J'ai dit aux autres: "Vous devez

les tuer mais vous devez vous moquer d'eux avant". Ils ont chanté un xaxado et Mata Vaca, qui est acteur du théâtre, qui sort d'une famille bourgeoise, est entré aussi dans ce climat. J'ai donc fait deux grands plans de quatre minutes, sur ça. Au bout d'une minute il fallait arreter. Ils étaient tellement dans le climat qu'ils ont sorti les couteaux et commencer à frapper les pieds des gens. Si je les avais laissés aller, ils commençaient à blesser les gens. Ils étaient très heureux de ça. Les gens arrivaient à une vérité complète parce que c'était la tradition. (DELAHAY, KAST, NARBONI, 1969, p. 37)



Fotogramas 8, 9, 10 y 11: La violenta *performance* de los mercenarios antes de matar a los *beatos* se alterna con los planos en los que Laura se besa con el Profesor junto al cadáver de su amante; la barbarie configurada en la secuencia remite al teatro artaudiano (*O dragão* – secuencia trigésimo tercera).

Por eso nos parece oportuno constatar que es el carácter fuertemente performático de las manifestaciones populares en Brasil lo que da a Rocha las herramientas necesarias para componer su película con toda una estructura sustenta

en la más pura representación popular. De modo que el profundo respeto que Rocha siente por las prácticas espectaculares de origen popular y también la voluntad de aprovecharlas como materia prima en su cine, nos lleva a establecer una semejanza con la reacción de Antonin Artaud frente a los *repertorios de memoria* que cobijan varias prácticas espectaculares remitiendo a otras matrices culturales y no solamente la europea.

En este sentido vale la pena recordar que la danza de Bali que Artaud había visto en 1931 en la exposición en Bois de Vincennes, fue la que catalizó su concepto de teatro. No obstante, la matriz cultural oriental tuvo una influencia menor en su teoría de teatro en comparación con el impacto que le causó la cultura de los *tarahumara* en México. En 1936 Artaud viajó a conocer aquella tribu indígena que vive en una zona de difícil acceso en la región de Sierra Madre occidental, que evita los contactos con los mestizos y se niega a vivir en las aldeas. (KOLANKIEWICZ, 2001, p. 199)³ Artaud describió sus impresiones deslumbrado por la cultura y la cosmovisión de los indígenas en la cual todo gesto del ser humano tiene significado, trasciende el cosmos donde encuentra su eco y su armónico complemento. Según los apuntes de Artaud, el presente actualiza el pasado en la medida en que los *tarahumara* revitalizan los más antiguos mitos de la humanidad ordenando el cosmos según los principios de lo femenino y lo masculino, donde los elementos se complementan, se funden, forman parte de un “todo”. Entre sus apuntes figura la descripción de la danza *matachines* que, incorporada por los *tarahumara*, reinstituye su práctica performática originada en la matriz cultural precolombina. Artaud describe su *performance* de la manera siguiente:

Bailan con el ritmo de una música infantil y refinada que de ninguna manera sería reconocida por un oído europeo; parece como si se oyera todo el tiempo el mismo sonido, repetido constantemente en el mismo ritmo; pero a la medida que pasa el tiempo estos sonidos siempre iguales y este ritmo provocan en nosotros el recuerdo de un gran mito; evocan la sensación de una misteriosa y compleja historia. (KOLANKIEWICZ, 2001, p. 209)

Y en otro lugar comenta:

Matachines no es un ritual sagrado sino una danza popular, laica, traída al México por los españoles; no obstante los *tarahumara* le otorgaron una personalidad

3. Los *tarahumara* se autodenominan “rarámuri” lo que significa *los de pies leves* y son considerados los mejores corredores del mundo: los trayectos de sus corridas suelen ser diez veces más largos que la maratona.

indígena, le marcaron con el sello de su espíritu. Incluso cuando estas danzas imitan en principio el movimiento de la naturaleza exterior: del viento, del árbol, del hormiguero, del río agitado entre los *tarahumara* ellas adquieren un sentido altamente cosmogónico, y es cuando percibí que tenía delante de mis ojos y contemplaba un desplazamiento entre las hormigas planetarias en la brújula de la música de los cielos, (KOLANKIEWICZ, 2001, pp. 208-209)

Prescindiendo del lenguaje poético de Artaud se puede constatar que también la *performance* en *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* penetra directamente en los *repertorios de memoria* donde se funden las matrices culturales e filosóficas europeas, africanas e indígenas. Los movimientos de los cuerpos de los *beatos* y *cangaceiros*, los cantos y el sonido del tambor en una cadencia repetitiva configuran una realidad propia donde aflora memoria colectiva de los grupos subalternos y también los sueños de una vida más justa. De esta manera Glauber Rocha no solamente explora el legado de las prácticas espectaculares del pueblo brasileño a nivel estético sino que también les otorga fines movilizadores.

La legitimidad de la violencia

En la secuencia donde el Profesor, seguido por Laura, arrastra el cuerpo de Matos fuera de Jardim das Piranhas hay dos planos montados en los que Mata-Vaca y su banda bailan y ríen a carcajadas delante de los *beatos* que les acompañan cantando y marcando el ritmo con las palmas. Esta curiosa *performance* junta a los verdugos (los mercenarios) con las víctimas (los *beatos*) en una fiesta colectiva, substraída de la cotidianidad real, y próxima a un ritual de sacrificio fundiendo lo lúdico con la barbarie. A pesar de que Rocha no muestre torturas ni sangre, estas escenas contienen una fuerte dosis de violencia, comparable con los planos juxtapuestos en la misma secuencia de Laura y Profesor besándose encima del cadáver de Matos. A las carcajadas de los *jagunços* se contraponen la música contemporánea compuesta por Marcos Nobre, inspirada en un tema de una tribu indígena extinta de Pernambuco e interpretada por María Bethania, pareciendo un grito primario que ayuda a configurar una escena con una considerable dosis de violencia.

El cineasta, sin embargo, no apuesta por un impacto fácil sobre el espectador elaborado a base de trucos sino deja que la violencia se oficie como un rito, como si diera a la violencia la función de un personaje destinado a cumplir una misión. Odete Lara, actriz que interpretó a Laura, la mujer del coronel, describe cómo fue grabada una de las escenas más violentas de *O dragão* en la cual ella apuñala varias veces a su amante, comisario Matos.

AÇÃO!!! Eu, Laura, na praça, colada à parede do botequim, em cujo interior se encontra Matos. Quando este sai em direção à escadaria, lanço-me sobre suas costas, apunhalando-o desvairadamente... uma, duas, três, quatro, cinco, seis, sete, oito... nove... dez punhaladas... eu ofegante, exausta, meu corpo já quase caindo sobre o Matos, aguardando o “corta!”. Mas nada. Teria Glauber dado o “corta” eu não ouvi? Impossível. Naquele silêncio do sertão, jamais deixaria de ouvir. O que estará havendo então? Que fazer? Continuar...

(LARA, 1999, p. 134)

Para entender mejor el modo de inducir a la protagonista a una violencia que incluso a ella misma le resulta difícil de comprender, nos parece interesante mencionar una confesión con respecto al tema de la crueldad y la violencia que Rocha hizo en una carta al cineasta y amigo Cacá Diegues, escrita desde París en 1973:

(...) o ritual do sangue me fascina e é a partir desta selvageria ancestral que me vem o prazer sexual e estético. Começo a entender a significação do sado-masiquismo, a infinita ternura que há no crime. Eu tinha um verdadeiro prazer em filmar Antônio das Mortes massacrando beatos, projetava meu inconsciente fascista em cima de miseráveis (...). (BENTES, 1997, p. 457)

Parece que la violencia para Rocha, es un factor imprescindible para transmitir la imagen del mundo sobre el que habla: un mundo miserable, hambriento, y lleno de violencia. Es precisamente a través de la violencia considerada como elemento del lenguaje artístico que el mundo en el cual opera *Cinema Novo* se hace visible. Glauber formuló claramente esta idea en su manifiesto *La Estética del Hambre* presentado en Génova en 1965 durante las discusiones de la retrospectiva sobre el *Cinema Novo*. En varias declaraciones y textos posteriores el cineasta justificará su empeño y el de sus compañeros de *Cinema Novo* en mostrar imágenes de hambre, miseria, violencia como un elemento natural y a la vez imprescindible para entablar un debate sobre la cultura brasileña:

(...) nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome sendo sentida, não é compreendida. (...) Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. (...) uma estética de violência antes de ser primitiva e revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a *violência*, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. (...) (ROCHA, 1981, pp. 30-31)

La configuración de una violencia que roza el ritual, como es el caso de la escena del entierro de Matos estructurada según un canto indígena, parece coincidir hasta cierto punto con la visión del Teatro de la Crueldad que Antonin Artaud elaboró en el primer tercio del siglo pasado como una terapia intensiva para remediar la agonía del arte europea, limitada, según él, a los valores estéticos convencionales. Para Artaud la crueldad no es sinónimo de violencia, malos tratos o torturas, la crueldad significa “vida”:

Para beber “de la fuente de la vida” el hombre contemporáneo tiene que atravesar una particular agonía. Artaud parece recordar todavía el doble sentido de esta palabra, que significa la agonía, caducación, última lucha y al mismo tiempo la atlética o la teatral lucha libre. El Teatro de la Crueldad es una especie del agon actualizado y contemporáneo. (KOLANKIEWICZ, 2001, p. 148)

La violencia no como un repertorio banal de trucos empapados de sangre sino como una convulsión metafísica sin control es precisamente el recurso que utiliza Glauber Rocha en la secuencia que comentamos alternando los planos del particular entierro de Matos profanado con los besos de Profesor y Laura, con la *performance* de los *jagunços* delante de los *beatos* que en ella participan. Los planos están abstraídos de la realidad psicológica y social, creando la sensación de una colectiva descarga que roza la fase liminar del ritual en la cual los actores parecen poseídos como en un trance.

Glauber Rocha teje la dramaturgia de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* con importantes dosis de violencia proveniente de la realidad del semiárido brasileño y también palpable en las propuestas artísticas de vanguardia, como las de Artaud, con tal de que este recurso represente la condición del ser humano que actúa utilizando la violencia siendo a la vez, su víctima.

Conclusiones

En este trabajo hemos pretendido apuntar la semejanza entre los planteamientos de Glauber Rocha y los de los artistas de vanguardia en Polonia, Jerzy Gurawski i Jerzy Grotowski, que apostaron por una nueva visión del espacio para interpelar al espectador incorporándolo al centro de la acción en el espectáculo.

Por otro lado, señalamos la semejanza entre los usos de la violencia por parte del cineasta brasileño y los que recomienda Antonin Artaud como elementos legítimos e imprescindibles para que el lenguaje artístico asuma sus complejas funciones, entre ellas, la metafísica y la política.

Referencias bibliográficas

BENTES, Ivana (org.). *Cartas ao mundo / Glauber Rocha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

DELAHAYE, Michel, KAST, Pierre, NARBONI, Jean. "Entretien avec Glauber Rocha". *Cahiers du Cinema*. Paris, 1969, n° 214, pp. 23-40.

GURAWSKI, Jerzy. "Architekt w Teatrze Laboratorium" ("El arquitecto en el Teatro Laboratorium"). *Dialog*, Varsovia, 1984, n° 5, pp. 97-98. In: OSINSKI, Zbigniew. *Jerzy Grotowski. Zródła, inspiracje, konteksty (Jerzy Grotowski. Orígenes, inspiraciones, contextos)*. Danzig: Slowo / obraz terytoria, 1998, p. 120.

_____. Entrevista con Jerzy Gurawski. "O Grotowskim. Z Jerzym Gurawskim rozmawia Monika Kuc", ("Sobre Grotowski. Con Jerzy Gurawski habla Monika Kuc"). *Kultura*, Varsovia, 30.03.1988, n° 13, p. 13.

KOLANKIEWICZ, Leszek. *Swiety Artaud (Santo Artaud)*. Danzig: slowo/obraz terytoria, 2001.

LARA, Odete. "Cinema: O caminho de Milagres". *Cultura Vozes*, Petrópolis, julho/ agosto de 1999, n° 4, pp. 128-136.

NORA, Pierre. "Entre a memória e a história: os lugares de memória". Trad. Patrícia Farias. In *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, vol 1 (La Republique), 1984, pp. 18-34.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.