

O TEATRO E
O SAGRADO

IMAGEM, TRANSE E RITUAL

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

SAULO VINÍCIUS DA SILVA ALMEIDA

O TEATRO E O SAGRADO:
Imagem, transe e ritual

São Paulo
2021

SAULO VINÍCIUS DA SILVA ALMEIDA

O TEATRO E O SAGRADO:

Imagem, transe e ritual

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof. Dra. Alice Kiyomi Yagyu

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Almeida, Saulo Vinícius da Silva

O teatro e o sagrado: imagem, transe e ritual / Saulo Vinícius da Silva Almeida; orientadora, Alice Kiyomi Yagyu. - São Paulo, 2021.
122 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Pedagogia do Teatro. 2. Formação do ator. 3. Teatro Ritual. 4. Teatro Sagrado. 5. Transe. I. Yagyu, Alice Kiyomi. II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Banca Examinadora da Dissertação de Mestrado de
Saulo Vinícius da Silva Almeida.

Prof^a. Dra. Alice Kiyomi Yagyu

Orientadora e Presidente
Universidade de São Paulo

Prof^a. Dra. Luciana Morteo Éboli

Membro titular
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Robson Carlos Haderchpek

Membro titular
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Submetida à defesa pública em sessão realizada em:

Dedico esse trabalho:

*À minha avó Celina da Silva (in memoriam),
que nos deixou durante a sindemia de COVID-19.*

*Àqueles que continuam estudando,
ainda que todas as forças sociais ajam de forma a impedi-los.
Um dia, o estudo será realmente um direito de todos,
indiferente às classes sociais.*

AGRADECIMENTOS

Inicialmente, gostaria de agradecer à professora Alice K. pela generosidade com que compartilhou comigo parte de seus vastos conhecimentos sobre a arte do ator, pelas trocas e pelas lições sobre a cena e a vida.

Não poderia deixar de agradecer à professora Ana Cecília Reckziegel, que me ensinou a artesanal prática do trabalho corporal aprendida de seus mestres, me direcionou durante toda a minha graduação e tornou possível, simbólica e materialmente, que eu concluísse o curso. A gratidão que lhe tenho não cabe em páginas. Sem você, eu não teria chegado até esse momento.

Gostaria de agradecer a toda equipe do Arkhétypos Grupo de Teatro, pela colaboração durante a pesquisa, por tudo que me ensinaram e, em especial, por terem me ensinado a amar! Nos últimos anos, vocês têm me transformado e não há palavras que deem conta de minha gratidão!

Agradeço também à professora Luciana Éboli, que me orientou nas pesquisas de Iniciação Científica que realizei durante toda a graduação e na escrita de minha monografia, por ter integrado a banca de defesa dessa dissertação e por haver me apresentando parte do universo teórico ao qual eu me dedico atualmente. Agradeço por ter sido um modelo e guia durante muitos anos e por ter se tornado uma amiga.

Ao professor Robson Haderchpek, cujas práticas artísticas tanto dialogam com meu fazer. Obrigado por inspirar esta dissertação, por todas as trocas e por todas as parcerias que construímos ao longo do processo de escrita e neste momento, especialmente, por fazer parte da banca de defesa.

Aos professores Ricardo Fabbrini e Luciana Barone, os quais tanto admiro e que tanto colaboraram na confecção deste material a partir de indicações e trocas feitas durante a banca de qualificação. O olhar de vocês foi essencial para que eu pudesse caminhar.

À minha mãe e à minha irmã, pelo suporte afetivo durante todo o percurso, que nos foi tão difícil e doloroso, em virtude, principalmente, do falecimento da matriarca da família, minha avó, Celina da Silva.

Agradeço ao meu parceiro de cena, Ian Habib, por ter ouvido minhas angústias durante meses a fio e por ler atentamente minha dissertação, elaborando questões, críticas e sugestões. Agradeço, também, pela parceria em projetos paralelos que acabaram por serem essenciais na construção desta pesquisa. Que esses já muitos anos de caminhada conjunta se desdobrem em mais pesquisas, projetos, parcerias e afetos! Obrigado, meu amigo!

Agradeço também aos meus amigos Nelly Coelho, Mayura Matos, Victor Marchesini, Bernardo Ramos, Dener Oliveira, Juliana Ferreira, Clóvis Domingos, Sthephanie Borges e Allan Phillipe, por terem, de inúmeras formas, tornado possível que eu realizasse esta pesquisa de mestrado. Sem vocês, eu não teria conseguido.

À Tamara Sciré, então secretária do PPGAC-USP, por ter sido tão gentil durante o período em que estive no departamento, auxiliando-me e trazendo palavras de conforto.

Ao artista Samuel Wenceslau pelo cuidado na criação do projeto gráfico e na diagramação deste trabalho.

Ao Cláudio Ângelo Cordeiro (Caúla), meu primeiro professor e meu mestre nas artes da cena, o ator que me ensinou, quando eu ainda era criança, que a cena se faz por um encontro sensível antes mesmo do desenrolar dramático. Agradeço-lhe por ter me aberto as portas do teatro e possibilitado, assim, que eu me tornasse o artista que sou.

Finalmente, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de estudos, sem a qual esta pesquisa não teria sido desenvolvida.

*Voa passarinho tão distante
Onde a minha vista não alcança
Onde de fitar meu olhar cansa
E jamais descansa se não te avistar
Voa passarinho e pousa aqui perto
E que meu cantar floresça no deserto
De tantos corações difíceis de habitar
Passarinho, passaredo, algazarra, passará
Tudo passa, e o nosso medo vai ficando,
Ficará!*

Arkhétypos Grupo de Teatro

RESUMO

ALMEIDA, Saulo Vinícius. **O teatro e o sagrado: imagem, transe e ritual.** São Paulo, 2021. 122 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

A pesquisa “O teatro e o sagrado: imagem, transe e ritual” investiga as relações entre a prática teatral e fenômenos sagrados, assim como seus desdobramentos. Para tanto, elege-se como locus de pesquisa o Arkhétypos Grupo de Teatro, projeto de Pesquisa e Extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, que trabalha a partir de práticas rituais visando à formação ética, estética e técnica de seus integrantes, assim como à criação de espetáculos. Dentro do universo poético do grupo, elege-se três elementos conceituais para, a partir deles, realizar o debate proposto: imagem, transe e ritual.

Palavras-chave: Formação do ator. Teatro sagrado. Teatro ritual. Transe.

RESUMEN

ALMEIDA, Saulo Vinícius. **Teatro y lo sagrado: imagen, trance y ritual.** São Paulo, 2021. 122 f. Disertación (Maestría) – Escuela de Comunicaciones y Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

La investigación El teatro y lo sagrado: imagen, trance y ritual tiene como objetivo investigar las relaciones entre la práctica teatral y los fenómenos sagrados, así como sus desarrollos. Para tanto, se elige el Grupo de Teatro Arkhétypos, proyecto de Investigación y Extensión de la Universidad Federal de Rio Grande do Norte, que trabaja a partir de prácticas rituales orientadas para la formación ética, estética y técnica de sus integrantes, así como para la creación de espetáculos, fue elegido como locus de investigación. Dentro del universo poético del grupo, se eligen tres elementos conceptuales para realizar el debate propuesto: imagen, trance y ritual.

Palabras-clave: Formación del actor. Teatro Sagrado. Teatro ritual. Transe.

ABSTRACT

ALMEIDA, Saulo Vinícius. **Theater and the sacred: image, trance and ritual.** São Paulo, 2021. 122 f. Dissertation (Master Degree) – School of Communications and Arts, University of São Paulo. São Paulo, 2021.

The research Theater and the Sacred: image, trance and ritual aims to investigate relationships between theatrical practice and sacred phenomena, as well as their outspreads. To this end, the Arkhétypos Theater Group, an Extension and Research project of the Universidade Federal do Rio Grande do Norte, which works are based on ritual practices aiming at the ethical, aesthetic and technical training of its members, is chosen as the locus of research, as well as the performing creations. Within the poetic universe of the group, three conceptual elements are chosen to, from them, carry out the proposed debate from them: image, trance and ritual.

Keywords: Actor training. Sacred Theater. Ritual Theater. Trance.

O
TEATRO
E O
SAGRADO

IMAGEM, TRANSE E RITUAL

LISTA DE IMAGENS

- Figura 1 - Espetáculo Gosto de flor
Fonte 1 – Taline Freitas p. 34
- Figura 2 - Espetáculo Gosto de flor
Fonte 2 – Taline Freitas p. 35
- Figura 3 - Espetáculo Gosto de flor
Fonte 3 – Taline Freitas p. 35
- Figura 4 - Ian Habib em cena no espetáculo Sebastian
Fonte 4: Acervo do autor. Fotografia desconhecido (2018). p. 36
- Figura 5 - Ian Habib em cena no espetáculo Sebastian
Fonte 5 - Acervo do autor. Fotografia de Sofia Pulgatti (2017). p. 39
- Figura 6 - Apresentação do espetáculo Santa Cruz do Não Sei
na Vila de Ponta Negra
Fonte 6 - Ricelly Souza p. 41
- Figura 7 - Cartaz de divulgação do espetáculo Santa Cruz do Não Sei
Fonte 7: Site do Arkhétypos Grupo de Teatro p. 42
- Figura 8 – Performance de Encontros Ancestrais Cempasúchil
Fonte 8 – Robson Haderchpek p. 45
- Figura 9 - Pesquisa de campo para montagem do espetáculo
Santa Cruz do Não Sei
Fonte 9 – Robson Haderchpek p. 48
- Figura 10 - Espetáculo Santa Cruz do Não Sei
Fonte 10 – Marcella Rosseline p. 49
- Figura 11 - Espetáculo Santa Cruz do Não Sei
Fonte 11 - Jeferson Miler p. 49
- Figura 12 - Espetáculo Aboiá
Fonte 12 – Tiago Lima p. 53
- Figura 13 - Espetáculo Aboiá
Fonte 13 – Tiago Lima p. 53

• Figura 14 - Espetáculo Revoada Fonte 14 – Diego Marcel	p. 59	• Figura 29 - O encontro de Franco Fonseca com a Grande Fonte 29 – Diego Marcel	p. 78
• Figura 15 - Espetáculo Revoada Fonte 15 – Diego Marcel	p. 59	• Figura 30 - Vale do Desapego. Espetáculo Revoada Fonte 30 – Diego Marcel	p. 80
• Figura 16 - Espetáculo Fogo de Monturo Fonte 16 – José Barbosa	p. 60	• Figura 31 - Em cena, Quetzalcoatl Fonte 31 – Diego Marcel	p. 81
• Figura 17 - Espetáculo Fogo de Monturo Fonte 17 – José Barbosa	p. 60	• Figura 32 - Espetáculo Éter Fonte 32 – André Chacon	p. 84
• Figura 18 - Espetáculo Éter Figura 18 - Espetáculo Éter	p. 61	• Figura 33 - Espetáculo Éter Fonte 33 – André Chacon	p. 84
• Figura 19 - Espetáculo Amareelos Fonte 19 – Wallace Yuri	p. 61	• Figura 34 - Cena “A chegada dos boiadeiros”, espetáculo Aboiá Fonte 34 – Robson Haderchpek	p. 89
• Figura 20 - Espetáculo Mi casa, su casa Fonte 20 – Ana Clara Veras	p. 62	• Figura 35 - Espetáculo Revoada Fonte 35 – Diego Marcel	p. 90
• Figura 21 - Espetáculo Jé Fonte 21 – Robson Haderchpek	p. 62	• Figura 36 - Espetáculo Revoada Fonte 36 – Diego Marcel	p. 91
• Figura 22 - Espetáculo Em Terra Ser Fonte 22 – Carol Macedo	p. 63	• Figura 37 - Atrizes e público no espetáculo Revoada Fonte 37 – Diego Marcel	p. 104
• Figura 23 - Espetáculo Espólio Fonte 23 – José Borges	p. 63	• Figura 38 - Vale da Origem/Busca Fonte 38 – Diego Marcel	p. 110
• Figura 24 - Espetáculo Éter Fonte 22 – André Chacon	p. 64	• Figura 39 – Vale da Compreensão Fonte 39 – Diego Marcel	p. 111
• Figura 25 - Preparação corporal Fonte 25 - Irmgard Bankl	p. 73	• Figura 40 - Vale da Unidade Fonte 40 – Diego Marcel	p. 112
• Figura 26 - Espetáculo Revoada Fonte 26 – Diego Marcel	p. 75	• Figura 41 - Vale do Deslumbramento Fonte 41 – Diego Marcel-	p. 112
• Figura 27 – Espetáculo Revoada Fonte 27 – Diego Marcel	p. 75		
• Figura 28 - José Ricardo em cena no espetáculo Jé Fonte 28 – Robson Haderchpek	p. 76		

INTRODUÇÃO	23
A CASA	31
2.1. ARKHÉTYPOS GRUPO DE TEATRO	40
2.2. A POÉTICA DOS ELEMENTOS	46
2.3. ARQUÉTIPOS	56
AS MARGENS	67
3.1. CORPO ARQUETÍPICO, CORPO ARCAICO	69
3.2. TRANSE E SAGRADO	83
O FUNDO DO OCEANO	93
4.1. A HIPERTROFIA DO RITUAL	97
4.2. A TERRITORIALIDADE DO SAGRADO	106
APÓS A TRAVESSIA	115
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	119

INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, tenho me inquietado com as aproximações possíveis entre os fenômenos teatrais e os religiosos. Desde 2010, quando ingressei na graduação em Teatro na Universidade Federal de Minas Gerais, passei a observar as experiências que vivenciava ou que presenciava em casas espíritas e terreiros a partir das teorias da atuação com as quais me defrontava. Nessas observações, percebi que aquilo que eu havia estudado, até então, no teatro não dava conta de um nicho de experiências místicas, ao mesmo tempo em que me parecia explicar outras suficientemente bem.

Existe, por exemplo, um fenômeno no espiritismo kardecista que se chama *animismo*. Nele, apesar de o sujeito se entender como realizador de uma comunicação entre mundos, não há outro espírito envolvido no processo senão o seu. Entende-se que ocorre uma “emancipação da alma”, um “desdobramento” em que o espírito se afastaria do corpo e falaria por meio dele, sem perceber-se nessa atividade. Um estado de imersão em que o conceito de fé cênica é levado ao extremo. Todavia, é recorrente em reuniões mediúnicas que, em determinados momentos, o médium apresenta uma qualidade específica de presença, em que adquire uma espécie de aura e um campo de vibração durante a comunicação. O que eu aprendi nas aulas de teorias e métodos da atuação não dava conta de dar suporte a uma análise que fizesse jus a esse tipo de fenômeno. Tanto a aura quanto a vibração possuem qualidades diversas daquela encontrada no fenômeno da presença cênica – há uma espécie de duplo fantasmagórico, se assim podemos dizer, que paira e ronda. Isso ocorreu, também, em minhas posteriores vivências em terreiro – nada do que eu aprendi em teatro conseguia explicar, em sua totalidade, o que acontecia com meu corpo durante o transe ou com minhas percepções durante o contato com pessoas em estados alterados de consciência. Disso, pode-se entender que os fenômenos são estranhos ao teatro ou começar a

se questionar quais teorias do teatro têm sido ensinadas nas universidades.

Posteriormente, ingressei na graduação em Teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Ali, comecei a rodear esses fenômenos, tentando transpor para o exercício da cena elementos de minha vivência religiosa. Isso não ocorreu em virtude de alguma disciplina ou da abordagem metodológica de algum professor (o que mantém a pergunta anterior em destaque), mas de meu próprio interesse, de minhas inquietações e de meu ímpeto pesquisador, que foram acolhidos pela professora Dra. Luciana Éboli – minha orientadora durante toda a graduação.

Não me interessei, naquele momento, pela parte formal dos fenômenos religiosos – gestos, visualidade, cantigas –, mas busquei trabalhar com princípios operacionais que eu identificava. Por exemplo, em vários rituais religiosos, o corpo dançante atualiza em sua gestualidade uma mitologia específica, existindo um vínculo afetivo e, por vezes, étnico e histórico entre aquele que dança e a mitologia que se atualiza, além da própria noção de crença. Ou, ainda, o corpo que dança é dançado por forças, energias e entidades, estando o sujeito em estado de inconsciência ou de semiconsciência. Coloquei-me, naquele momento, uma questão: como realizar uma prática ritual em cena quando o *performer* não possui densidade de vínculos com nenhuma cosmogonia?

A resposta a que cheguei naquela oportunidade foi: eu poderia fundir a biografia dos envolvidos a uma narrativa mítica que lhes parecesse próxima de sua biografia e trabalhar esse material a partir de estados alterados de consciência, buscando acessá-lo por vias não racionais. A partir dessa conclusão, estruturei uma metodologia de trabalho com a qual venho, desde então, realizando investigações artísticas e que me trouxe ao início da questão que debati nesta dissertação, pois os processos com esse tipo de material, após meses de trabalho intenso, começaram a gerar instantes de suspensão cênica e estados corporais

que se aproximam, timidamente, de experiências de estados alterados de consciência em âmbito religioso. Digo timidamente, pois, em nenhum momento, a aura que acompanhava os fenômenos religiosos se fazia presente nos exercícios de cena.

Surge-me, então, uma questão: como se daria um processo de formação teatral que tivesse a experiência do sagrado como um de seus elementos fundamentais? Esse questionamento deu corpo à presente dissertação, em que também busquei entender possíveis implicações de uma experiência sagrada no fenômeno da presença cênica. Para responder a essa questão, tomei como locus de pesquisa o Arkhétypos Grupo de Teatro, que é um projeto de Pesquisa e Extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e vem, desde 2010, trabalhando a formação de artistas da cena a partir da ideia de teatro ritual, flertando com inúmeros preceitos religiosos. Ali, há atrizes que experimentam acontecimentos mediúnicos durante o trabalho cênico, atores que possuem como horizonte corporeidades da umbanda, outros que perseguem elementos da cultura ameríndia. Há, ainda, uma atriz que mergulhou em questões da extinta cultura maia. Ali, encontra-se um amplo campo de narrativas e fenômenos para aqueles que se interessam pelos estudos em torno do teatro sagrado.

Inicialmente, a proposta metodológica desta investigação englobava a revisão da literatura produzida pelo Arkhétypos e o acompanhamento de um processo de criação do grupo. Entretanto, a pandemia de COVID-19 impossibilitou práticas que demandam a presença física de coletividades e resolveu-se, então, trabalhar a partir de relatos de experiência coletados em entrevistas ou na literatura publicada pelo grupo, tencionando esses relatos com minhas percepções durante a apreciação de seus espetáculos.

Foram realizadas entrevistas semiestruturadas via Google Meet com integrantes do grupo, com os quais mantive contato constante ao longo do

desenvolvimento da pesquisa. Em duas oportunidades, participei dos seminários anuais de pesquisa do Arkhétypos, em que os educandos e os docentes envolvidos com os processos de criação apresentaram suas práticas e suas pesquisas. Participei de uma oficina de preparação corporal junto ao grupo, oportunidade em que pude experimentar um pouco de suas técnicas e, principalmente, de sua ética.

É importante frisar que o escopo deste trabalho não contemplou a relação entre religiosidades específicas e a prática teatral, como nos estudos que elegem o candomblé, a umbanda ou os evangélicos como campos para se refletir sobre a prática cênica. O trabalho do grupo observado apresenta elementos de diversas religiões, sem vincular-se a uma em especial, de modo que, ao falar em sagrado, eu o farei, nesta pesquisa, de uma forma ampla e, por vezes, apresentando minha percepção e minha leitura do fenômeno. É preciso ressaltar que nem todos os integrantes do grupo encaram suas vivências a partir de códigos, preceitos e éticas religiosas.

O texto resultante organiza-se tal qual uma viagem – trata-se, portanto, de uma transição, pois assim encontrei o grupo, em um processo de transição, mergulhado em estudos decoloniais, voltando os olhos a fenômenos e a práticas latino-americanas. O grupo, antes carregado de citações de Grotowski, Bachelard e Jung, passou a ter como referência escritos como os de Quijano, Boaventura Souza Santos, Conceição Evaristo e, mais recentemente, da literatura produzida por pesquisadores indígenas que têm sido a base das reflexões de um dos atores do grupo, o José Ricardo.

Com o desenvolvimento coletivo da pesquisa do Arkhétypos Grupo de Teatro, os integrantes produziram extenso material teórico – publicado no Brasil e no exterior, passando a adotá-lo como uma de suas principais referências. Esse movimento de eleger os próprios escritos como referência teórica não se trata de um fechar-se no próprio pensamento, mas é a ação de reafirmar a condição de

pensadores, intelectuais e produtores de conhecimento dos envolvidos. Vivemos em uma cultura que valoriza sempre o que é produzido na Europa e nos Estados Unidos, enquanto despreza ou desqualifica a produção local. Isso é uma verdade tanto para o circuito acadêmico, quanto para o artístico. Ao elevar a própria produção a essa condição, o grupo se coloca de forma ética e política em relação à desvalorização dos saberes produzidos na América Latina.

Assumindo o caráter de trânsito, organizei o texto como uma viagem noturna submarina – estrutura mítica que trata da morte do herói ou da heroína e de seu renascimento, enquanto um ser transformado. No mito em questão, o(a) herói/heroína abandona sua **casa** e se aproxima das **margens** do mar, onde é devorado por um monstro aquático. Já dentro de sua barriga, em um estado que medeia a vida e a morte, atravessa o **fundo do oceano** até que, por fim, **após a travessia**, chega às novas terras, onde uma ave mítica o(a) retira de dentro do monstro e ele(a) renasce transformado(a).

No capítulo primeiro, momento em que o(a) herói/heroína do mito se encontrava na segurança e na intimidade que “**A casa**” oferece, abordarei meu primeiro encontro com o Arkhétypos Grupo de Teatro, quando vivenciei junto a eles uma das experiências à qual se dedica esta pesquisa. Teço aproximações entre aquilo que vivenciei junto ao grupo e minhas experiências anteriores enquanto artista da cena. Na segunda parte deste capítulo, realizo a apresentação do grupo, seguida de uma discussão teórica sobre dois temas fundamentais em seu trabalho criativo (tendo como recorte os aspectos místico-religiosos): Gaston Bachelard e a imaginação material e Carl Gustav Jung e o conceito de arquétipo e inconsciente coletivo.

No capítulo segundo, “**As margens**”, parto da pergunta “qual é a corporeidade do grupo Arkhétypos?” para verificar quais conceitos de corpo e alma operam no grupo e quais estratégias são utilizadas para que se afaste do

condicionamento a que estamos submetidos e experiencie outras formas de ser e de estar, de habitar o presente. O modelo cognitivo, desenvolvido a partir do século XVIII pelos europeus, com base em prerrogativas iluministas e em resposta às necessidades apresentadas pelo sistema de produção capitalista, foi imposto como uma racionalidade válida. As experiências oriundas desse modelo foram naturalizadas e tomadas como dadas e, dessa forma, fora do campo possível de questionamentos. Assim, ao utilizar o termo “condicionamento”, trato dessa concepção imposta e naturalizada de humano.

Em um segundo momento, embrenhamo-nos no debate sobre o transe, termo constante nos escritos e nas narrativas do grupo, entendido como elemento fundamental de sua prática, apresentando algumas leituras possíveis sobre esse fenômeno e apontando brevemente algumas falhas tentativas de laicização e desmistificação que foram realizadas ao longo da história. Finalmente, realizo uma aproximação das noções de ator/atriz e médium, buscando refletir sobre a interferência do sagrado durante os processos criativos.

No capítulo terceiro, “**O fundo do oceano**”, encara-se a questão: o que diferencia o teatro ritual da *performance*? Partindo dos estudos sobre as estruturas e as antiestruturas rituais desenvolvidos por Victor Turner, busquei responder a esse questionamento, apresentando a diferença do conceito de trabalho nas sociedades industriais e nas pré-industriais, para, a partir dela, pensar a diferença e as especificidades de ações realizadas no contexto liminoide da *performance* e no contexto liminar do ritual, entendendo o teatro ritual como um fenômeno que se dá precisamente na interseção, realizando uma vinculação entre ação e cosmogonia, como nas sociedades pré-industriais.

Por fim, no capítulo “**Após a travessia**”, apresento as considerações finais da pesquisa.

ACASA



A 2 A 3 A

Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade. A gente só descobre isso depois de grande. A gente descobre que o tamanho das coisas há de ser medido pela intimidade que temos com as coisas. Há de ser como acontece com o amor. Assim, as pedrinhas do nosso quintal são sempre maiores do que as outras do mundo. Justo pelo motivo da intimidade.

Manoel de Barros

Era dezembro de 2017. Após horas a fio dentro de um avião e do pânico causado pela fumaça que saía das turbinas da aeronave em dado momento da viagem, estávamos dentro de um carro percorrendo o árido solo do Rio Grande do Norte. Íamos para Caicó, cidade da região do Seridó, participar de um festival de teatro – eu e Ian Habib¹, o ator do espetáculo que eu havia dirigido e que iríamos apresentar. A paisagem era sempre a mesma. Uma imensidão árida e amarelada em que, de tempos em tempos, casas apareciam ao longe, sempre com uma pessoa imóvel sentada em uma cadeira frente à porta de entrada. Pessoas tornadas tempo.

Nas grandes cidades, o homem tornou-se um serviçal do tempo. Um servo medíocre que executa tarefas menores, corriqueiras, sem importância. Tempo é uma deidade, um orixá. Ele possui qualidades, densidades, camadas diversas. Contudo, abandonamos o deus para servir o reflexo medíocre criado pela deidade mercado, aprisionamo-nos em tarefas sequenciais, repetitivas e ocas.

A pousada em que os grupos que compunham a programação do festival ficaram hospedados se localizava ao lado de um cemitério de carros. O lugar, de alguma maneira, disse para nós, artistas que, em sua maioria, eram do Sudeste, que seria preciso abandonar as parafernalias tecnológicas, midiáticas, banais que carregávamos conosco e pisar no solo escaldante, sentir a secura da terra, da vida daquele lugar. Todos os dias, para se chegar ao teatro, era necessário que os artistas atravessassem as carcaças das máquinas no meio do sertão. Não me lembro, todavia, de haver urubus.

No último dia de evento, horas antes de voltar ao aeroporto, reencontrando no caminho homens-tempo e mulheres-tempo, assisti a um espetáculo chamado *Gosto de flor* (2017), do Arkhétipos Grupo de Teatro. Nessa peça, dirigida por Lara Machado², quatro homens dançavam em um círculo, rodeados pelo público. Cada um deles mobilizava um símbolo que fazia referência a um elemento da natureza (fogo, água, terra e ar) e que definia a qualidade e as dinâmicas do movimento, a energia, o registro emocional e uma espécie de dramaturgia de cada um dos intérpretes-dançarinos. Eles dançavam as memórias e as fantasias evocadas pelos elementos.

¹Ian Habib é ator e dançarino, natural de Belo Horizonte (MG), mestrando em Dança pela UFBA e Bacharel em Teatro pela UFRGS. Em sua formação artística, frequentou o bacharelado em Interpretação Teatral da UFMG e o profissionalizante da Escola de Teatro da PUC-Minas. É ativista em Direitos Humanos (ONU) e coordenador da linha de Estudos Trans, Travestis e Intersexo do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Cultura, Gêneros e Sexualidade da UFBA.

²Lara Rodrigues Machado é artista da cena, professora do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal do Sul da Bahia. Sua pesquisa artística utiliza elementos e princípios da capoeira nos processos de criação e pedagogia em dança.

Pareciam dançar em peças diferentes, desconexas. Diversas imagens relacionadas ao amor surgiam nos corpos imbuídos dos elementos, do mais ardente ao mais fluido. O corpo tornava-se a memória encarnada, ao mesmo tempo em que se apresentava como um elemental. Em certo momento do espetáculo, uma rosa desencadeava os encontros desses seres memória-imagens-elementais. A flor era mordida, dilacerada pelas bocas que se percebiam por ela, saboreando-a, compartilhando-a. Os quatro elementos passavam, então, a dançar em um ritmo comum. Reuniam-se no centro como em uma orgia de corpos e separavam-se, continuando em um fluxo constante de movimento e energia, tencionando o próprio estado emocional, cavando desesperadamente a epiderme, como quem cava a terra em busca de ouro.

Quando me assustei, eu também me cavava. Eu havia sido arremessado ao centro da gira, sem, contudo, sair do lugar. Era um estado de suspensão momentânea, uma espécie de estranhamento de mim mesmo. Estava sendo estraçalhado, mas não sabia e ainda não sei pelo quê. Minha respiração se modificara, sentia o corpo como que perdendo certa dose de energia e, de repente, um fluxo novo de força vital me atravessou. Havia me tornado parte do espetáculo, mas atuava em uma dimensão para além da concreta.



De certo, não havia sido a primeira vez que eu era tomado por diferentes estados de presença ou consciência enquanto observava uma ação cênica. Durante todo o ano de 2017, trabalhei junto ao ator Ian Habib na construção de um espetáculo chamado *Sebastian*, o mesmo que apresentamos durante o festival em questão. As bases de sua construção eram o que entendíamos então como teatro ritual, transformação corporal³ e estados alterados de consciência⁴.

Ao longo dos meses de trabalho, o processo foi se construindo organicamente, os procedimentos de criação eram elaborados à medida que o corpo e a cena solicitavam novas soluções ou novas abordagens a problemas que se apresentavam, estabelecendo paulatinamente uma espécie de ética de trabalho. Eu chegava à sala minutos antes do ator, preparava o espaço, escolhia os elementos sonoros e visuais que dariam o ritmo e a tonalidade do ensaio. E, então, aguardava-o chegar. Ian dirigia-se ao centro do espaço, abandonava o ritmo da rua, silenciava-se e dava início aos trabalhos do dia, sem ainda termos nos falado. A comunicação falada foi tornando-se mais rara ao longo dos meses, até não mais existir. Ritualizamos os ensaios.

Com o intuito de criar um deslocamento simbólico daquele ambiente, realizávamos uma espécie de purificação do espaço, descolando-o do cotidiano. Para tanto, usavam-se fumaça, sais e outros objetos que possuíam alguma significação para o ator. Os objetos e a forma de utilização não tinham valor em si; a eficácia mágico-simbólica do processo estava na qualidade da relação estabelecida entre o sujeito, a ação, o símbolo e sua crença. Obviamente,



³HABIB, Ian Guimarães. *Corpo-catástrofe: da transformação ao corpo sacrificial*. 2018. 132 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Departamento de Arte Dramática, UFRGS, Porto Alegre, 2018.

⁴ALMEIDA, S. V.; ÉBOLI, L. M. A cena mitopoética: relações do consciente e do inconsciente no processo de criação. *Manzuá: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas*, Natal, v. 1, n. 1, p. 23-38, mar. 2018.

cada objeto era escolhido por carregar consigo um universo cultural específico, alimentando, dessa maneira, o imaginário com uma série de experiências possíveis, pré-requisito para a existência da crença.

Sucedia-se, então, uma dança livre pelo espaço que revisitava, vez ou outra, gestos e partituras criados em ensaios anteriores. Estabelecia-se um cruzamento entre memórias e mitemas (partículas essenciais de um mito) que compunham a narrativa mítica que dava corpo à dramaturgia. À medida que o corpo se tornava mais poroso para seus fluxos emocionais, espirituais e imaginários, o ator realizava ritualisticamente a troca das vestes de ensaio por aquelas que seriam utilizadas no espetáculo. O ritual proporciona engajamento psicoemocional ao símbolo, de modo que, para o ator, não eram simplesmente roupas sendo tiradas e colocadas, mas peles, máscaras, traumas colocados em jogo, memórias... Esse trajeto, que, de certa maneira, antecedia o processo de criação – se considerarmos a criação como algo restrito à construção cênica –, evocava uma espécie de campo mítico, onde as lógicas de tempo, espaço e pensamento eram mitológicas.

Os exercícios eram sempre muito longos, dilatados, horas a fio em cena, sem nunca desistir, partindo de instruções simples incorporadas a imagens, como caminhar como quem atravessa um cemitério de carros no sertão. Tornar-se o sertão e o cemitério. Para tornar-se poroso e adentrar a imagem em sua lógica mitopoética, exercitávamos práticas de hiperventilação, exaustão, somadas a práticas de desequilíbrio e a uma diversidade de exercícios meditativos e energéticos cuja base eram os elementos materiais, de forma próxima àquela do espetáculo *Gosto de flor*. Os elementos estabeleciam um campo de transformações possíveis nas esferas simbólicas, rítmicas, emocionais e afetivas.

Juntos, descobrimos um caminho: os elementos geravam imagens, fantasias, e a insistência nelas carregava o ator para lembranças de momentos recentes que havia vivenciado. Assim como uma corrente, estabeleceram-se elos: das lembranças recentes surgiam outras de tempos distantes; dessas, emergiam as da infância e, por fim, algo novo surgia. Por novo, me refiro a um momento em que o corpo passava a ser acessado por imagens distintas daquelas que trabalhávamos até então e que não eram lembranças. Essas imagens alteravam drasticamente a qualidade de movimento do ator. Os desenhos que ele traçava no espaço-tempo se transformavam e ele passava a vibrar em uma qualidade de presença estranha àquela que apresentava até o momento. Obviamente, a relação entre lembranças, imagens, afeto e presença só se costurava nas conversas após os exercícios, quando o ator relatava o vivido e podíamos confrontar as impressões do observador com as do atuante.

Nesses momentos em que se experienciavam imagens e qualidades de presença que, até então, nos eram estranhas, não só o ator percebia que vivenciava algo diferente, mais denso ou profundo – ou a palavra que queiram utilizar –, mas eu também era arrebatado para o acontecimento. Talvez, a metáfora da profundidade não seja a mais adequada. Ela traz a impressão de que, até dado momento, as coisas eram rasas, o que não é verdade. As lembranças, ainda que de acontecimentos recentes, eclodiam como um soco cuja força era proporcional à violência com a qual a vida se apresenta ao ator. Ao falar de profundidade, eu o faço com a intenção de expressar a sensação de algo mais distante, que não se vê a olhos nus. A partir da primeira vez que isso ocorreu, compreendi o lugar do diretor e dos observadores em

geral como o daqueles que, junto ao ator ou à atriz, sustenta energeticamente o acontecimento e o espaço, para que algo possa acontecer e perdurar no tempo, ramificando-se, transformando a realidade, carregando-nos para uma hierofania, para dentro daquele que dança a si mesmo.

Eu me sentava em uma posição solene e, em silêncio, esperava que uma espécie de fio umbilical se criasse, unindo as criaturas presentes, fazendo com que se retroalimentassem. Com o passar das semanas, esses acontecimentos passaram a ser mais recorrentes e a perdurar. Construí, junto ao lan, um ritual com vistas a que o ator alcançasse esse estado em cena, alimentando o imaginário, controlando o ritmo dos momentos, as dinâmicas e as intensidades, para auxiliá-lo a tocar ou ser tocado por essa coisa a que chamamos, naquele momento, de arquétipo, mas que rapidamente entendemos não saber precisamente do que se tratava.

Esse processo culminou em uma transformação qualitativa do material, quando, em um ensaio aberto, poucas semanas antes da estreia, as experiências se tornaram mais espessas. Ritmo, gestos, tônus eram praticamente os mesmos dos ensaios anteriores, aconteciam de maneira idêntica à de todos os outros dias, mas, ao mesmo tempo, tudo era diferente, verificava-se outra ambiência, outra qualidade de presença. Vejamos o relato do ator:

Apagaram-se momentaneamente todas as conexões com o concreto. Havia apenas ecos e rastros de pensamentos e memórias completamente desordenados e caóticos, como que mergulhados no líquido uterino, dentro de uma placenta. Com acesso restrito, eu não conseguia mais acessá-los quando desejava. Nessa grande luta, caí, amorteci e o cansaço me tomou. Desligaram-se várias válvulas. Senti um escuro momentâneo. Quando me levantei, a luz me cegava. Não sabia mais o que estava fazendo, onde estava, quem era. A partir de então, eu senti que eram esses mesmos ecos e rastros que me acessavam, me tomavam, desordenadamente e no tempo deles. Tornei-me um filtro. [...] A noção de começo e fim deixou de existir e eu deixei de seguir objetivamente a estrutura de ações propostas. Ao longo do processo, senti que deixei de habitar meu corpo, um corpo unificado e centralizado, e me conectei a diversos outros corpos diferentes e não presentes na realidade concreta. Foi como dissipar e descentralizar minhas percepções. Havia um corpo material – meus músculos e meus ossos – realizando ações e movimentos, mas ele era guiado por diversos outros corpos. Em determinado momento, senti uma ruptura ainda maior. [...] Já não havia mais interno e externo. Eu era tudo e todos naquela sala⁵.

Nas palavras de Habib, observamos uma alteração em sua autopercepção. Há uma ruptura na sensação de integridade e na percepção de uma multiplicidade de corpos imateriais. O exercício da cena criou condições para que, momentaneamente, o ator experimentasse outras maneiras de ser, estar e sentir. Esse tipo de acontecimento, em um exercício cênico, remete, em algum nível, às práticas rituais, nas quais, a partir de certos fundamentos, de relações simbólicas e de mobilização corporal, se experimentam outras camadas de realidade, entrando em contato com deidades, com forças enigmáticas ou, simplesmente, percebendo-se a partir de outra ótica. Essa condição de experiência leva aquele que a vivencia a buscar novos campos de significado

⁵ALMEIDA, S. V.; ÉBOLI, L. M. A cena mitopoética: relações do consciente e do inconsciente no processo de criação. Manzuá: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas, v. 1, n. 1, p. 23-38, mar. 2018.

para dar conta do vivido, suscitando um deslocamento, instantes de indeterminação que levam, quase que inevitavelmente, a uma transformação individual.

Ao assistir ao espetáculo *Gosto de flor*, reconheci uma série de procedimentos que compuseram o espetáculo *Sebastian*. Ali, enquanto público, coloquei-me na situação de quem constrói, junto com o ator, um campo de invisibilidades da cena e, ao assustar-me, como já disse, estava queimando sobre a fogueira armada pelos atores. Seria possível sistematizar uma maneira de se alcançarem esses estados? Eles seriam alcançados ou ocorreriam como uma ruptura ou descontinuidade, redefinindo qualitativamente as coisas no entorno? Se há um vínculo entre práticas corpóreas, poéticas e formas de ser, como se sugere no exemplo, como tornar o ensino da atuação uma experiência de possibilidades de humano? E, dentro dessa questão, como definir qual é o modelo humano a ser transmitido?

Com vistas a refletir sobre esses questionamentos, voltemos os olhos às práticas do Arkhétypos Grupo de Teatro – grupo no qual encontrei essas experiências que citei anteriormente –, com vistas a encontrar pistas ou indícios que auxiliem na elaboração da tentativa de resposta.



2.1 ARKHÉTYPOS GRUPO DE TEATRO

O citado grupo é parte de um projeto de Pesquisa e Extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, cujo início data do ano de 2010 e que se mantém em atividade até o presente momento (2021). Suas produções artísticas e acadêmicas miram-se na prática do teatro ritual ou, mais precisamente, no *jogo ritual*, que é o termo utilizado pelos integrantes para definir os princípios e os métodos que os guiam. Podemos apontar uma tríade que estrutura essa categoria de jogo: a poética dos elementos, os estados alterados de consciência e a dramaturgia dos encontros – atravessaremos esses eixos ao longo da dissertação.

Em seus espetáculos, encontramos uma sensível investigação sobre si por parte dos atores, englobando as categorias de invisível em que cada um crê, quando crê. Ou seja, abre-se espaço para que o ator investigue elementos de religiosidade e crença, na busca de experiências místicas ou de distintas formas de ser, recorrendo, para isso, a conhecimentos provenientes de diversos grupos culturais latino-americanos. O trabalho do Arkhétypos não se enquadra como um teatro religioso, mas dialoga com as estruturas e com os modelos do pensamento mítico.

A criação do grupo é, também, um ponto importante da história do ensino da arte na UFRN, visto que a instituição apresentava carência de estudos sistematizados e contínuos sobre a arte do ator. O próprio curso de Teatro é recente na instituição, iniciando-se no ano de 2006. Até então, a instituição contava com o curso de Educação Artística, sendo as Artes Cênicas uma de suas habilitações. O corpo docente dedicava-se mais a pesquisas teóricas e a práticas de direção e *performance* do que propriamente à atuação.

Segundo a professora Dra. Teodora Araújo Alves⁶, desde os trabalhos dos grupos GABOTUN e Teatro Novo Universitário (Tonus), nos anos 1990 do século XX, o vácuo de práticas de pesquisa sobre atuação se fez presente na instituição⁷. O GABOTUN (Grupo Augusto Boal de Teatro Universitário da UFRN), como o próprio nome evidencia, trabalhava a partir dos preceitos do teatro do oprimido proposto por Augusto Boal. Sua fundação ocorreu em 1993 e, com vida curta, encerrou-se em 1997. Já o Tonus surgiu no ano de 1967, como uma ação de estudantes vinculados a diversos cursos da instituição, que tinham em comum o desejo de fazer teatro. Inicialmente, esteve vinculado ao Diretório Central de Estudantes (DCE) da UFRN até o ano de 1972, quando se vinculou à Pró-Reitora de Extensão, permanecendo junto a esse órgão institucional até o ano de 1980, momento em que passou a ser gerido pelo Núcleo de Arte e Cultura da universidade. O Tonus se manteve inativo por longos períodos (entre 1982 e 2008), com algumas tentativas de retomada nesse ínterim⁸.

⁶Teodora Alves é professora titular, diretora artística, pesquisadora e gestora na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). ALVES, Teodora. Prefácio. In: HADERCHPEK, Robson. Arkhétypos Grupo de Teatro: encontros e atravessamentos. Natal: Fortunella, 2017. p. 7-8.

⁷ALVES, Teodora. Prefácio. In: HADERCHPEK, Robson. Arkhétypos Grupo de Teatro: encontros e atravessamentos. Natal: Fortunella, 2017. p. 7-8.

⁸ALVES, Teodora de Araújo; PAIVA, Diego Souza (org.). Catálogo do Patrimônio Artístico Cultural da UFRN. Natal: EDUFRN, 2019.

Suprindo a demanda existente, o Arkhétypos iniciou sua jornada com uma parceria firmada entre a professora Dra. Teodora Alves e o coordenador do projeto, o professor Dr. Robson Haderchpek⁹, recém-empossado como professor efetivo na instituição. Inicialmente, o projeto teve como base a experimentação e a vivência de conhecimentos e saberes tradicionais e contemporâneos, visando (i) à formação de elenco e de equipe técnica; (ii) à preparação de colaboradores (fossem discentes, fossem membros oriundos da comunidade externa) para atuar nas diversas linguagens que compõem as artes da cena – atuação, dança, musicalidade, poéticas do som e da palavra, tecnologias da cena, cenografia etc.; (iii) à pesquisa, à construção e à apresentação de espetáculos teatrais em diálogo com o universo da cultura popular; e (iv) à produção de material teórico-reflexivo sobre os processos desenvolvidos no grupo.

A professora Teodora Araújo Alves coordenava, naquele momento, um projeto de extensão chamado Encantos da Vila¹⁰ e convidou o Arkhétypos Grupo de Teatro para se agregar a ele. O grupo, então formado por educandos dos cursos de Teatro, Artes Visuais, Pedagogia, Música e Dança e pelo docente Robson Haderchpek, encontrou na vila de pescadores uma oportunidade de pesquisar elementos da cultura potiguar. O contato com os moradores e com os artistas locais, a escuta de relatos, causos e lendas, a observação das manifestações culturais que ocorriam na vila foram elementos que alimentaram o espetáculo *Santa Cruz do Não Sei* (2011). Talvez seja possível dizer que essa experiência fundante reverberou durante uma década, guiando o grupo em pesquisas sobre a arte do encontro, as práticas decoloniais e a cultura popular.



⁹Robson Haderchpek é professor associado do Curso de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

¹⁰O Encantos da Vila foi um projeto de caráter artístico-cultural, fruto de uma parceria entre a Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e a comunidade da Vila de Ponta Negra. Objetivava contribuir com a sistematização, a divulgação e a afirmação da arte e da cultura da região.



A montagem de espetáculos, todavia, não parece ser o principal objetivo do Arkhétipos, ainda que seja uma das formas utilizadas para atrair e reunir educandos da instituição em torno do projeto. As montagens são um meio para se pesquisar a arte do ator e as formas de criação, bem como para propiciar encontros e trocas entre os participantes, com vistas a uma formação ética – como uma espécie de laboratório teatral.

Mirela Schino, pesquisadora e professora da Universidade de Áquila (IT), define a prática laboratorial como algo que “aponta mais para um radar interiorizado, uma orientação mental, uma propensão ou um sinal, importante em igual medida para si próprio e para outros, mas que pode indicar caminhos muito diferentes”¹². Essa prática é uma herança dos grandes nomes do teatro ocidental do século XX, que trabalharam ou ainda trabalham dessa forma: Stanislavski em seus estúdios, Evguéni Vakhtângov e Vsévolod Meierhold, Coupeau (após fechar a escola e se dirigir para Borgonha com

alguns alunos), Decroux, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugênio Barba, Antunes Filho no Brasil, Enrique Buenaventura, Santiago Garcia e Patricia Ariza na Colômbia, por exemplo¹³. Cada um deles se embrenhou pela complexa teia da produção poética e, principalmente, da pesquisa psicofísica que congrega as especificidades de seu tempo histórico e de seu recorte geográfico, de uma ética, de uma visão de mundo e de humano, assim como de um posicionamento político específico, sempre estabelecendo diálogo com seus pares e seus antecessores, como é o caso de Grotowski em relação às pesquisas de Stanislavski.

Schino narra que, durante um encontro do Ista¹⁴, foi dito que, dentre inúmeras compreensões, o

laboratório teatral é um meio protegido onde o tempo é abundante. Tempo é um fator essencial: [a] pesquisa depende não de realizar um grande número de experimentos, mas de dar-se tempo suficiente para experimentos específicos que buscam algo preciso e que são organicamente separados dos realizados meramente para experimentar¹⁵.

¹¹Disponível em: <https://arkhetyposgrupodet.wixsite.com/arkhetypos/santa-cruz-do-nao-sei>. Acesso em: 10 mar. 2021.

¹²SCHINO, Mirella. Alquimistas do palco: os laboratórios teatrais na Europa. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. VIII.

¹³SCHINO, Mirella. op. cit.

¹⁴Escola Internacional de Antropologia Teatral, fundada por Eugênio Barba.

¹⁵Ibid. p. 18.

Essa característica, que é essencial à prática laboratorial, torna complexa sua efetivação em um contexto universitário, visto que, nesses espaços, há uma renovação cíclica de educandos e uma dificuldade de se dispor do tempo necessário para se experimentar com acuro determinada técnica ou mesmo desenvolver uma. Ao contrário de laboratórios de outras áreas do conhecimento em que o objeto pesquisado é externo ao pesquisador, possibilitando a continuidade de uma pesquisa indiferente ao sujeito que a realiza, nas artes da cena, a pesquisa não se desvincula do sujeito pesquisador.

Nesse sentido, pode-se dizer que o Arkhétipos conseguiu vencer algumas barreiras que a academia possui a esse tipo de prática. Chama a atenção o elevado número de atividades que o Arkhétipos mantém:

- o encontros semanais de treinamento;
- o laboratórios de criação;
- o vínculo com disciplinas de atuação da graduação;
- o pesquisas desenvolvidas na graduação e na pós-graduação;
- o cursos e oficinas ofertados à comunidade acadêmica, nos quais os integrantes do grupo podem experimentar-se enquanto docentes;
- o organização de seminários anuais de pesquisa.

Nesses mais de 10 anos de funcionamento, há atores que se encontram vinculados ao grupo desde sua criação, garantindo, assim, certa manutenção da evolução da pesquisa. Não há como definir quais motivos possibilitaram esse feito, mas me arrisco a apontar três – dois deles são hipóteses que levantei a partir de visitas ao Arkhétipos e um é uma conclusão tirada a partir das entrevistas realizadas durante a pesquisa:

(i) Por Natal se tratar de uma cidade moderadamente pequena, os atrativos disponíveis aos moradores são reduzidos e, conseqüentemente, há maior investimento de tempo nas atividades que elegem.

(ii) Os integrantes do Arkhétipos criaram vínculos afetivos que ultrapassam as relações profissionais e acadêmicas.

(iii) A proposta de treinamento do Arkhétipos transformou-se em uma alternativa para os alunos que não se adaptavam às práticas teatrais focadas na encenação de textos dramáticos que eram o pilar de disciplinas do curso e de grupos da cidade.

Esse último ponto é percebido em falas como a do ator Allan Phyllipe Araújo¹⁶, membro do grupo desde o ano de 2014:

Porque eu tinha muito problema com um teatro textocêntrico. E foi por isso que, quando eu entrei no curso de Teatro, eu fui deixando-o de lado, pois eu não me via daquela forma. Até descobrir que era possível fazer um teatro sem ter o texto. [...] Na disciplina de pré-expressivo, Robson trabalhou com a gente a questão do teatro

¹⁶Allan Phyllipe Gomes Cassemiro de Araújo é bailarino, ator, diretor e pesquisador cênico. Possui mestrado e graduação em Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

ritual. E aí, nossa! Eu posso fazer teatro sendo eu mesmo, mostrando que eu tenho sentimentos e emoções e quem realmente eu sou. Ali foi o estopim e me transformei em outra pessoa. E aí, o Robson viu meu crescimento como pessoa e ator, como Allan, e me chamou para participar do grupo Arkhétypos¹⁷.

Ao deparar-me com o trabalho do grupo, sempre tive a impressão de que a localização geográfica era um dos fatores que possibilitava a realização de uma pesquisa laboratorial sobre o teatro ritual, conforme realizada pelo grupo. Os elementos da natureza são continuamente manipulados no trabalho do grupo, seja na dimensão simbólica, seja em sua utilização concreta. A proximidade do mar e a especificidade das relações estabelecidas pelos potiguares com a natureza desde a infância fazem com que a pesquisa sobre os elementos da natureza possua certa intimidade, materialidade e densidade que são difíceis de conquistar por pessoas nascidas em cidades como São Paulo e Belo Horizonte.

Até o momento, a partir dessa investigação laboratorial, foram produzidos pelo grupo: 11 espetáculos teatrais, 6 projetos de pesquisa, 18 trabalhos de conclusão de curso, 7 dissertações de mestrado, 1 tese de doutorado e 3 pesquisas de pós-doutorado sobre a prática por eles desenvolvida. O trabalho do grupo foi, ainda, tema de 3 livros (dois lançados no Brasil e um, em inglês, lançado na Áustria), 4 capítulos de livro e mais de 20 artigos publicados em periódicos científicos¹⁸.

Alguns dos educandos mantiveram-se no grupo como uma espécie de núcleo, desenvolvendo nele suas pesquisas e experimentando variadas funções, ora atuando como *performers*, ora vivenciando o exercício da direção cênica e da preparação de elenco – quando se tornaram artistas mais autônomos.

Em virtude de seu vínculo institucional, contou com a participação de inúmeros educandos, professores, pesquisadores e artistas do Brasil e do exterior, como da atriz e professora Ph.D. Angelika Hauser-Dellefant¹⁹, que acompanha o grupo desde 2010 e que firmou uma parceria que levou o Arkhétypos a se apresentar na Áustria, ocasião na qual os educandos da graduação e da pós-graduação vinculados ao grupo puderam ofertar cursos e oficinas para os educandos da Universidade de Música e Artes Cênicas de Viena (MDW).

O ator Franco Fonseca²⁰ relata que, naquele momento, esse evento foi uma espécie de reconhecimento de seu trabalho e de seu conhecimento. Educandos, por vezes de origem humilde, atravessando o Atlântico para ir ensinar como fazer teatro... Movimento contrário ao habitual, dado que o modelo de um fazer teatral foi imposto aos latino-americanos, apagando ou rebaixando os fenômenos espetaculares das culturas locais. Nessa oportunidade, o Arkhétypos dirige, na Áustria, uma versão de seu espetáculo *Revoada*.

A troca e o compartilhamento de conhecimentos são uma característica essencial do grupo, que realizou montagens teatrais com vários professores da instituição e de outras IES, para além da citada parceria com a professora austríaca e com a Dra. Teodora Alves. Um deles, o professor Dr. Leônidas Oliveira²¹, tornou-se ator do grupo, tendo ali suas primeiras experiências teatrais. Atualmente, o Arkhétypos fortalece parcerias com artistas mexicanos, tendo realizado uma residência em Oaxaca, México – oportunidade em que realizaram a *performance de Encontros Ancestrais Cempasúchil* (2018), cujo registro fotográfico é apresentado a seguir.



O Arkhétypos iniciou suas pesquisas no âmbito da formação e do treinamento de atores embrenhando-se em princípios presentes na literatura de Jerzy Grotowski e no trabalho do grupo brasileiro LUME, bem como nos estudos sobre a imaginação material de Gaston Bachelard e sobre a teoria dos arquétipos de Carl Gustav Jung, sempre tecendo diálogos com elementos da cultura popular latino-americana. Provavelmente, a influência do LUME surge em virtude da formação acadêmica do diretor-pedagogo Robson Haderchpek que, da graduação ao doutorado, ocorreu na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), a qual possui estreitos vínculos com o citado grupo.

Essas referências foram se tornando, para os próprios integrantes, nomes de uma história pretérita do grupo. Houve um movimento de abandono ou de resignificação paulatina de conceitos e de princípios técnicos e éticos dessas escolas teatrais e teóricas, caminhando em uma pesquisa de formas de um fazer teatral que respondesse às necessidades apresentadas pelas condições culturais, políticas, climáticas e corporais dos membros do Arkhétypos. Para tentar responder aos inquietamentos que me levaram a eleger o Arkhétypos como centro dessa pesquisa, serão seguidos alguns rastros de princípios que se fazem visíveis no trabalho do grupo, ao longo de seus espetáculos, nos textos publicados pelos artistas envolvidos e nas comunicações que constantemente realizam em eventos acadêmicos, os quais serão costurados a percepções e devaneios meus.

¹⁷Entrevista fornecida por ARAUJO, Allan Phyllipe Gomes Cassemiro de. [12. 2020]. Entrevistador: Saulo Vinícius Almeida. São Paulo, 2020. arquivo. mp4 (43m 57s).

¹⁸HARDECHPEK, Robson C. O teatro ritual e os estados alterados de consciência. São Paulo: Giostri, 2021.

¹⁹Angelika Hauser-Dellefant leciona na Universidade de Música e Artes Cênicas de Viena desde 1982, onde também atua como diretora do Instituto de Música e Educação do Movimento e Musicoterapia. Formada em Rítmica pela Universidade de Música e pelo Teatro de Hanover, a atriz também estudou com importantes nomes da cena teatral, como Jacques Lecoq e Philipp Gaulier e Monika Pagneux.

²⁰Franco Fonseca é ator e performer, licenciado em Teatro e mestre em Artes Cênicas pela UFRN. Dedicou-se a pesquisas sobre a cena pós-coquetel e sobre interfaces da aids nas artes da cena.

²¹Leonidas Oliveira Neto é docente do Departamento de Artes da UFRN, onde se dedica ao ensino de análise do movimento. Sua formação se deu fora do campo das artes, sendo graduado em Educação Física e Fisioterapia e doutor em Saúde Coletiva.

2.2 A POÉTICA DOS ELEMENTOS

*sou eu a memória do fogo
o ponta-de-lança
o fluxo das águas
a correnteza*

*o musgo que cresce nas pedras
o uivo nas madrugadas
os corais e as flechas
a multiplicação dos peixes*

*é dentro de mim que
tudo começa e termina.*

Hugo Lima²²

Um dos pontos fundamentais do trabalho do Arkhétypos Grupo de Teatro é o que chamam de poética dos elementos. Inspirados no trabalho de Gaston Bachelard²³ – especialmente em sua teoria sobre a imaginação material e a tetralogia dos elementos –, os integrantes do grupo traçam um percurso em que a prática artística se associa à busca do autoconhecimento pela via do imaginário. O que se pretende neste capítulo é compreender o vínculo estabelecido entre a poética dos elementos e o sagrado na formação de atores e atrizes, tendo o Arkhétypos como lócus.

O ponto inicial para começar a traçar essas relações talvez seja a ideia de deformação. O sagrado não seria outra coisa senão uma deformação da realidade, ou seja, o sagrado é a mudança qualitativa da forma da realidade, é alguma coisa que se dá a ver pela negatividade. De igual modo, para Bachelard, a imaginação ocorre em um processo de deformação. Não se trataria de formar imagens, mas de deformar aquelas que são apreendidas pela percepção. A imagem presente deve levar a seus fantasmas, àquilo que ronda ou que é evocado pelo que é visto. Se não se chegar ao ausente, não se trataria de imaginação, mas de percepção.

Ao falar de imaginação, não estamos aqui tratando da capacidade criativa de encontrar soluções para problemas objetivos, mas do devaneio. Falamos de uma fuga para fora do real, aliás, de um voo para fora do real, de um processo de distensão, de dispersão da consciência. Algo como o “devaneio cósmico”²⁴, um devaneio que nos dá um mundo, que cria mundos, que é precisamente a abertura ao mundo do belo. Essa condição de imaginação gera uma ruptura nos condicionamentos que nos foram infringidos pela função do real. A função do real é aquilo que nos obriga a “adaptarmo-nos à realidade, a constituirmo-nos como uma realidade, a fabricar obras que são realidades”²⁵. O devaneio agiria como uma espécie de função do irreal.

“Os devaneios cósmicos afastam-nos dos devaneios de projetos. Colocam-nos em um

mundo, não em uma sociedade. [...] Ele nos ajuda a escapar do tempo. É um *estado*. Penetramos no fundo de sua essência: é um estado de alma”²⁶. Experimentam-se imagens que se querem eternidade. Se, na experiência do sagrado, há uma requalificação do mundo exterior a partir do contato com uma alteridade que possua natureza “totalmente outra” (totalmente distinta do que guarda o que é compreendido como realidade), suscitando uma reação interior do indivíduo, no devaneio, a requalificação é primeiramente interior, para então se dar cor ao mundo exterior que jaz desencantado.

Nesse movimento, que desvela um ser diferente daquele escrito pelos olhares múltiplos da vida vivida, cuja identidade se aproxima ou é resultado das escolhas, dos percursos e das máscaras sociais que lhe vestiram em cada lugar que a pessoa frequentou, deseja-se o processo de criação do Arkhétypos Grupo de Teatro, enquanto um autoconhecimento que ocorre em um processo de autocriação. Como ponto de partida para esse processo, o grupo elegeu o universo dos quatro elementos da natureza: água, terra, fogo e ar, tal qual entendido por Bachelard.

Assim, como um antúrio, surge Santa Cruz do Não Sei, o primeiro espetáculo do grupo – tropical, planta da terra, que pode ser cultivada em água. Espécie que engana aos olhos, pois sua parte vermelha protuberante não é uma pétala, mas uma folha modificada. Aquilo que parece, à primeira vista, seu miolo, tendo o formato de uma haste, uma protuberância amarela, é, em verdade, onde se apresenta sua inflorescência, com flores minúsculas e sem pétalas. Uma única planta que pode conter milhares de flores. Um espetáculo que se enraizou na água.

O grupo que estava envolvido com o já citado projeto de extensão na Vila de Ponta Negra elegeu o elemento água como o símbolo que perpassava as vivências que tiveram junto à comunidade, assim como as lendas, os causos e as memórias que ali ouviram. A intenção não era recriar as histórias ouvidas, as festas e os folguedos de que participaram ou fazer mimeses corpóreas, mas partir das imagens que se fizeram visíveis a partir do visto e do ouvido na vila para tecer a própria história, para reencontrar suas memórias, seus fluxos energéticos. Encontrar algum lugar no entre, no vazio em que nem atores, nem atrizes, nem os moradores habitam. Ou melhor, tornarem-se a água que constitui a todos. A fotografia a seguir foi tirada em um trabalho de campo durante a montagem do espetáculo. Nela, vemos, em primeiro plano, as atrizes do grupo. Um pouco mais adiante, pescadores e moradores da região. Ao fundo, alguns poucos barcos e, por fim, o horizonte marcado pela imensidão do mar. Ao se tornar a água, desejava-se conseguir a ser tal qual essa imagem, um elo entre as atrizes, os moradores da vila, os símbolos (redes, barcos etc.) e um horizonte de possibilidades que, ainda que não sejam possíveis de ver a olho nu, estão latentes no fundo e ao longo do mar.

²²Poeta mineiro que se dedica à escrita sobre o corpo. Em 2018, escreveu o poema “Corpo-memória -performance-manifesto” (do qual a epígrafe se origina), a partir de elementos de minhas pesquisas artísticas. O poema falado está disponível em: <https://soundcloud.com/hugo_lima/corpo-memoria-performance-manifesto>.

²³Gaston Bachelard foi um influente filósofo, poeta e químico francês que se dedicou à filosofia da ciência. Sua obra se divide em duas facetas: diurna e noturna. A diurna diz respeito aos estudos sobre epistemologia da ciência, enquanto a noturna trata da imaginação poética.

²⁴BACHELARD, Gaston. A poética do devaneio. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

²⁵Ibid., p. 13.

²⁶Ibid., p. 14.



Santa Cruz do Não Sei é uma vila de pescadores imaginária, em que os atores e as atrizes festejam, como em brincadeiras populares, a própria vida. O espetáculo é atravessado por contações de histórias intercaladas com momentos de ritualização da cena, que relembram poéticas do Coco de Roda, do Pastoril, dos Congos de Calçola, do Babelô e do Boi de Reis.

Há um paralelo na base da estrutura do espetáculo: caos/ordem. No caos, privilegia-se a exterioridade: os atores e as atrizes narram as histórias de suas personagens, sobrepondo-se uns aos outros, ou as vivenciam, intercaladas com cantorias festivas e danças. Já na ordem, as figuras se diluem até o elenco apresentar-se sem a máscara da atuação. Há uma ritualização da cena e, na maioria das vezes, recorre-se a elementos das religiões e dos ritos populares, como uma cantiga de lemanjá, como corpos que giram... Esse duo representa a vila e o fundo do mar, a consciência e o inconsciente, o profano e o sagrado.

Se, durante a narração, havia uma projeção ao externo, uma espécie de direcionamento da vibração dos atores e das atrizes para o público, na cantoria, o direcionamento era voltado para eles próprios. A energia/vibração, que antes era horizontal, passa a movimentar-se de forma espiralada, contornando o público e retornando ao interior de cada um dos integrantes do elenco.

Essa dualidade parece também espelhar o próprio pensamento de Bachelard. Em sua obra, a imaginação bifurca-se em imaginação formal e imaginação material. A primeira diz



respeito àquilo que é oriundo da novidade, que se dá a existir a partir das mudanças que ocorrem fora daquele que imagina. A segunda, a material, escava o fundo do ser e tenta encontrar nele o *primitivo e o eterno*. A imaginação material organiza-se a partir de uma lei dos quatro elementos – que povoaram a imaginação dos alquimistas, dos pré-socráticos e, atualmente, percorrem as crenças do movimento *new age*.

Em seus livros *Fragmento de uma poética do fogo*, *Psicanálise do fogo* e *A chama de uma vela*, Bachelard divagou sobre as imagens do fogo e do que delas se origina: o desejo, o amor e a própria vida, que aquece e move os corpos. Em *A água e os sonhos*, dissertou sobre a condição que intermedeia o sólido e o gasoso, na qual acontece, de certa maneira, a imaginação do concreto sublimado e a materialização do imaginário. Em *O ar e os sonhos*, evocou a imaginação do movimento, da desmaterialização e da verticalização do tempo. Em *A terra e os devaneios da vontade*, estudou os impulsos criadores em sua firmeza, em sua resistência e em seu propósito. Finalmente, em *A terra e os devaneios do repouso*, estudou a intimidade e o universo interior, recorrendo a imagens como a **casa** e o ventre. Abaixo, de forma poética, o autor apresenta os elementos:

Diz-me qual é teu fantasma: o gnomo, a salamandra, a ondina ou a sílfide? Por acaso já não se observou que todos esses seres quiméricos são formados e nutridos de uma matéria única? O gnomo terrestre e condensado vive na fenda do rochedo, guardião do mineral e do ouro, repleto das substâncias mais compactas; a salamandra de fogo devora-se em sua chama; a ondina das águas desliza-se sem ruído sobre o lago e alimenta-se de seu reflexo; a sílfide, a quem a menor substância pesa, a quem a menor quantidade de álcool amedronta, que se zangaria talvez com um fumante que “suja seu elemento” (Hoffmann), eleva-se sem dificuldade no céu azul, satisfeita com sua anorexia²⁷.

Os filósofos pré-socráticos, ou filósofos da natureza, como também ficaram conhecidos, concederam aos elementos naturais estatuto ontológico, como substância que constituía todas as coisas, cuja imanência estava presente em todo o existente. Os elementos materiais se encontrariam, enquanto unidade elementar, por baixo da aparente variação das formas exteriores, um princípio material universal. A maneira como esses filósofos expunham suas ideias era mais sugestiva que assertiva, por vezes exposta em versos, fazendo com que fossem chamados de enigmáticos, balbuciantes e tendo suas ideias associadas às antigas crenças teológicas gregas²⁸.

Encontramos no modo como Bachelard trata os elementos da natureza a mesma noção de unidade elementar. No autor, fala-se, antes de tudo, de um princípio que se desinteressa da forma, uma individualidade que se configura enquanto totalidade e da qual florescem as imagens que antecedem o pensamento. Em sua fase noturna, aquela em que se dedicou à reflexão poética e às imagens, seu texto também se apresenta de forma enigmática, por vezes convidando o leitor ao devaneio em vez de dar-lhe uma chave precisa e sistemática de compreensão do fenômeno.

Ao longo de suas obras, nós nos deparamos com ao menos duas formas de imaginar:

uma em que, em um sobrevoo rápido, aquele que imagina, se diverte buscando o inusitado, percorrendo aquilo que a estrutura da imagem lhe apresenta em seu fluxo superficial, no uso de formas e cores, nas linhas de sentido dos signos presentes na composição; e outra em que adentra mais profundamente as coisas (ou faz aquele que imagina ser adentrado por elas). O autor nos fala de certa raiz da força imaginante, de imagens que se escondem por trás das imagens que se mostram. Assim ele o diz: “No fundo da matéria cresce uma vegetação obscura; na noite da matéria florescem flores negras. Elas já têm seu veludo e a fórmula de seu perfume”²⁹. Bachelard entende o imaginário como uma forma de apreensão e criação de realidades, na qual os quatro elementos atuam como o solo do qual surgem as imagens e que as alimenta continuamente, tal qual a relação do solo com uma planta.

É interessante ressaltar que Bachelard não se refere a qualquer imagem, mas àquelas que são portadoras de energia: as imagens simbólicas. Ao relacionar-se com elas, o fruidor é invadido por uma cadeia de imagens fantasmáticas que o afetam, que o mobilizam psicofisicamente e que lhe geram emoção. “A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos irão repercutir e morrer”³⁰. Há imagens que, ao contrário, são planas, lisas, não carregam em si nenhum mistério e drenam a energia do fruidor, mantendo-o preso em um fluxo constante de sucessivas informações e estímulos sensíveis, como ocorre nas redes sociais digitais.

Em sala de ensaio, o trabalho de imersão no universo dos elementos realizado pelo Arkhétypos se inicia com o convite para que os alunos encontrem uma imagem para com ela desenvolver o trabalho cênico. Ilustrações, recortes de jornais ou revistas, desenhos feitos à mão, desde a figura de um homem sentado à porta, das raízes de uma árvore arrebitando a calçada, até a borra do café que resta na xícara – qualquer imagem simbólica é válida nesse processo.

No espetáculo *Aboiá* (2013), o segundo, o grupo utilizou como referências poéticas obras como *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos; *Grande Sertão Veredas* e *Manoelzão e Miguilim*, de Guimarães Rosa; *Alumia*, filme dirigido por Carol Vergolino e Andréa Ferraz; *Terra deu, Terra come*, documentário cuja direção é assinada por Rodrigo Siqueira; e *Deus e Diabo na Terra do Sol*, clássico de Glauber Rocha; assim como o material fotográfico de autoria de Pablo Pinheiro e Tiago Lima, que registraram a vida dos boiadeiros no interior do Rio Grande do Norte³¹.

Esse espetáculo, dirigido por Haderchpek, marcou o caminhar do Arkhétypos pelo imaginário do elemento *terra*. Parte do elenco se deslocou para cidades do interior do estado e experimentou-se individualmente no sertão, criando um espetáculo onde os atores e as atrizes vivenciavam imagens de boiadeiros, cavalos, bois, figuras arquetípicas, como a morte e a velha, além do próprio tempo dos lugares visitados, que acabou por tornar-se parte do espetáculo – não enquanto personagem, mas como ambiência. Nesse espetáculo, os momentos de suspensão e ritualização que ocorriam no *Santa Cruz do Não Seipassam* a ser o eixo da obra. Já não se narra, não se compartilham histórias, mas se vivencia uma série de momentos rituais que se seguem. O texto cedeu lugar a ruídos, cantos e falas desarticuladas.

Nessa peça, cada ator e cada atriz trabalhou a partir de um grande tema vinculado à terra e ao sertão, como o já citado exemplo da morte. No confronto com os temas, ao longo

²⁷BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 133.

²⁸VALADARES, Alexandre Arbex. *A doutrina dos elementos entre a poética e a epistemologia de Gaston Bachelard*. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 55, n. 130, p. 463-482, Dec. 2014.

²⁹BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 2.

³⁰BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 2.

³¹MOURA, Ananda. *O som como encantamento do corpo: música e ritual no espetáculo Aboiá*. In: HARDECHPEK, Robson. *Arkhétypos Grupo de Teatro: encontros e atravessamentos*. Natal: Fortunella, 2017.

do processo de criação, o elenco estabeleceu tensões musculares, desenhos gestuais, modulações energéticas, criando uma espécie de contorno poético com o qual improvisava. Não se chegou a construir um personagem propriamente dito³², mas se utilizou esse contorno poético (denominado figuras arquetípicas) para direcionar a emoção, o afeto e as imagens que compuseram as cenas rituais. Há, praticamente, duas grandes ambiências no espetáculo *Aboiá*: concretude e inconsciente.

No primeiro desses, o espetáculo acontece em uma espécie de aqui e agora, uma materialização do presente no corpo. As cenas se baseiam em relações planas, que se estabelecem nos olhares, no ritmo dos corpos, na gestualidade dos atores em relação uns aos outros, normalmente em um ambiente festivo. No segundo, as relações são espiraladas, como se outra camada estivesse sendo trabalhada, o inconsciente, em que imagens e emoções escapam do ser e tomam conta da cena, que se torna um vórtice, indo do concreto ao arquetípico. Assim, as figuras borradas de cavalos, de crianças, da morte e do boi-encantado que o elenco mobilizava assumiam uma outra dimensão, alterando a qualidade de presença do elenco e o ritmo, instaurando uma ambiência mais densa, carregada de uma aura misteriosa e, em algum nível, uma pairagem de intimidade.

Esse trabalho com as imagens não é necessariamente um trabalho de mimese corpórea. Nele, uma imagem deve levar-nos às ausências, a imagens novas que são por ela evocadas. Ao observá-la, deve-se extrapolar a pura percepção e fruir com a imaginação. “É necessário estar presente, presente à imagem, no minuto da imagem”³³, diz-nos Bachelard. Colocar-se às voltas com os fantasmas da imagem, sendo invadido pelo processo de criação. Ser surpreendido no decorrer do dia com lembranças e imagens evocadas por esse processo, trazer o olhar carregado de um universo possível que desvela no mundo cotidiano a poesia, rompendo a camada da rotina e apresentando no mundo o fantástico.

Escolher uma imagem não seria, antes de tudo, ser capturado por ela? Afinal, as imagens se encontram ali, desde antes do antes, enquanto um universo de possibilidades, singularizando-se no encontro com a consciência imaginante, como apontado anteriormente. Nesse encontro, é evocada pelo olhar uma teia de imagens internas que contêm os vazios dos espaços vazados da imagem e as profundezas do observador. Reconhecemo-nos nas imagens – ao escolhermos uma, escolhemos também a nós mesmos.

Há, pelo menos, duas formas básicas de relação com a imagem (aqui, estamos falando daquelas que foram levadas pelos atores e pelas atrizes): uma em que o observador mergulha nas emoções e no simbolismo suscitados por elas e outra em que se vincula aos detalhes que a estruturam (formas, cores, traço etc.). James Hillman³⁴, em seu livro *Uma investigação sobre a imagem*, nomeia esses caminhos como o simbólico e o imagístico. O primeiro diz respeito a um pairar no quando e no onde de uma imagem, naquilo que ela possui de generalidade e convencionalidade. O segundo ocorre ao examiná-la em suas particularidades e em suas especificidades.

Na abordagem simbólica, busca-se o significado por trás da coisa que se apresenta – um quadro, um sonho, uma cena –, elaborando uma série de associações ou inserindo a análise em uma cultura específica, reconectando-se, assim, o símbolo a um imaginário maior. Trata-se de um conhecimento dos símbolos, um saber enciclopédico, em dada perspectiva, sendo,

³²Refiro-me aqui à ideia de personagem esférica, enquanto aquela que apresenta grande complexidade, englobando características físicas, sociais, psicológicas, ideológicas e morais.

³³BACHELAR, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 1.

³⁴James Hillman foi um importante psicólogo, pesquisador da literatura junguiana e criador da Psicologia Arquetípica pós-junguiana. Lecionou nas universidades de Yale, Siracusa, Chicago e Dallas.



por vezes, intuitivo. Os objetos que “podemos encontrar como tal estão em um dicionário de símbolos”³⁵. “Se um leão aparece, é um leão, não um tigre ou um urso”³⁶. Desse modo, “devemos saber como os leões diferem simbolicamente dos tigres e dos ursos, de modo a sermos mais pertinentes e não divagarmos sobre os leões [...] com conceitos como ‘animalidade’, ‘instinto’, ‘poder’ ou ‘*imago* paterna”³⁷. Qualquer objeto se torna universalizado, nessa perspectiva, transcendendo para além da forma que imediatamente apresenta. O plano simbólico da imagem é uma abstração da própria imagem.

O simbolismo da água no espetáculo *Santa Cruz do Não Sei* suscitou no grupo, entre outras, a imagem e as energias de lemanjá. A partir de seu surgimento no exercício da cena, ela passa a ser um fluxo de energia que mobiliza os atores e as atrizes, assim como se apresenta também como um elemento de devoção. Haderchpek relata que “O tempo todo, as histórias eram conduzidas por uma força sobrenatural, o mar, que às vezes aparecia como Nossa Senhora dos Navegantes, às vezes aparecia como lemanjá ou tão somente como a força das águas”³⁸. E, durante todo o espetáculo, uma vela permanecia acesa em louvor à deidade. Não se buscam, nessa abordagem, as especificidades dessa lemanjá, mas ela é tomada como um símbolo que solicita aos envolvidos certo deslocamento, uma espécie de caminhada a outro mundo (epistêmico, simbólico e real).

O percurso imagístico, ao contrário, não abstrai o símbolo da imagem. É a imagem que articula, vivifica ou mortifica. Não se apagam, nesse percurso, as particularidades da imagem. Ao contrário, faz-se uso delas, não abrindo mão da precisão para se chegar à generalidade ou à universalidade. Tomemos o exemplo que Hillman nos apresenta: um grande pássaro branco morto³⁹. Podemos tomar esse pássaro exatamente dessa forma, como um símbolo generalizado, mas, ao fazermos isso, perderíamos toda a riqueza que o corporifica:

porque perdemos a imagem de um cisne em uma caverna, uma caverna particular com sua atmosfera particular, e um cisne morto com flechas em seu peito, precisamente cinco flechas, apresentado junto com minhas emoções e minhas ações⁴⁰.

A forma como o ator ou a atriz trabalhará com a imagem depende de seu temperamento, de suas propensões e de suas preferências. No trabalho cênico do Arkhétypos, após entrarem em contato com uma imagem, é dado um tempo para que os educandos e as educandas se relacionem com os universos abertos por ela. Para auxiliá-los no processo imersivo, são oferecidos outros estímulos sensíveis (sonoros, visuais, térmicos, olfativos) que se relacionem ao elemento material a ser trabalhado. Por vezes, o espaço já se encontra previamente preparado para que, ao adentrarem-no, se deparem com uma atmosfera específica já instaurada, alimentando, assim, o imaginário de cada um.

Apesar de cada espetáculo investigar um elemento específico, durante os processos se recorre aos quatro elementos, utilizando-os conforme se mostre necessário para que o elenco consiga acessar determinado registro corpóreo. Cada um dos atores e cada uma das atrizes possui maior proximidade e facilidade de trabalhar com certos elementos, enquanto se torna deveras difícil trabalhar com outros.

³⁵HILLMAN, James. Uma investigação sobre a imagem. Petrópolis: Vozes, 2018. p. 22.

³⁶Ibid., p. 21.

³⁷Ibidem.

³⁸HARDECHPEK, Robson C. O teatro ritual e os estados alterados de consciência. São Paulo: Giostri, 2021.

³⁹HILLMAN, James. Idem. p. 21.

⁴⁰Ibid., p. 22-23.

Bachelard sugere existir um vínculo entre cada pessoa e um elemento:

Se no nosso presente trabalho pudesse ter utilidade, deveria sugerir uma classificação dos temas objetivos que preparassem uma classificação dos temperamentos poéticos. Ainda não chegamos a elaborar em detalhe uma doutrina de conjunto, mas pensamos que há uma relação entre a doutrina dos quatro elementos e a doutrina dos quatro temperamentos. Em todo caso, as almas que sonham sob o signo do fogo, sob o signo da água, sob o signo do ar e sob o signo da terra revelam-se muito diferentes entre si⁴¹.

Ao utilizar os elementos como metáfora para pensar as qualidades do movimento (peso, tempo, espaço, fluência) em diálogo com a personalidade da pessoa, identificam-se esses seres elementais, esses homens e essas mulheres que são terra, fogo, água ou ar. Ao mergulhar, especificamente, em um dos quatro universos, são suscitadas memórias corporais e todo o universo afetivo que as circunda: a pele em contato com a lama em uma brincadeira de infância, as roupas encharcadas de chuva durante um temporal, os olhos marejados, o vento que arromba as janelas, o calor da lareira aquecendo as pontas dos pés durante um inverno rigoroso, o sol do sertão batendo na nuca, o avermelhado nas bochechas, resultado de algumas taças a mais de vinho tinto.

Antes mesmo de serem percebidas, as imagens fantasmáticas já atravessam o ser, precedendo o pensamento. A consciência imaginante em devaneio entra em contato com rastros da cadeia de imagens internas, dos elementos, dos arquétipos, interpretando-os, singularizando-os no presente, fazendo do movimento uma vidraça em que se observa a sombra embaçada dos fantasmas que habitam o outro lado e sobre a qual a artista com sua técnica recria o mundo ou cria novos mundos.

Essa criação complexa abarca não só a condição intelectual, mas todo o indivíduo. Imaginar é necessariamente afetar-se corporalmente. Sob essa ótica, a gestualidade tem sua origem nos elementos enquanto unidades elementares atemporais, na dimensão arquetípica que funda as imagens.

⁴¹BACHELARD, Gaston. A psicanálise do fogo. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 132.

2.3 ARQUÉTIPOS

Leitor de C. G. Jung⁴², Bachelard dá aos elementos materiais a condição de um arquétipo. Esse conceito é chave para a compreensão da proposta de criação e formação que aqui estão em foco, como sugere o nome do grupo, Arkhétypos. Jung foi uma das principais figuras do movimento que originou a psicanálise e sua teoria rompeu com alguns pressupostos freudianos, levando-o a fundar a psicologia analítica. Dentre as diferenças entre as duas ressaltam-se: (i) o conceito de libido em Jung, que deixa de possuir caráter apenas sexual e passa a ser uma energia psíquica geral; e (ii) a noção de inconsciente, que se amplia, abarcando uma possível camada anterior à pessoal e constituída por estruturas e potências geradoras de imagens que seriam comuns a toda a humanidade e que, quando tornadas conscientes, se singularizariam na cultura na forma de imagens e afetos que povoam sonhos, devaneios e mitos de um povo.

Na divisão que propôs do inconsciente, estabeleceu-se que aquilo que é resultado das experiências do indivíduo constitui o inconsciente pessoal, enquanto as experiências que são compartilhadas por todos os indivíduos da espécie humana constituem o inconsciente coletivo, sendo esse último constituído por conteúdos arquetípicos, trans-históricos e transculturais. Segundo a definição de Jung, o inconsciente coletivo é “um depósito dos processos mundiais enclavados na estrutura do cérebro e no sistema nervoso simpático que constitui, em sua totalidade, um tipo de imagem atemporal e eterna que contrabalança nossa imagem consciente momentânea do mundo”⁴³. Os comentadores e continuadores dos estudos junguianos estabeleceram ainda um terceiro campo possível do inconsciente, que é inerente ao inconsciente coletivo: o inconsciente cultural. Esse seria composto por elementos históricos e étnicos⁴⁴.

A descoberta do inconsciente coletivo se iniciou, se podemos firmar uma data, em 1906, quando um paciente esquizofrênico paranoide que estava a observar o sol, enquanto realizava uma estranha ação de balançar a cabeça de um lado para o outro e piscava os olhos ininterruptamente, tomou Jung pelo braço e mostrou a ele que o movimento de sua cabeça fazia com que o pênis do sol se movimentasse, dando origem ao vento⁴⁵. Alguns anos depois, Jung se deparou com uma publicação sobre visões dos adeptos de Mitra (deus do panteão indo-ariano da Índia, da Pérsia e da Anatólia) que diziam o seguinte:

O caminho dos deuses visíveis aparecerá através do Sol, o Deus, meu pai; do mesmo modo, tornar-se-á visível também o assim chamado tubo, a origem do vento propiciatório, pois verás pendente do disco solar algo semelhante a um tubo. E rumo às regiões do oeste, um contínuo vento leste; se o outro vento prevalecer em direção ao leste, verás, de modo semelhante, a face movendo-se nas direções do vento⁴⁶.

A estrutura que dá base às duas narrativas simbólicas é a mesma. A partir dessa constatação e de acontecimentos parecidos que presenciou durante seus atendimentos e suas pesquisas enquanto médico psiquiatra, Jung elaborou sua teoria sobre o inconsciente coletivo. Os dois elementos constituintes dessa dimensão, para o psiquiatra, são o instinto e o arquétipo.

Instintos seriam forças motivadoras do processo psíquico, as quais determinam o comportamento humano. Ou seja, apresentam-se como formas típicas de comportamento, reações que se repetem de maneira uniforme, regulando ou determinando nosso comportamento consciente. O autor pontua que podemos verificar na pessoa humana a ação instintiva quando nós nos pegamos defronte a reações exageradas que não se justificam de maneira justa e racional. “Como resultado de nossas racionalizações artificiais, pode-nos parecer que fomos levados não por algum instinto, mas por motivos conscientes”⁴⁷. Essas explicações criam um véu sobre o instinto e, “deste modo, parece-nos que já não temos quase nenhum instinto, mas, se aplicarmos o critério das reações desproporcionadas [...] ao comportamento humano, encontraremos vários casos onde ocorrem reações exageradas”⁴⁸.

E por que é que uma pessoa não faz, não dá ou não diz, justo o necessário, racional, correto ou justificável em determinada situação, mas muito mais ou muito menos do que isso? É justamente porque se desencadeou nela um processo inconsciente que se desenrola sem o concurso da razão e, por isso, não alcança nem ultrapassa o grau da motivação racional. Esse fenômeno é tão uniforme e tão regular que não podemos chamá-lo senão de instintivo, embora ninguém em semelhante caso goste de admitir a natureza instintiva de seu comportamento⁴⁹.

Já o arquétipo, também nomeado em alguns textos como imagem primordial, seria a percepção do instinto de si mesmo, um autorretrato do instinto⁵⁰. Jung compreende que existe uma apreensão do instinto por parte do inconsciente que é mediada pelo arquétipo. Diz o autor: “Do mesmo modo como a apreensão consciente imprime forma e finalidade a nosso comportamento, assim também a apreensão inconsciente determina a forma e a destinação do instinto, graças ao arquétipo”⁵¹. Para iluminar a questão, tomemos o exemplo que ele apresenta da mariposa-da-íúca. Ele toma um caso de instinto de reprodução animal extremamente específico para colocar em xeque a hipótese de aprendizagem e exercício por trás dos fenômenos instintivos e arquetípicos. Vejamos:

Cada flor de íúca se abre apenas por uma única noite. A mariposa tira o pólen de uma dessas flores e o transforma em bolinha. A seguir, procura uma segunda flor, corta-lhe o ovário e, pela abertura, deposita seus ovos entre os óvulos da planta; vai em seguida ao pistilo e enfia a bolinha de pólen pelo orifício, em forma de funil, do ovário. A mariposa só executa essa complicada operação uma única vez em sua vida⁵².

O autor entende que a mariposa-de-íúca “deve trazer dentro de si, por assim dizer, uma imagem daquela situação que provocou seu instinto. Essa imagem dá-lhe a capacidade de reconhecer as flores de íúca e sua estrutura”⁵³. Os arquétipos, então, são o aspecto formal dos

⁴²Carl Gustav Jung foi um importante psiquiatra e psicoterapeuta suíço envolvido na criação da psicanálise e, posteriormente, na criação da psicologia analítica. Propôs e desenvolveu os conceitos de personalidade extrovertida e introvertida, arquétipo, complexo e inconsciente coletivo. Seu trabalho tem sido influente na Psiquiatria, na Psicologia, na Ciência da Religião, na Literatura e em áreas afins.

⁴³JUNG, Carl G. apud RYCKMAN, Richard M. Theories of Personality. Belmont: Thomson Wadsworth, 2008.

⁴⁴SILVA, T. A alma brasileira na literatura machadiana: complexo cultural de cordialidade. In: BOECHAT, Walter (org). A alma brasileira: luzes e sombras. Petrópolis: Vozes, 2014.

⁴⁵SILVEIRA, Nise. Jung: vida e obra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

⁴⁶DIETERICH apud JUNG, C. Os arquétipos e o inconsciente coletivo. Petrópolis: Vozes, 2017. p. 61.

⁴⁷JUNG, Carl G. A natureza da psique. Petrópolis: Vozes, 2013. P. 78.

⁴⁸Ibid.

⁴⁹Ibid., p. 78-79.

⁵⁰Ibid.

⁵¹Ibid., p. 80

⁵²Ibid., p. 75.

⁵³JUNG, Carl G. op. cit., p. 81.

instintos, suas manifestações psicológicas⁵⁴, os fatores e os temas que ordenam os elementos psíquicos e que percebemos apenas de forma indireta, a partir das imagens e da tonalidade emocional que geram ao singularizarem-se na consciência. Melhor dizendo,

os arquétipos são formas de apreensão e, todas as vezes que nos deparamos com formas de apreensão que se repetem de maneira uniforme e regular, temos diante de nós um arquétipo, quer reconhecamos ou não o seu caráter mitológico⁵⁵.

Ao mobilizar esse universo epistêmico em suas criações, o grupo Arkhétypos evoca certo humano arcaico, alheio ao tempo, com vínculos profundos com um mundo místico e atemporal. Algo como o *homem integral*, que nos propõe Mircea Eliade⁵⁶, que é aquela pessoa cuja autenticidade de sua vida não está limitada à consciência de sua própria historicidade, que se permite um mergulho nas águas das experiências profundas do amor, da angústia, do sagrado, da emoção estética, assim como da contemplação, da alegria e da melancolia... Essa categoria de pessoa humana não realiza uma completa identificação com seu tempo histórico. Não o recusa, mas não se prende e se dilui nele, tornando-se um reflexo das proposições apresentadas em dado momento histórico. Parece haver o intento de um retorno às "raízes" da pessoa humana, buscando pela via da psique vestígios de uma pré-história. Poeticamente, isso resulta em uma tentativa de retorno às formas dramáticas que precedem o teatro: os rituais.



⁵⁴JUNG, Carl G. A vida simbólica: escritos diversos. Petrópolis: Vozes, 1998.

⁵⁵Id. A natureza da psique. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 81.

⁵⁶Mircea Eliade foi um cientista e filósofo da religião, cujos estudos realizados estão entre os mais influentes nessas áreas do conhecimento, sendo considerado um dos maiores nomes da Ciência da Religião do século XX.







AS MARGENS



3.1. CORPO ARQUETÍPICO, CORPO ARCAICO

M A R A S
R A S
G E N S

Vou vendo o que o rio faz
Quando o rio não faz nada.
Vejo os rastros que ele traz.
Numa sequência arrastada,
Do que ficou para trás.
Vou vendo e vou meditando,
Não bem no rio que passa
Mas só no que estou pensando,
Porque o bem dele é que faça
Eu não ver que vai passando.

Fernando Pessoa

O que nos leva a optar por algumas técnicas teatrais em detrimento de outras? Essa deveria ser uma pergunta basilar durante o período de formação de um artista da cena, mas, por vezes, nunca é inteiramente respondida. Há algumas técnicas e poéticas cujas estruturas sugerem uma rápida resposta para a pergunta. Por exemplo, ao se pensar no estranhamento e nas demais propostas brechtianas, pode-se responder de súbito dizendo que se optou por essa técnica (ou conjunto de princípios/elementos cênicos) por ser um instrumento eficaz no projeto de conscientização política da sociedade. Uma resposta que é justa, mas que, em muitos casos, não se sustenta para além do palco. Quando a relação patrão-empregada, professora-aluna, mãe-filho ameaça se transformar, ser abalada por uma insurgência contra o pequeno poder que detém o artista, o ideal de igualdade presente na ideia de conscientização política se esvai. A fragilidade do engajamento àquilo que justificaria a escolha denota a existência de outros motivos que a geraram.

A resposta dessa pergunta é quase impossível de se formular, em virtude do número de variantes que solicita serem abordadas e do caráter inconsciente de algumas delas: histórico de vida, recortes geográfico, econômico e cultural, contexto de ensino-aprendizagem, produtos artístico-culturais consumidos, identidade de gênero ou de sexualidade, idade, personalidade, tendências psicológicas etc. Poderíamos supor, por exemplo, que, por trás da escolha do universo brechtiano por alguém de classe média alta, esteja uma crise, a vergonha que um sujeito tem de sua condição social ao mesmo tempo que se deleita, talvez inconscientemente, com sua superioridade financeira.

A totalidade dos motivos sempre nos escapa, mas, quanto mais conscientes nos tornamos deles, mais denso se torna nosso engajamento com a ação cênica, visto que uma técnica não é apenas uma organização do corpo no espaço, mas é resultado e geradora de uma forma de existência. Visto que corpo não é algo que existe a priori, resolvido, mas um conceito mobilizado para dar conta de um dado da realidade que varia de contexto para contexto, cabe aqui já adiantar o questionamento: de que corpo falamos?

Um ponto fundamental para se pensar em uma técnica teatral é a relação entre o corpo e a instância cognitiva. Cada maneira com que esse par é compreendido gera uma série de resultados sensoriais, afetivos, místicos e poéticos. Se retrocedermos historicamente, buscando analisar as diferentes formas de se experienciar e de significar a si próprio no duo corpo-mente, encontraremos inúmeras categorias distintas, ainda que o façamos no recorte ocidental. Não existia para o homem homérico, por exemplo, a ideia de alma no sentido unitário que temos hoje, “mas [uma] multiplicidade de almas vitais ou almas funcionais, que correspondem às diferentes formas de manifestações da alma”⁵⁸. O corpo, por sua vez, assim como a alma, não era reconhecido como uma unidade, mas como a soma articulada de seus membros⁵⁹.

⁵⁸BOEHME apud REALE, Giovanni. Corpo, alma e saúde: o conceito de homem de Homero a Platão. São Paulo: Paulus, 2002. p. 56.

⁵⁹AUTO, João M. Morte, alma, corpo e homem na poesia homérica. 141 f. Dissertação (Mestrado em Linguística na Área de Letras Clássicas), Universidade Estadual de Campinas. Campinas, p. 48, 2006.

A ação do espírito se processaria por agentes externos, por forças que intentam penetrar o corpo. Não há em Homero qualquer indicação que abarque as tensões do espírito ou mesmo um diálogo do ser consigo mesmo. Qualquer processo que hoje compreenderíamos como natural da psique se dava ali por um influxo externo proveniente dos deuses. Assim, analisa Bruno Snell, “a ação do espírito e da alma se processam por efeito de forças que agem a partir de fora e o homem está sujeito a múltiplas forças que se lhe impõem, que logram penetrá-lo”⁶⁰. As flutuações de humor e de estados de consciência tornam-se um elemento pertencente à dimensão do sagrado, uma espécie de agente externo de natureza distinta do eu, que interfere na forma como o homem se relaciona com o outro e o espaço. “Tenha-se presente que os deuses muito amiúde imprimem *menos*, ou seja, energia e impulso vital, nos membros e no ânimo dos homens, com todas as consequências que isso comporta”⁶¹, de modo que existe uma congruência entre o sentimento de si e a consciência da proximidade e da ação divina, podendo até mesmo ser extraída dessa relação a noção de equivalência entre o agir do homem homérico e o agir dos deuses.

Já em torno do séc. VI a.C., em contraponto com o período homérico, em função da influência dos mistérios órficos, dos mistérios de Demeter e do desenvolvimento da religião dionísia, a *psyche* tornou-se a instância “real” do indivíduo.

Seja ou não verdade que, nos lábios de um ateniense vulgar do século V, a palavra *psyche* tinha, ou deveria ter, um leve sabor de puritanismo ou qualquer sugestão do estádio metafísico. A “alma” não era uma prisioneira relutante do corpo; era a vida ou o espírito do corpo e aí estava perfeitamente em casa. Foi aqui que o seu novo padrão religioso deu a contribuição decisiva: atribuindo ao homem um eu oculto, de origem divina, e opondo, assim, a alma e o corpo, introduziu na cultura europeia uma nova interpretação da existência humana.

Foram muitas as concepções criadas para tentar resolver o mistério existente entre a materialidade do corpo e a capacidade cognitiva. A forma como se operaram conceitos de corpo, mente, alma, eu, real etc. possibilitou fenômenos como os estigmas, a possessão, as viagens astrais e a incorporação, entre outros. Não se trata de uma mobilização intelectual de conceitos, mas de vivenciá-los em operação.

A partir do século XVIII, dentro das prerrogativas iluministas, os europeus desenvolveram um modelo cognitivo que respondia às necessidades apresentadas por seu sistema de produção. “Denominado racional, foi imposto e admitido no conjunto do mundo capitalista como a única racionalidade válida e como emblema da modernidade”⁶². As experiências oriundas desse modelo foram naturalizadas e tomadas como dadas e, dessa forma, fora do campo possível de questionamentos. Funda-se uma ideia mitológica de uma Europa preexistente que se apresenta como “o momento e o nível mais avançados no caminho linear, unidirecional e contínuo da espécie”⁶³ e, junto a ela, “uma concepção de humanidade segundo a qual a população do mundo se diferenciava em inferiores e superiores, irracionais e racionais, primitivos e civilizados, tradicionais e modernos”⁶⁴.

São muitos os teatrólogos, os atores e os diretores teatrais que buscam a concretização

da utopia do rompimento das categorias estabelecidas durante o período moderno para se definir o humano, como a radical divisão entre corpo e mente ou a racionalidade exacerbada advogada pelo pensamento dessa época. Para tanto, debruçam-se em pesquisas sobre o “corpo sem órgãos”, o corpo ancestral, o corpo coletivo etc. São categorias de corporeidade que, antes de apresentarem uma forma estética, entregam ao artista uma maneira de vivenciar a realidade, além de um horizonte utópico. A forma poética é um resultado da operação conceitual realizada e apresentada ao mundo de maneira mais ou menos potente, à medida que o artista consegue radicalizar-se no universo conceitual ao qual se propôs investigar.

Desse modo, falar de uma técnica corpórea não pode se resumir a um como fazer, a um manual que apresente os itens básicos (desequilíbrio, tensão muscular, ritmo, contraposições, desenho dos gestos etc.). É preciso falar daquilo que se encontra por trás do que é visto. Neste capítulo, tentaremos compreender quais foram os percursos empreendidos pelo Arkhétipos em sua busca por uma corporeidade com contornos arcaicos.

No processo de criação, após a seleção e o primeiro contato com as imagens levadas para a sala de ensaio pelos educandos do grupo, inicia-se um momento de relaxamento físico e emocional. Espera-se, com isso, que eles consigam se desligar do cotidiano, das preocupações do dia a dia, e comecem a habitar o aqui e o agora. É uma tentativa de esvaziamento, para que, então, se inaugure novo preenchimento emocional, imaginário e no campo das memórias – para que possam ser habitados pelos fluxos das imagens. Esse momento é especialmente importante para que consigam realizar um deslocamento simbólico, afastando-se dos códigos sociais que regem as interações cotidianas, e instaurar outro espaço-tempo, simbólico e ritualístico.

À medida que o tempo de relaxamento corre, são indicados exercícios respiratórios simultaneamente à oferta de estímulos sensoriais que remetam ao universo simbólico a ser trabalhado no processo de criação, levando os atores e as atrizes a exercitar uma atenção flutuante que se alterna entre o espaço interno e o externo, entre o som produzido no interior de seu corpo pelo ar e aquele que emana dos instrumentos sonoros e das respirações pela sala. Uma série alternada de fluxos de flangagem e retorno a si, estabelecendo a porosidade necessária para o estado psicofísico de início de trabalho cênico. A tentativa de esvaziar-se é uma forma de abrir canais perceptivos para sutilezas do espaço, dos companheiros de trabalho e de si mesmo. Ao transitar entre os espaços interno e externo, trabalha-se com a percepção do tempo. O tempo interior, subjetivo, dilatado, em contraponto com o tempo externo, sendo influenciado pelo ritmo dos outros corpos, pela variação da posição do sol e, dessa forma, pela mudança constante da luminosidade que, tal qual, um metrônomo, marca o passar de Chronos.

De modo simples, inicia-se um exercício de escuta que visa a instaurar camadas sutis de relação entre os presentes e torna possível habitá-las. Atentando-se ao fluxo energético interno, é possível perceber as tensões excessivas, abrandar a rigidez muscular e, assim, o corpo adere paulatinamente ao próprio fluxo, concretizando-o em movimento – desliza-se do silêncio para o gesto.

Relata Nadja Sousa⁶⁵:

Nesse primeiro momento, em que a gente vai sentir o nosso corpo, para mim é um momento de conexão minha comigo e com o que escuto em volta. E essa conexão,

⁶⁰SNELL apud AUTO, João M. op. cit. p. 110.

⁶¹REALE, Giovanni. Corpo, alma e saúde: o conceito de homem de Homero a Platão. São Paulo: Paulus, 2002. p. 97.

⁶²QUIJANO, Aníbal. Colonialidade de poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). Epistemologias do Sul. Coimbra: Edições Almedina, 2009. p. 74.

⁶³Idem, p. 75.

⁶⁴Ibid.

⁶⁵Nadja Rossana Lopes de Sousa é atriz, diretora e produtora teatral, mestre e licenciada em Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

eu sinto energeticamente. [...] nesse processo respiratório que a gente vai fazendo para tranquilizar, eu começo a sentir energias percorrendo o meu corpo.

E, quando começo a jogar comigo mesma, eu percebo que essa energia entra em movimento, em um fluxo de criação, em que ela começa a ser despertada e ganhar forma. Antes, eu não consigo dizer a forma, mas, quando eu começo a jogar, ela começa a ganhar uma forma e um formato, um lugar de existência. Aí, ela vem para o lugar da materialidade, o lugar onde eu consigo mostrar para você o que eu estou fazendo. Para mim, é muito intenso⁶⁶.

As indicações dadas pela direção do trabalho nesse momento do processo são carregadas de simplicidade: levantar-se movendo-se sem parar e em velocidade ascendente, trabalhando níveis, torções e direções. Intenta-se que os atores e as atrizes trabalhem a plasticidade do gesto em relação com seus fluxos energéticos. Como pano de fundo para esse exercício, há o universo simbólico dos elementos da natureza (fogo, água, terra, ar) e suas imagens. O que causa no corpo a imaginação do fogo? Quais centros energéticos são ativados? Qual tônus, qual ritmo? Para quais tipos de desejo, memória, medo são levados aqueles que vivenciam o fogo?

Nos exercícios do Arkhétypos Grupo de Teatro, faz-se importante que, à medida que a intensidade do movimento aumenta, durante o trabalho com imagens e elementos, se busquem encontrar coisas que façam algum sentido especial para aquele que se move, que resultem em um engajamento maior do ser na imagem, no símbolo, em uma espécie de conexão do indivíduo com seu universo simbólico. Elizabeth Bauch Zimmermann, professora do Departamento de Artes Corporais da Universidade Estadual de Campinas, aborda a dimensão simbólica da experiência do corpo no trabalho com os elementos materiais, entendendo-a da seguinte forma:

As associações dos movimentos que surgem presumem o antigo parentesco do corpo com a essência desses elementos, pois o corpo demonstra saber expressar com muita nitidez o que, por exemplo, faz parte do elemento terra. Os movimentos expressam uma interação que dificilmente poderiam ser feitas por meio da pura associação mental. O que vem à tona não é apenas o efeito da força de atração da gravidade, a queda, o empuxo, a sensação de proteção, mas também o impulso do crescimento e da aspiração, o chamado das montanhas, das alturas⁶⁷.

Amplidão, liberdade, ascendência, transcendência, volatilidade são exemplos de ideias que perpassam o trabalho corporal dos atores e das atrizes no espetáculo *Revoada*. Essa montagem do Arkhétypos foi costurada em torno do elemento ar, tendo como inspiração o livro persa *A conferência dos pássaros*, escrito pelo poeta Farid Ud-Din Attar. Nesse espetáculo, os atores apresentam-se como pássaros, cada qual com um tema afetivo: pássaro do amor, pássaro da dor etc. A imagem do pássaro é, ao mesmo tempo, delineadora e significadora de emoções e vivências que atravessarão o grupo, agindo como uma máscara que permite ao elenco um alicerce para realizarem uma espécie de mergulho em si e, posteriormente, um desvelar-se. A



peça, criada para um público de 30 pessoas, se compõe de sete espaços concretos e simbólicos que resultam em uma espécie de paleta de tons que atores e público vão atravessar. Cada tom equivale a um ritmo, um estado de ânimo, uma tensão corporal e dramática, uma energia e um eixo temático que são oriundos do elemento ar.

Os sete vales são: Vale da Origem/Busca; Vale do Amor; Vale do Desapego; Vale da Compreensão; Vale da Morte; Vale da Unidade; Vale do Deslumbramento⁶⁸. À medida que percorrem os vales, atores vão se debruçando sobre suas crises, seus dramas pessoais, criando um estado de grande engajamento físico e imaginário. As cenas criam uma dinâmica de intensidade que se dá tal qual um V invertido, em que inicialmente se eleva a intensidade, para posteriormente reduzi-la, de modo que atuantes e público adquiram um estado de calma. Intenta-se criar um ambiente propício para uma transmutação, na qual a energia daqueles que adentram o percurso modifica-se ao longo da jornada, passando de densa a sutil.

Cria-se a sensação, para quem assiste ao espetáculo, de constante trânsito e fluxo, seja pelos deslocamentos, seja pela dinâmica das emoções e das vibrações do elenco, que variam constante e rapidamente. O espetáculo é como um ciclo de desapego, em que se experimenta algo (uma emoção, por exemplo) e logo se é convidado a deixá-lo para trás. Isso se fortalece a partir da construção de rituais em cena que visam a realizar o abandono, o desapego ou mesmo a vivenciar uma morte simbólica, propiciando uma superação de determinado estado, de dada memória, de determinada crise, abrindo-se para novos ares.

⁶⁶Entrevista fornecida por SOUSA, Nadja Rossano Lopes. Entrevista I. [12. 2020]. Entrevistador: Saulo Vinicius Almeida. São Paulo, 2020. arquivo. mp4 (32m 50s).

⁶⁷ZIMMERMANN, Elisabeth. Individualização em contato com o corpo simbólico. In: ZIMMERMANN, Elisabeth. Corpo e individualização. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 170.

⁶⁸ALMEIDA, Saulo V. Deslocamentos para o Sul: a experiência de transformação de si suscitada pelo Jogo-Ritual. Manzuá: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas, v. 3, n. 1, p. 171-190, 16 jul. 2020.

A persistência no trabalho corporal com os elementos acaba por gerar imagens que se repetem ou que possuem proximidade. Nessa repetição, há uma das chaves que iniciam uma mudança nos conceitos operacionais do grupo. Há uma tendência a criar sentidos para o que ocorre no desenrolar do exercício da cena, uma tentativa de se criar uma narrativa, de se estabelecer algum tipo de coerência ao caos criativo. O Arkhétypos propõe que essas imagens que retornam, bem como os afetos provenientes delas, sejam entendidas a partir da biografia dos atores e das atrizes em um vínculo com uma narrativa mítica.

A forma como se compreende a narrativa mítica escapa daquela que toma o mito enquanto uma fábula, uma narrativa ficcional, indo ao encontro da maneira como Mircea Eliade a compreende. Para esse pesquisador, o mito é empregado em referência a uma tradição sagrada, a uma revelação primordial e a um modelo exemplar. Nas palavras de Mircea Eliade, “o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’”⁶⁹.

Ao relatar uma narrativa da criação, o mito o faz revelando a sacralidade ou a irrupção do sagrado no mundo, visto que as ações criadoras se dão no mito em função da ação de entes sobrenaturais. Ao relatar essas manifestações do sagrado, revela um modelo exemplar que fundamenta os rituais e as atividades humanas significativas. Essa relação estabelecida entre a narrativa mítica e sua atualização em rituais e atividades é precisamente o que faz o mito tornar-se uma história verdadeira, visto que se refere a uma realidade que o justifica: “o mito cosmogônico é verdadeiro porque existe o mundo para prová-lo; o mito de origem da morte também é verdadeiro, pois a mortalidade do homem o comprova”⁷⁰.

Ao fundir a biografia dos atores e das atrizes com narrativas míticas, o grupo o faz com o intuito de criar uma espécie de eixo temático em torno do qual gravitam as imagens que atravessam o processo e as vivências de cada um deles, dentro e fora da sala de ensaio. Isso organiza o sentido de realidade, confere significação ao vivido e leva a pessoa a, de certa forma, criar um papel e um destino no mundo. Dão a essa prática o nome de mitologia pessoal, no encaixe do pensamento junguiano, que compreende que a psique possui estrutura mitológica. Ao evocar essa mitologia pessoal, estaria se alinhando com sua dimensão que é anterior ao ego⁷¹ e caminhando em direção ao arcaico. Assim narra uma atriz do grupo:

Nos laboratórios do Grupo Arkhétypos de Teatro, acessamos muitos mitos adormecidos dentro de nós e são essas histórias que vão nos revelar as forças que convergem e divergem em nossa direção. É nisso que consiste o poder do mito. [...] Assim, o encontro com o arquétipo vem da mitologia pessoal que se mostra em construção mediante a cena, revelando não só os deslumbres escondidos, mas também os mecanismos que cada um pode encontrar em um jogo ritual, a partir do encontro com o outro⁷².

O mito pessoal, contudo, não seria, para o grupo, resultado de uma escolha prévia de uma narrativa mitológica, mas uma descoberta que se faz ao longo da vida, tendo o processo



⁶⁹ELIADE, Mircea. Mito e realidade. São Paulo: Perspectiva, 2016. p. 11.

⁷⁰ÉBOLI, Luciana. Teatro e memória cultural em São Tomé e Príncipe e Angola: dramaturgias de Fernando Macedo e José Mena Abrantes. Canoas, RS: UniSalle, 2013.

⁷¹Apresento uma discussão sobre mitologia pessoal na cena teatral no capítulo “Experiências ouroboróticas: mitologias pessoais” em minha monografia de conclusão de curso em nível de graduação. Cf. ALMEIDA, Saulo V. A cena mitopoética: estruturas mitológicas da psique na práxis cênica. 53 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Teatro) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

⁷²ARAÚJO, Mariclécia Bezerra de. A mitologia arquetípica feminina em imagens primordiais: os encontros. In: IX REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS | Diversidade de Saberes - As Artes Cênicas em Diálogo com o Mundo, 2017. Anais [...]. Campinas: UNICAMP, 2017, p. 1-25. p. 2-3.

de criação como catalisador. À medida que as imagens surgem e o sujeito tece relações entre elas a partir de sua história de vida, criam-se pequenos conjuntos temáticos, que apontam para determinadas estruturas míticas possíveis. Abaixo, transcrevo um relato do ator José Ricardo Roberto da Silva⁷³, descrito em seu artigo “Processo âni­ma: a imaginação material e a descoberta da ancestralidade”⁷⁴:

Não foi fácil descobrir a figura arquetípica do Xamã; cada novo laboratório era uma energia diferente que eu acessava, todas de certa forma estavam conectadas em uma só. Várias lembranças vinham à tona. Eu descobria um pouco mais de mim em cada processo. O fogo e a terra ligavam o tempo presente ao meu tempo de criança. Vozes, ações, devaneios e ruídos me levavam a imaginações diferentes. Eu tive medo durante muitos dos processos; era como se estivesse me conectando a uma zona escura que não queria acessar.

Essa fase do processo de criação em que há o trabalho de investigação sobre si extrapola a circunscrição da cena e caminha em direção a uma identidade histórica. É como se fosse um movimento constante entre sagrado e histórico, alma e corpo, no qual, fluindo nesse eixo, ocorre uma recriação de si. Continuando no exemplo do pesquisador José Ricardo, esse processo o reconectou a sua ancestralidade indígena. Diz o ator-pesquisador:

Esse processo de pertencimento acontece dentro de uma zona poética que tem como mote criativo a imaginação material e é por meio da imaginação que minhas memórias ancestrais vêm à tona no laboratório de criação. Cada cena e cada improvisação são uma forma de tornar minha bisavó índia, que foi levada à força da comunidade pelo meu bisavô, segundo relatos que escutava do meu pai. [...] Essa relação ancestral me liga também às narrativas que escutava ao longo de minha



infância na cidade de Janduí, especificamente de relatos sobre o grande guerreiro Janduí e a forte relação de sua etnia contra a dominação portuguesa⁷⁵.

Mito e biografia fundem-se parcialmente, ocasionando mudanças nas formas de vida dos envolvidos. Para que se possibilite esse acontecimento, é necessário que exista um contexto de acolhimento, proteção, não de competitividade, abrindo espaços para experiências de si que naveguem por mares desconhecidos e turbulentos. É necessário também que se empregue certo tempo nessas atividades, pois, em um processo de criação curto ou em um espaço cujo horizonte poético já esteja previamente definido, não é possível. De forma delicada, Allan Phyllipe compara esse momento do processo do Arkhétypos a um deixar-se florir:

Então, a partir do momento que eu me conecto comigo mesmo, eu começo a dançar livremente. Então, nesse dançar livremente, que é algo que me aquece – algo que me transporta para mim mesmo. Nesse dançar, eu consigo me deixar florir. É como se eu fosse uma rosa e estivesse fechada e, quando começo a dançar, essa rosa desabrocha. Então, é esse dançar, esse conectar comigo mesmo nessa minha dança, nessa dança pessoal, que eu começo a entrar nesse transe.⁷⁶

Uma segunda fase do processo do grupo se dá a partir do momento em que os atores e as atrizes abrem uns para os outros seu universo pessoal. Após a etapa de pesquisa e experimentação individual, buscam-se encontrar parceiros cujas estruturas simbólicas e energética dos experimentos possuam algum tipo de afinidade. “E essas relações para a abertura de jogo eram muito cruas, muito daquela primeira busca que você fez consigo bater com o santo do outro. Por exemplo, eu passei os primeiros quase quatro meses sem me relacionar com ninguém”, diz Franco Fonseca⁷⁷.

Esse processo é parte do que o grupo chama de dramaturgia dos encontros. Estabelece-se um jogo que visa a criar uma espécie de campo simbólico, resultado do confronto dos universos simbólicos evocados pelos integrantes do exercício. Esse confronto pode ocorrer de inúmeras formas, não havendo uma regra específica com relação a isso – pode-se abordar o companheiro de jogo de maneira amorosa, erótica ou conflituosa. Entretanto, parece ser recorrente que esses encontros se deem em zonas carregadas de feridas e cicatrizes.

Tomemos como exemplo a narrativa do ator Franco Fonseca sobre um desses encontros ocorridos durante os ensaios do espetáculo Revoada. O ator trabalhava com temas de dor e erotismo, trazendo para a cena memórias e afetos decorrentes do estigma cravado em sua pele pela sociedade que não acolhe com doçura uma bicha preta soropositiva:

Estava tudo ali e, antes que eu mesmo descobrisse, me disseram aos poucos, como se me contassem um segredo, como se me revelassem minha história: eu vim das sombras, então aceitei! E quando a angústia de ser, o que não se sabe que é, repousa sobre si? Quando o desejo de poder é a força que te movimenta? Quando sua dança faz doer, sangrar, morrer? (E um grito contido) Garras brotam de minhas mãos, mas minhas ferozes garras são meu próprio OLHAR. Meu prazer requer um preço caro, alto, escuro... Meu caos institui a ordem que tanto procuram. Apesar de

⁷³José Ricardo Roberto da Silva é ator, licenciado em Teatro e mestrando em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

⁷⁴HADERCHPEK, R. C.; DA SILVA, J. R. R. Processo âni­ma: a imaginação material e a descoberta da ancestralidade. *Arte da Cena (Art on Stage)*, v. 4, n. 1, p. 42-70, 31 jul. 2018. p. 63.

⁷⁵Op. cit. p. 48.

⁷⁶Entrevista fornecida por ARAUJO, Allan Phyllipe Gomes Cassemiro de. [12. 2020]. Entrevistador: Saulo Vinícius Almeida. São Paulo, 2020. arquivo. mp4 (43m 57s).

⁷⁷Entrevista fornecida por FONSECA, Franco. Entrevista I. [12. 2020]. Entrevistador: Saulo Vinícius Almeida. São Paulo, 2020. arquivo. mp4 (1h 03m 51s).

me julgarem o “mal”, eu não sou o motivo de suas dores, tampouco o vazio que lhes assola, não está em mim a falta de amor ou a solidão que sentem. É que a minha dor está exposta em carne fresca, viva, em carmim vibrante e em rudes prantos e eu vou deixar doer⁷⁸.

O fluxo de imagens que o penetrava no momento de criação deu corpo ao ‘pássaro da dor’. O ator sempre evitava o relacionamento e a troca com os outros integrantes do grupo durante os jogos cênicos. Havia um jogo em especial que se organizava como uma cerimônia de cura, no qual uma figura feminina solene (que remetia ao arquétipo da Grande Mãe), encarnada pela atriz Nadja Rossano, realizava uma espécie de limpeza ou descarrego em cada um dos atores. Acontece que, em determinado dia, um dos atores simplesmente carregou o Franco para esse “encontro” com a Nadja e esse instante marcou profundamente o ator, reverberando em camadas simbólicas, afetivas e físicas, transformando o agir e a trajetória de Franco no desenho do espetáculo e na vida. Diz o ator:

Foi quando realmente entendi meu papel, me deparando com o Sagrado Ser que tem ciência de minha dor e iluminou minha solidão; em seu olhar sinto que confia plenamente no poder de ser mulher, nos seus instintos, no poder do teu ventre sagrado. Ela me liberta de meus sentimentos suprimidos de traição e abandono. Ela equilibra razão e emoção, masculino e feminino. Ela irradia amor, confiança, beleza. Ela também sente o divino em todos os seres, sentindo necessidade de compartilhar sua “cura”, quando senti que podia, me deixava levar por este chamado e busquei o controle para não fechar os olhos, é relevante frisar isso, pois a ação de olhos fechados deixava a ação muito psicologizada e eu não podia perder o controle com relação ao espaço físico e ao espaço criativo que se abria dentro de mim⁷⁹.

Nas fotografias a seguir, observa-se respectivamente o momento em que Franco Fonseca é carregado até a figura da Nadja Rossana – Grande Mãe para passar pelo ritual de desapego e o momento em que ocorre a ação ritual. A primeira fotografia foi tirada durante uma apresentação do espetáculo, na qual a experiência inicial já se encontrava organizada cenicamente. A segunda fotografia foi tirada na remontagem do espetáculo, em que parte do elenco foi substituído. Vê-se, então, o ator Ricardo Silva vivenciando o ritual de desapego.

A partir desse tipo de encontro que ocorre nos ensaios, originam-se esboços que, ao longo do trabalho, serão transformados em estruturas de cenas-rituais. Os espetáculos do grupo possuem grande margem para improvisação, dado que se propõem a reviver algumas experiências ou vivenciar novas que se possibilitem no encontro com o público, por exemplo. Não havendo como controlar as dinâmicas e a duração dessas relações, desenham-se estruturas que funcionam como mapas, indicando o caminho pelo qual o elenco passará. Cada cena possui um eixo temático em torno do qual atores e atrizes agem. Mesmo quando o elenco trabalha com partituras, essas se apresentam flexíveis, abertas à constante mudança. Pode-se dizer que as partituras surgem durante as vivências (se assim podemos chamar o exercício da cena) como um farol que guiará o barco caso o comandante do navio se perca em meio à

⁷⁸FONSECA, Franco. Um atuante pesquisa(dor): do jogo ritual ao processo de transiluminação do ator. In: HARDECHPEK, Robson (org.). *Arkhétypos Grupo de Teatro: encontros e atravessamentos*. Natal: Fortunella, 2017. p. 173.

⁷⁹Op. cit. p. 175.



imensidão do mar improvisacional.

Não apenas as imagens e as narrativas tecidas a partir delas durante o processo são arquetípicas, mas também a forma com a qual o corpo reage a elas o é: o ritmo, a estrutura dos gestos e das sentenças, as emoções, as abstrações, as metáforas. Não somente o conteúdo, mas a forma também é arquetípica. E quais são as implicações dessa corporeidade arquetípica? Vimos que, no embate entre o mítico e o histórico, se gera uma espécie de reescrita de si, a qual pode ser iniciada tanto no trabalho consigo mesmo, quanto no encontro. Até onde vai essa reescrita?

Tomemos como exemplo a experiência vivenciada pela atriz mexicana Rocio C. T. Vargas, que chegou ao grupo com a tarefa de substituir uma atriz do espetáculo *Revoada*. Vargas trabalharia, inicialmente, com a imagem da Phoenix, mas ela narra que, ao trabalhar com essa imagem dentro da lógica da poética dos elementos, surgiu uma figura que lhe remetia à cultura maia, a Quetzalcoatl (Kukulkán). Essa imagem trouxe junto consigo uma energia que passou a vibrar em seu corpo. Tanto a Quetzalcoatl quanto a energia levaram Rocio ao encontro da Puah, uma espécie de força celeste que, na cultura maia, distribui a torrente da vida, a energia vital, passando a mobilizá-la no exercício da cena. Essa energia era captada pelos maias durante seus ritos. A atriz acaba por eleger outra forma de compreensão do humano que escapa àquela naturalizada, escapa ao cerceamento do homem moderno. Em suas palavras:

A civilização maia, uma das culturas mesoamericanas fascinadas pelo mistério do cosmos, sabia que o ser humano não era outra coisa senão uma projeção de energia e que sem energia não existe matéria. Eles chamaram o corpo de *wuinclil*, que tem a seguinte raiz: *wuinc* – ser – e *lil* – vibração –, ou seja, para os maias o corpo é um ser vibrante de energia e eles definiram também que a energia universal procede do sol – *Kinar*⁸⁰.

A narrativa de Rocio se difere substancialmente daquelas anteriormente apresentadas. Houve uma mutação ontológica em que ela adquiriu um novo modo de ser, que lhe abre a percepção para outras formas de realidade. Nos estudos de Eliade, ele chama essa experiência de “experiências da luz mística”⁸¹, que é o momento no qual o indivíduo se depara com uma presença espiritual, na forma de luz (energia), e, a partir desse momento, ressignifica a si e ao mundo. Há uma mudança também na condição da própria imagem, que assume uma realidade exterior ao sujeito. Não se trata mais de imaginar e de se afetar pela imagem, reagindo afetiva e emocionalmente a ela, mas efetivamente tornar-se parte do conteúdo mítico: sol, natureza, corpo, enquanto uma única vibração. Ao agir sob essa lógica, volta-se aos princípios da magia, em que o corpo se estende no mundo, em que seus fluxos e sua vibração têm o condão de alterar a ordem das coisas naturais. O corpo arcaico, como o adjetivo já anuncia, retorna a uma lógica pré-moderna. “De certo ponto de vista, pode-se dizer que o mundo profano, o mundo condicionado, é transcendido e que o espírito desemboca em um plano absoluto, que é, ao mesmo tempo, o plano do ser e do sagrado”⁸².

Essa forma de ser, *enquanto verbo*, não enquanto realidade dada e única, retorna ao funcionamento das práticas que se encontravam na origem do teatro. Dançava-se aos

deuses, com os deuses, pelos deuses, não enquanto imaginação, alegoria ou representação, mas enquanto realidade. A origem do teatro se encontra nas práticas corporais dos ritos sagrados, em que o corpo apresenta ao menos três características: (i) instaura-se um fluxo de um acontecimento extrassensorial, no qual se reduzem, ao limite do possível, os instantes de descontinuidade resultantes da percepção de si no mundo enquanto ser histórico, adentrando a temporalidade mítica; (ii) a gestualidade condensa um grande número de significados, apresenta repetições e certa estereotipia; (iii) o corpo sustenta uma espécie de duplo, uma aura resultante de sua requalificação pelo sagrado. Esse duplo pode se referir a distintos fenômenos, como às entidades da umbanda ou à emanação de um objeto tornado sagrado.

Ao transcender seu lugar histórico de enunciação e dar vazão aos conteúdos arquetípicos, o sujeito, como o xamã que durante seu transe abole a história e reestabelece a condição paradisíaca primordial, se realiza como ser integral, universal, reencontra-se no fundo de seu ser, os ritmos cósmicos. Ao ser invadido por conteúdos arquetípicos, não se perde em sua animalidade, mas se reintegra a um estado paradisíaco, reencontrando a linguagem e, por vezes, a experiência envolvida nele.

À medida que se opõe à história, o homem moderno redescobre as posições



⁸⁰VARGAS, Rocio; HARDECHPEK, Robson. Op. cit. p. 84.

⁸¹ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o andrógino: comportamentos religiosos e os valores espirituais não europeus*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

⁸²ELIADE. Op. cit. p. 38.

arquetípicas. Mesmo seu sono, mesmo suas tendências orgiásticas, são carregados de um significado espiritual. Pelo simples fato de reencontrar no fundo de seu ser os ritmos cósmicos, a experiência de acessar os conteúdos não históricos mobiliza o simbolismo da saída do tempo, seja enquanto fuga da realidade concreta, seja na dimensão do tempo primordial e mítico. É, em dada escala, um exercício de iluminação, em que se percebe que as coisas só podem ser consideradas verdadeiras dentro de seu plano de referência, pois, ao projetar qualquer coisa ou ser no tempo cósmico, constatamos sua irrealidade⁸³.

3.2. TRANSE E SAGRADO

Como dito anteriormente, um dos pontos fundamentais do trabalho do Arkhétipos são os estados alterados de consciência, usados como um meio para acessar conteúdo do inconsciente, assim como para reduzir a descontinuidade, resultado dos instantes de percepção do mundo, enquanto ente separado do fluxo. Passarei ao longo do texto por algumas compreensões sobre a noção de transe, tecendo comentários e análises sobre a prática do grupo.

Tatiane Cunha de Souza⁸⁴, antiga integrante do Arkhétipos, descreve, em um artigo sobre o processo de construção de *Santa Cruz do Não Sei*, que:

Nesse processo [transe], o corpo inteiro encontra-se conectado com a ação, em uma completa doação de si para a criação artística. Assim, o ator é capaz de redimensionar sua ação de repetição como memória criadora, que gera dispositivos necessários para pluralizar os estados de presença física⁸⁵.

Seja intencionalmente, seja por deslize, há no trecho uma dissociação entre o corpo e a ação, já que ele “encontra-se conectado” à ação. Nesse pequeno jogo de palavras, está guardada uma questão que me parece chave para se pensar o teatro ritual e, propriamente, o transe: dissolução. O instante em que se estanca a contínua indiferenciação eu-mundo e em que o ser retorna à natureza. Quando, na presença de algo “totalmente outro”, ou seja, totalmente diverso de sua natureza, o ser se torna objeto, tal qual as coisas são para ele. Algo como “água no seio das águas”⁸⁶, como diria Bataille.

O conceito de transe engloba um conjunto de fenômenos e estados que possuem como característica principal uma intensa variação na percepção do plano concreto, podendo ou não reverberar na gestualidade e no controle da atividade motora e na lucidez, assim como podem ou não englobar o estabelecimento de vínculo suprassensível entre alteridades. Ioan M. Lewis⁸⁷, professor emérito da Escola de Economia e Ciência Política de Londres, em seu estudo sobre o êxtase, nos apresenta algumas categorias ou formas de funcionamento do transe: (i) aquele em que ocorre a perda da força vital; (ii) aquele que diz respeito à intrusão de força estranha; (iii) aquele que congrega os dois anteriores.

Poderíamos dividir o transe em secular e místico, entendendo o primeiro como a hipnose, o sonambulismo ou mesmo o tarantismo – fenômeno que ocorreu na Itália durante o início da Grande Peste, que assolou a Europa na Idade Média, em que as pessoas eram tomadas por uma forte e irresistível vontade de dançar freneticamente. Elas largavam seus afazeres, abandonavam o arado, e crianças, adultos e velhos dançavam berrando e gritando, quase sempre com a boca espumando, durante horas, até atingirem um estado de transe. Alguns caíam em convulsão, apresentavam forte dificuldade de respirar e levantavam-se novamente

⁸³Eliade. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

⁸⁴Tatiane Cunha de Souza é atriz, performer, artista circense e professora de teatro. É mestra em Artes Cênicas e licenciada em Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), especialista em Literatura e Ensino pelo Instituto Federal do Rio Grande do Norte (IFRN).

⁸⁵Ibidem.

⁸⁶BATAILLE, Georges. *Teoria da Religião: seguida de Esquema de uma história das religiões*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

⁸⁷LEWIS, Ion M. *Êxtase religioso: um estudo da possessão por espírito e do xamanismo*. São Paulo: Perspectiva, 1977.



para continuar a dançar ensandecidamente, até caírem exaustos e temporariamente curados da “mania dançarina”⁸⁸.

Quanto aos transe místicos, que envolvem os fenômenos vinculados às mais diversas religiões e espiritualidades do mundo, diversas instituições agiram ao longo da história de modo a tentar destituí-lo de seu caráter místico. O cristianismo ortodoxo sancionou como heréticas as experiências místicas estritamente individuais, perseguindo e infringindo punições a qualquer pessoa ou aos grupos étnicos que apresentassem esse estado ou construíssem uma narrativa díspar de seus preceitos. O transe tornou-se obra do diabo. Já a medicina realizou a tentativa de naturalização de fenômenos, utilizando-se, para tanto, de um vocabulário fisiológico. Em um primeiro momento, durante o século XVIII e XIX, empregaram-se práticas místicas sob o invólucro científico em tratamentos médicos e até mesmo práticas cirúrgicas. Ressalta-se aqui o mesmerismo criado pelo médico alemão Franz Anton Mesmer (1732-1815), no qual se compreendia existir uma espécie de fluido invisível inerente a todo ser animado (o qual nomeou como magnetismo animal). A partir de seu direcionamento específico em práticas de hipnose, chegava-se à cura de sintomas e doenças. Ressalta-se, ainda, o trabalho sobre hipnose por indução do médico cirurgião escocês James Braid (1795-1860)⁸⁹.

Apesar dessas tentativas, o caráter místico em torno das práticas de transe, hipnose e magnetização não foi apagado pelo linguajar científico, sendo essas práticas rapidamente rebaixadas à categoria de pseudociência e excluídas de práticas clínicas. Eram recorrentes, por exemplo, os relatos sobre pacientes que, em estados alterados de consciência, afirmavam ser capazes de prever o futuro, diagnosticar doenças e ser como que possuídos por algum tipo de força externa a si. Um dos casos mais famosos é o da paciente Elizabeth O’Key, que, após ser magnetizada (termo utilizado para se referir às pessoas que se expunham a tratamentos e ritos com o magnetismo animal), diagnosticava doenças de outros pacientes⁹⁰. Essas narrativas impediam o desvinculamento do transe de ideias místicas, religiosas e supersticiosas.

Posteriormente, os fenômenos em que ocorriam estados alterados de consciência e eventos místicos passaram a ser observados pela ótica da patologia, tentando circunscrevê-los como histeria, sonambulismo provocado ou neurose. Contudo, essa perspectiva não se sustentou durante muito tempo, não resistindo a pesquisas mais amplas sobre o estado psicoemocional de adeptos a culturas religiosas que possuem práticas de transe místico. Bastide assevera, a partir de uma revisão bibliográfica da literatura médica, que a maioria das pessoas que fizeram parte das pesquisas realizadas nesse escopo não apresentava nenhuma dessas patologias. E instaura-se um novo momento paradigmático, em que os fenômenos passam a ser observados em sua completude, buscando identificar e compreender a cultura e as relações metafísicas que norteiam o acontecimento⁹¹.

A indução a um estado alterado de consciência não é algo de difícil realização. Para se induzir o transe, pode-se utilizar a ingestão de bebidas alcoólicas, a inalação de fumaça e vapores, a variação exacerbada do ritmo respiratório, assim como a sugestão hipnótica e a exposição à música e aos processos de movimentação e dança⁹². Lewis ressalta que a ingestão de drogas como a mescalina e o ácido lisérgico e outros alcaloides psicotrópicos podem levar a esses estados, mas que:

⁸⁸ LEWIS, Ioan M. Op. cit.

⁸⁹ GONÇALVES, Valéria Portugal. A naturalização dos fenômenos sobrenaturais e a construção do cérebro “possuído”: um estudo sobre a medicalização do transe e da possessão no século XIX. 2008. 120 f. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva). Instituto de Medicina Social, UERJ, Rio de Janeiro, 2008.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ BASTIDE, Roger. O sonho, o transe e a loucura. São Paulo: Três Estrelas, 2016.

⁹² LEWIS. Op. cit. p. 21.

mesmo sem poder contar com esses recursos, o mesmo tipo de efeito pode ser produzido, se bem que mais lentamente, devido à natureza dos meios empregados, através de mortificações e privações, quer auto, quer externamente impostas, tais como o jejum e a contemplação ascética (meditação transcendental)⁹³.

Acontecimentos comuns com os quais nos deparamos no dia a dia têm a capacidade de instaurar esses estados, como a exposição a uma contínua e fraca sonoridade, tensões e excitações prolongadas do sistema nervoso, assim como a repetição e a monotonia também ajudam na instauração dos estados alterados de consciência. Por isso, certas formas de conversa, música, canto e dança são mais indicadas que outras para práticas que tenham essa finalidade⁹⁴. Um exercício de teatro que se proponha a trabalhar com transe e estados alterados de consciência precisa observar a rítmica das músicas e das sonoridades utilizadas, o pulso dos movimentos propostos, a intensidade dos exercícios respiratórios. Desenha-se um trajeto para ajudar os atores e as atrizes a se sensibilizar e a alcançar esses estados.

O psiquiatra William Sangart chega a afirmar que, “em pessoas sensibilizadas, o transe pode ser causado até pelo cantarolar de uma enfermeira ou pelo ruído do vento ou pelo recitar das orações”⁹⁵. E que:

em um sujeito já hipnotizado uma vez, o tempo necessário para induzi-lo ao transe seguinte diminuirá rapidamente com as repetições subsequentes da experiência. Quando o sujeito se acostumou a ser hipnotizado, pode ser induzido ao transe sem se dar conta do que está acontecendo⁹⁶.

Para esse pesquisador, os estados hipnóticos se organizam em três categorias:

- o A primeira diz respeito ao momento em que a pessoa se encontra desperta e completamente imóvel, em um estado de fascinação, como que estando encantado. Ele mantém os sentidos ativos, mas apresenta resistência ou insensibilidade à dor.
- o O segundo é próximo ao sono, um estado que resulta, por exemplo, da ação de se fixar o olhar em algum objeto distante ou ser surpreendido com uma claridade súbita em um local escuro.
- o O último diz respeito a um estado que intermedeia o estar dormindo e o estar acordado, situação em que se torna mais fácil induzir o sujeito a realizar ações complexas.

Acrescemos aqui os estados alterados de consciência que são resultantes de um contato direto com energias de caráter sagrado, como ocorrem em grande parte das religiões brasileiras. Podemos citar a incorporação na umbanda, a “excorporação” no candomblé, o êxtase do contato com o espírito santo em comunidades evangélicas. Nessa ótica, as diversas energias que antes e deidades imateriais influem no estado de ânimo ou mobilizam o corpo do sujeito de alguma maneira tornam-se elementos essenciais da análise do estado de transe. E é dessa maneira que alguns membros do Arkhétipos Grupo de Teatro compreendem suas vivências. Vejamos o exemplo da atriz Nadja Rossano:

E o que eu sinto nos estados alterados de consciência? Bem... Eu já venho de uma pesquisa que antecede o próprio Arkhétipos e que eu entendo que é uma pesquisa minha de vida. Porque quando eu era pequena lá em Barbacena... Tô brincando, era em Alexandria. (Risadas) É o nome da minha cidade. Eu deitava em uma calçada e eu sentia um diálogo, sabe? Com as coisas, com a vida e então, assim, eram coisas que eu sempre senti. Não era uma novidade que eu estava descobrindo no Arkhétipos, não era uma linguagem que fosse distante do que eu já vinha buscando. E houve vezes em que, já adolescente, por exemplo, eu estava sentada e me concentrando para alguma coisa e eu olhei para cima de um prédio e aí eu vi coisas e me assustei e saí correndo. Depois desse dia, eu comecei a tentar entender com profundidade isso. Porque eu disse: O que é isso que acontece comigo? [...] E quando eu comecei a investigar, eu encontrei esse lugar da mediunidade e tentei entender o que é isso.⁹⁷

Ou, ainda, o exemplo já abordado da atriz Rocio Vargas, que aponta o tipo de energia que compreende alimentá-la em cena e nos estados alterados de consciência. Nesse movimento de perceber as peculiaridades das experiências que se vivenciam e se autorizar a significá-las a partir de sua própria cultura, chega-se a conclusões como a apresentada por Franco Fonseca:

É que eu fui beber em Grotowski o que eu podia ter aprendido no terreiro. Eu acho que é esse estado de transiluminação da minha avó girando de vestido vermelho e batendo a cabeça no firmamento. Para mim, transiluminação, se eu já vi e presenciei o que Grotowski nomeou de transiluminação e o que eu quis investigar naquele momento, muito mais se parece com a minha avó girando e batendo a cabeça no chão. A mesma senhorinha que mal andava no cotidiano da casa, quando estava naquela situação, naquele estado de entrega, ela girava, gargalhava com a voz grossa e batia com a cabeça no chão. Que é uma das imagens mais lindas e potentes que eu poderia nomear como estado de transiluminação. Ali, ela estava porosa para a luz entrar. Porosa para deixar a luz passar e ser em tempo real o que o espaço em estado de comunhão pede que seja.⁹⁸

Aceitar a realidade dessas narrativas tal qual expressas aproxima-nos de uma perspectiva de ator que possui vínculos com a de um médium – aquele que, por meio de estados alterados de consciência, faz o intermédio entre o plano material e o espiritual. Médiuns, hoje; outrora, feiticeiros, xamãs, bruxas, pajés, benzedeiras. De alguma forma, trata-se de experienciar aquilo que cada cultura compreende como realidade, a qual é mais real que a materialidade, como ocorre nas religiões que creem haver a distinção entre espírito e corpo, sendo o primeiro eterno, enquanto o segundo é passageiro.

Há alguns elementos que são recorrentes na manifestação do sagrado e em estados de transe, como tremores, frio ou calor em determinadas partes do corpo, percepção de odores que até então não estavam presentes no ambiente, percepção de sonoridades, imagens. Os indícios do sagrado, quando narrados, apresentam grande subjetividade. Exceto em rituais

⁹³Ibid.

⁹⁴SANGART, William. A possessão da mente: uma fisiologia da possessão, do misticismo e da cura pela fé. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975.

⁹⁵Ibid. p. 47.

⁹⁶SANGART, William. Op. cit. p. 47.

⁹⁷Entrevista fornecida por SOUSA, Nadja Rossano Lopes. Entrevista I. [12. 2020]. Entrevistador: Saulo Vinícius Almeida. São Paulo, 2020. arquivo. mp4 (32m 50s).

⁹⁸Entrevista fornecida por FONSECA, Franco. Entrevista I. [12. 2020]. Entrevistador: Saulo Vinícius Almeida. São Paulo, 2020. arquivo. mp4 (1h 03m 51s).

religiosos, em que a forma com a qual o sagrado se apresenta é quase que predefinida – sabe-se por alto a maneira como determinada entidade vai se apresentar ou em que momento do ritual a deidade virá à Terra. Tomemos aqui como exemplo desse fenômeno um relato de uma das atrizes do Arkhétypos Grupo de Teatro, descrito no artigo “O som como encantamento do corpo: música e ritual no espetáculo *Aboiá*”:

Ao estouro da música, no momento em que entram a zabumba, o pífano e os demais instrumentos tocando a música festiva, a zabumba acionava os meus pés em dança como em um cavalgar e o som do pífano (sopro) acionou algo de sagrado na região superior de minha *cabeça*.

Apesar de subjetivo, não há, para aquela que vivenciou e nos narra, dúvidas sobre o ocorrido. No campo das artes da cena, esse acontecimento interfere diretamente no processo de criação. Traçando uma relação entre o teatro e o sagrado, saímos de uma ideia de teatro sagrado enquanto a experiência teatral que torna a invisibilidade visível (invisibilidade se referindo a uma realidade, não à ficcionalidade do drama) e a compartilha com o público para a ideia de um espetáculo que é elaborado também pelo sagrado. Peter Brook assevera que:

No tocante ao “teatro sagrado”, o essencial é admitir a existência de um mundo invisível que é preciso tornar visível. O invisível tem diversos níveis. No séc. XX, conhecemos de sobra o nível psicológico, essa área obscura entre o que se expressa e o que se oculta. Quase todo teatro contemporâneo aceita o universo freudiano subjacente ao gesto ou às palavras, no qual se encontra a zona invisível do ego, do superego e do inconsciente. Esse nível de invisibilidade psicológica nada tem a ver com o teatro sagrado. “Teatro sagrado” implica a existência de algo mais, abaixo, envolta e acima, uma outra zona ainda mais invisível, ainda mais distante das formas que conseguimos identificar ou registrar e que contém fontes de energia extremamente poderosas¹⁰⁰.

Para o autor, a precisão é um dos meios capazes de tornar visível o que é do campo do invisível, de trazer ao olhar aquilo que se encontra no plano da sacralidade. Efetivamente, um trabalho preciso, que não apresente ruídos, pode ser capaz de levar os presentes a imergir no símbolo, gerando um engajamento psicoemocional do público e transformando, assim, o ato cênico em um ritual que, ao terminar, deixa o público nessa espécie de suspensão, nesse outro ambiente que contrasta e se sobrepõe ao concreto. O autor cita como exemplos o teatro japonês Kabuki e o indiano Kathakali, em que a perfeição e a pureza dos detalhes e do gesto eliminam o banal e o vulgar que, pela via do belo, possibilitam a experiência do sagrado.

Porém, o sagrado não é um fenômeno que prescindir do total esmero da atualização no plano visível de imagens míticas, fabulares, ficcionais, que criam outra realidade. Ele, por vezes, irrompe em uma situação completamente adversa, de descontrole, cheia de ruídos ou no mais cotidiano ato. Pode-se dizer que a experiência do sagrado no teatro não necessita de que o invisível se torne visível, apesar de esse ser um meio, mas de que esse “invisível” altere a

natureza do que está ocorrendo, interfira, mobilize o processo de criação ou de apresentação. Por exemplo, ao acionar algo de sagrado na cabeça da atriz Ananda Moura, responsável pelo relato anteriormente citado, gera-se uma reação a esse acontecimento, alterando o andamento do fazer da atriz.

Há uma mobilização de pelo menos quatro elementos na narrativa da atriz que surgem como indícios para mapear o acontecimento: ambiente, engajamento, crença e reação. Constrói-se um ambiente a partir das dinâmicas do corpo no espaço, da vibração das sonoridades, dos símbolos ali atualizados. Esse ambiente contém uma estrutura simbólica que carrega os sujeitos para um campo além do concreto, onde se atritam o concreto, o simbólico e o ficcional – campo mítico. Ao vincular-se às dimensões ficcional e simbólica, principalmente à segunda, atores e atrizes engajam-se psicofisicamente no acontecimento, adentram sua lógica (aqui entra o fator da crença) e o produzem ao mesmo tempo que são invadidos por fluxos de imagens, memórias, emoções, afeto e energias. Imbuído desses elementos, um ente externo com qualidade sobrenatural o faz realizar um instantâneo movimento de retorno a si, de autopercepção vinculada a um estranhamento resultante de uma sensação de caráter irracional. Esse movimento gera uma reação que pode se organizar de maneira poética, além de ocorrer com uma qualidade de presença já modificada pelo acontecimento.

A seguir, uma foto do espetáculo *Aboiá*, resultado do processo de criação a que se refere o relato anterior.



¹⁰⁰BROOK, Peter. A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. p. 49.

Retornando a ideia de precisão, enquanto um elemento recorrente do teatro sagrado, essa ideia não se sustenta quando colocada frente às práticas espetaculares religiosas brasileiras. Em uma gira de umbanda, por exemplo, não importam os detalhes e a precisão técnica do corpo: o sagrado se faz presente, indiferente à precisão de sua atualização. Quando se propõe uma relação entre precisão e possibilidade de uma experiência sagrada no teatro ou da elaboração de um teatro sagrado, o que se enseja é levar aquele que assiste ao espetáculo a instantes de experiência extramundo, a partir da contemplação do belo ou, ainda, controlar o ritmo de modo a influenciar no ritmo interno do público, induzindo, assim, estados meditativos. Nesses casos, alcança-se a esfera do sagrado. Retornando ao exemplo da umbanda, o sagrado se faz presente em um movimento de retroalimentação com os médiuns: um possibilita a ação existencial do outro naquele espaço-tempo sem necessariamente um ser anterior ao outro.

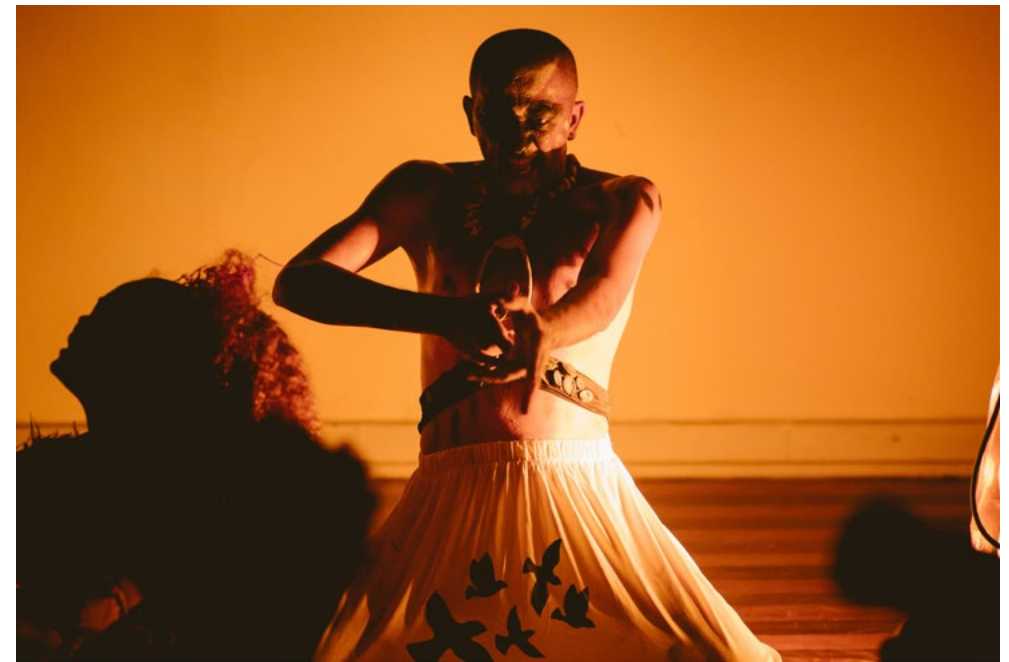
O sagrado não existe *a priori*, como algo dado e estanque, mas ele surge, se singulariza e se delimita como uma relação estabelecida entre o indivíduo, seu corpo, sua alma (psique, espírito, anima etc.) e tudo aquilo que possua natureza ontológica distinta ou cuja presença anule no homem aquilo que para ele não se configura como seu eu real, gerando uma descontinuidade que reclassifica qualitativamente as coisas e instaura, imediatamente depois, um estado de continuidade, seja imanente, seja transcendente, causando sensações biopsicoemocionais.

Nessa continuidade que instaura outra realidade (por vezes fantástica e miraculosa, por vezes extremamente material), retirando o sujeito das narrativas ficcionais que ele mesmo cria para si enquanto sujeito social e lançando-o na dureza do instante presente ou rompendo com a ação da consciência sobre o mundo, nós nos deparamos com uma potência adormecida nas artes do corpo. Uma potência poética, mas, antes de tudo, uma realidade que exige do sujeito um estado de abandono de si, ainda que momentâneo.



Se, como afirmei anteriormente, o sagrado é algo que gera uma descontinuidade no que está posto, ele só pode ser, então, algo independente do sujeito. Se o ator se relaciona com o sagrado em cena, é atravessado por suas energias, inspirado por deidades, espíritos etc., o que o difere de um médium? Diria que o ator mantém um nível de controle superior ao do médium, o qual se deixa atravessar por essa coisa que chamamos de sagrado e, por vezes, é completamente tomado por ela. Podemos criar uma linha imaginária na qual se vai do médium ao ator e em que os artistas e os religiosos transitam estando mais próximos de um ou de outro, uma linha de estados alterados de consciência que vai de uma extrema concentração até o transe místico inconsciente.

Têm-se nessas duas figuras, o ator e o médium, um estado psicofísico poroso e a relação de atravessamento ou incorporação com uma realidade externa a si e imaterial. A diferença entre eles se dá no quanto se abrem para serem dançados pelo invisível e com quais categorias de invisível se relacionam. O mistério se encontra em como entortar a linha de modo a torná-la também uma espécie de ouroboros.





O
FUNDO
DO
OCEANO

O
FUNDO
DO
OCEANO

Tata'y
aheka
tesarái tanimbúpe.
Tata'y r
endaguépe
aipyvu, ahavicha,
amosarambi
tanimbu ro'y,
tanimbu pytū,
tanimbu...
Tata'y
aheka
ajatapymi haguã...

Um carvão
procuro
nas cinzas do esquecimento.
No buraco
do carvão ausente,
revolvo, removo,
esparzo,
cinza fria,
cinza escura,
cinza...
Um carvão
procuro
para acender o fogo...

Suzy Delgado

tradução de Roger Sulis e Gleiton Lentz

4.1. A HIPERTROFIA DO RITUAL

O que se pretende neste capítulo é mergulhar em uma zona confusa carregada de indistinções, habitar momentaneamente aquilo a que chamam de “teatro ritual”, fenômeno que habita as bordas, que borra as linhas divisórias entre o teatro e seu genitor, o ritual. Buscam-se, assim, entender algumas especificidades da cena criada pelo Arkhétipos, que congrega a poética dos elementos, a dramaturgia do encontro e os estados alterados de consciência.

Ao se falar de ritual, pode-se fazê-lo por inúmeros percursos que são extremamente diversos entre si, como por uma vertente mais encantada, tratando das relações entre homem e seres espirituais (fundindo magia e religião), de uma maneira mais dura, pensando-se nos rituais jurídicos e políticos, ou pela evocação de certos eventos em que há um vínculo subjetivo especial entre os participantes, como em uma sessão de psicanálise. Os rituais fazem parte de nossa vida e nós nos organizamos a partir deles. Podemos até mesmo entender a ida ao teatro como um ritual específico, tornando assim qualquer apresentação teatral parte de um acontecimento ritual maior. Ao se falar em teatro ritual, porém, nós nos referimos a uma categoria específica ou a determinado fenômeno propiciado pelo encontro teatral. Miguel Rubio Zapata, diretor do grupo peruano Yuyachkani, traça uma diferença entre duas formas teatrais, aquelas vinculadas às culturas originárias e aquela imposta pelos espanhóis:

O teatro é uma construção cultural que nasce de valores determinados de acordo com a comunidade onde surge, respondendo a relações específicas, como foram as que operaram em diferentes momentos da história. O teatro que chega da Espanha é o teatro do pai, que veio e se impôs ao teatro da mãe, da América pré-hispânica, gerado em contextos ritualísticos, celebrações, jogo, dança, mascaramento. Essas formas seguem vivas e cruzaram o tempo com uma mitologia que as sustenta e desde onde se constroem acontecimentos únicos, que evocam formas ancestrais de representação¹⁰¹.

O teatro do pai, apesar de também possuir sua origem em contextos ritualísticos (ao contrário do que se pode deduzir a partir da fala de Zapata), perdeu o vínculo com a mitologia e com as celebrações que lhe deram origem de uma forma mais radical que aquela ao qual o autor denomina teatro da mãe. Talvez seja lícito dizer que o teatro da mãe, esse que se coloca em ligação com fenômenos espetaculares que existiriam pré-colonização – ao menos com a idealização de como eles seriam –, manteve em parte a seriedade da ação, enquanto o segundo perdeu esse caráter.

¹⁰¹ZAPATA, Miguel Rubio. O teatro e nossa América. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 22, p. 259-266, 2014. p. 265.

Para iluminar o que aqui chamo de seriedade da ação, vamos passar brevemente pela distinção que Victor Turner faz de fenômenos rituais e performáticos, a partir de seus conceitos liminar e liminoide. Ambos os fenômenos tratam de um estado de suspensão temporária das normas e das estruturas. Assim diz o autor:

Os atributos de liminaridade, ou de personae (pessoas) liminares, são necessariamente ambíguos, uma vez que essa condição e essas pessoas furtam-se ou escapam da rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições em um espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio, entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimoniais¹⁰³.

Metaforicamente, a liminaridade apresenta-se como um duplo morte/gestação ou visibilidade/invisibilidade, que ocorre em certos rituais nos quais o indivíduo é destituído temporariamente de *status* e símbolos sociais que façam referência à classe social, ao grupo a que o sujeito pertencia até então ou mesmo a seu sistema de parentesco. Nesses rituais, a pessoa figura uma condição de uniformidade a partir da qual o indivíduo poderá ser moldado para assumir nova condição no mundo.

Turner aponta que o uso por excelência do conceito de liminaridade diz respeito a sistemas sociais relativamente estáveis, cíclicos e repetitivos, nos quais a lei, a moralidade e o ritual submetem-se à influência de *princípios cosmológicos*¹⁰⁴. Sociedades em que o cosmos se torna uma rede de correspondências, como nas relações estabelecidas pelos

dogon da África entre as diferentes categorias de minerais e os órgãos do corpo. Os vários solos são concebidos como os órgãos do “interior da barriga”, as pedras são vistas como os “ossos” do esqueleto e a argila vermelha é relacionada ao “sangue”. De modo parecido, na China medieval, diferentes modos de pintar árvores e nuvens são relacionados a diferentes princípios cosmológicos¹⁰⁵.

Nessas sociedades, o ritual, assim como o mito, configura-se como uma forma de trabalho, podendo significar o sacrifício feito aos deuses ou mesmo ser aplicado aos atos e às ações que executa um especialista em rituais ou um líder espiritual. Trabalho, portanto, é um conceito que se aplica tanto às ações de caráter sagrado quanto às atividades braçais de um caçador ou um cultivador¹⁰⁶. “O trabalho dos homens é, portanto, o trabalho dos deuses”¹⁰⁷. Nesse universo, as principais distinções que se apresentavam dentro da ideia de trabalho eram entre labor profano e labor sagrado.

¹⁰³TURNER, Victor. O processo ritual: estrutura e antiestrutura. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. p. 98.

¹⁰⁴Id. Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015. p. 38

¹⁰⁵Ibid.

¹⁰⁶TURNER, Op. cit. p. 39-40.

¹⁰⁷Ibid. p. 40

Os ciclos rituais nessas sociedades, na visão oferecida por Turner, possuem caráter *obrigatório*, seja para toda a coletividade, seja para grupos específicos, como somente aos mais velhos ou somente às mulheres. Assim, dada a obrigatoriedade, o “trabalho dos deuses” tem como marca a participação comunitária em sua execução e o enfrentamento (ritual) coletivo de crises de caráter individual ou grupal. Juntamente a essa obrigatoriedade, o trabalho teria, em ambas as dimensões (profana e sagrada), elementos de brincadeiras, como jogos sagrados, piadas, algumas danças provocativas etc. O ritual e o mito são gêneros em que trabalho e brincadeira estão intimamente intercalados¹⁰⁸. Assim explica o autor:

A questão, no entanto, é que esses aspectos lúdicos ou de brincadeira do mito ritual tribal agrário são, como diz Durkheim, “de la vie sérieuse”, ou seja, estão intrinsecamente conectados com o “trabalho” da coletividade no desempenho de ações simbólicas e na manipulação de objetos simbólicos, a fim de promover e aumentar a fertilidade dos homens, das plantações e dos animais, tanto domésticos quanto selvagens, curar doenças, prevenir pragas, obter sucesso nas invasões, transformar meninos em homens e meninas em mulheres, transformar plebeus em chefes tribais, pessoas comuns em xamãs, “esfriar” os que ficaram “quentes” por causa da guerra, assegurar a sucessão correta das estações do ano para que os seres humanos possam caçar e plantar, assim por diante. A brincadeira, portanto, é levada a sério e tem que acontecer dentro dos limites¹⁰⁹.

Esses limites não englobam ideias inovadoras e mudanças técnicas. Essas características fazem parte daquilo que o autor denominou como liminoide, fenômeno que passa a existir nas sociedades pós-industriais, nas quais o trabalho se torna, de certa forma, isolado da ludicidade, criando-se a oposição “trabalho vs. lazer/brincadeira”. Separam-se os momentos em que eles ocorrem como tempo de labor e tempo livre. Essa distinção gera, também, o duo subjetividade/objetividade, “pois o ‘trabalho’ está no domínio do racional dos meios aos fins, da ‘objetividade’, enquanto a ‘brincadeira’, como fora do domínio essencialmente ‘objetivo’, por seu inverso, é ‘subjetiva’, livre de obstáculos externos”¹¹⁰.

O lazer passa a existir na condição de complementariedade ou de compensação ao trabalho. Seu surgimento seria resultado de duas condições basilares: (i) o momento em que a sociedade deixa de se orientar por obrigações rituais comuns e “algumas atividades, incluindo o trabalho e o lazer, tornam-se, pelo menos em teoria, *sujeitas à escolha individual*”¹¹¹; (ii) o trabalho, responsável pela subsistência, torna-se separado de outras atividades, “seus limites não são mais ‘naturais’, mas arbitrários — ele é organizado de um modo tão definido que pode ser separado, tanto na teoria quanto na prática, do tempo livre”¹¹².

É fato que essas categorias passam a se confundir na contemporaneidade, visto que muito daquilo que é considerado lazer, como usufruir de redes sociais, assistir a vídeos em plataformas *on-line*, jogar jogos digitais, tornaram-se formas de trabalho a partir das quais você fornece material e informações à empresa detentora do meio que você acessou, alimentando algoritmos. Entretanto, essa divisão trabalho-lazer aqui apontada, ainda que datada, é importante para compreendermos as diferenças de dinâmicas dos dois fenômenos, liminar e

liminoide, e assim caminhar em direção ao duo ritual-teatro.

O lazer representa, então, a instância da liberdade, seja enquanto liberdade das obrigações institucionais, seja dos ritmos regulados pelas obrigações do universo do trabalho, seja, ainda, liberdade para criar campos simbólicos em arte, entretenimento, recreações, para brincar com a linguagem e com a estrutura das relações sociais¹¹³. Lembremos que o lazer não obedece a um universo simbólico específico vinculado a uma cosmogonia, dado que permite a livre escolha do material a ser mobilizado na atividade. O lazer dá destaque ao lúdico e ao experimental e possui a característica de congregar atividades cujo engajamento é *voluntário*.

A antropóloga Martines Segalen¹¹⁴ afirma o seguinte sobre o tema:

Nem todas as atividades lúdicas se prestam às operações de simbolização que fazem parte da situação ritualizante. Quanto mais tendem para os setores dos puros lazes, mais se envolvem com uma forte tecnicidade e mais frágil é sua carga simbólica: esqui e tênis não têm qualquer capacidade para fornecer metáforas. Conforme observou Mauss, essas atividades são praticadas por praticar e nada dizem fora delas mesmas, além de promover uma identidade regional através do sucesso de alguns campeões¹¹⁵.

O teatro se enquadraria como um evento liminoide, de entretenimento, em que os sujeitos envolvidos, além de brincarem com grande quantidade de universos simbólicos distintos, são *subversivos*. O ritual, ao contrário do teatro, não subverte, mas reafirma a forma estrutural da sociedade. “O espelho inverte, mas também reflete um objeto. Ele não desmonta o objeto em pedacinhos para depois reconstituí-lo, muito menos destrói ou substitui o objeto antigo”¹¹⁶.

Turner vincula esses dois fenômenos apresentando a ideia de que o teatro surge como a hipertrofia do ritual. Vejamos o que isso quer dizer. A partir da divisão tripartite do ritual feita por Arnold von Gennep¹¹⁷, Turner propõe uma teoria social que denominou de Drama Social e que é um conjunto de eventos sociais que, a partir do olhar de um observador, passa a apresentar-se enquanto uma estrutura organizada no tempo.

Estas estruturas individuais e de grupo que as pessoas carregam em suas cabeças e em seus sistemas nervosos possuem uma função direcionadora, uma função “cibernética”, na interminável sucessão de eventos sociais, impondo a eles o grau de ordem que possuem e, de fato, dividindo unidades processuais em fases¹¹⁸.

Essa estrutura, segundo o autor, não é inata, instintual, mas resultado de metáforas e modelos que dado grupo possui. Ela não seria como o fogo encontrando a própria forma, mas a forma de alguma maneira fornecendo elementos para o fogo, como fazem a lareira, o tubo e um registro de chaminé, ele explica¹¹⁹. Essas estruturas são organizadas em quatro fases (que, como dito, dialogam com a divisão tripartite de Gennep), a saber: ruptura, crise, ação corretiva e reintegração ou cisão. A primeira, como o nome evidencia, diz respeito a uma ruptura gerada em um grupo social e comunicada por um estopim simbólico de confronto ou embate.

¹⁰⁸Ibid. p. 42.

¹⁰⁹Ibid.

¹¹⁰TURNER. Op. cit. p. 45-46.

¹¹¹Ibid. p. 48

¹¹²Ibid.

¹¹³TURNER. Op. cit. p. 49.

¹¹⁴Martine Segalen é professora e diretora do Departamento de Sociologia da Paris X.

¹¹⁵SEGALEN, Martine. Ritos e rituais contemporâneos. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2002. p. 89.

¹¹⁶Ibid. p. 54

¹¹⁷Arnold Van Gennep entende que os ritos, especificamente os de passagem, possuem três fases invariantes: separação, margem e reagregação.

¹¹⁸TURNER, Victor. Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana. Niterói: EdUFF, 2017. p. 31-32.

¹¹⁹Ibid.

O sujeito ou o grupo responsável pelo ato o faz em nome de uma coletividade, ainda que essa representatividade exista somente em suas intenções.

A crise se refere à ampliação, à escalada da ruptura. “No caso de um drama social envolvendo duas nações em uma região geográfica, a escalada poderia implicar um movimento progressivo na direção de um antagonismo no âmbito da divisão mundial entre os campos comunista e capitalista”¹²⁰, por exemplo. A ação corretiva é o conjunto de atitudes tomadas com intuito de limitar a difusão da crise. Um grupo extenso de mecanismos e *procedimentos simbólico-rituais* faz parte desse momento do drama social, como os processos jurídicos, as manifestações religiosas, as ações diplomáticas etc. Aqui, a comunidade se encontraria em seu momento mais autoconsciente e “pode atingir a clareza de pensamento de uma pessoa encurralada, lutando pela vida”¹²¹. Em caso de falha no processo de correção, a comunidade retorna à crise em ações de extrema violência ou o faz de maneira latente. A última fase, a reintegração ou cisão, refere-se à finalização do drama, ao momento em que há a reintegração dos agentes envolvidos na ruptura ou a definitiva separação da pessoa ou do grupo da coletividade.

A antropóloga Maria Laura Viveiro de Castro Cavalcanti diz o seguinte sobre o assunto:

No plano sociológico, o conceito de drama social considera como conflito a tensão latente produzida na vida social pela atuação constante de princípios estruturais contraditórios. Esses princípios, que não são apreendidos diretamente pela consciência dos atores, pressionam, entretanto, sua conduta em direções divergentes. É justamente a ideia de latência de conflitos e de sua dimensão por vezes inconsciente que instaura o lugar crítico da simbolização ritual na obra subsequente de Turner¹²².

O desenvolvimento cultural, a crescente complexificação na utilização dos símbolos e o crescimento vertiginoso de nossa capacidade de autodestruição em massa tornaram-nos mais aptos a atribuir significados e a lidar com as crises, fornecendo eficazes ferramentas de autoavaliação.¹²³ Nesse sentido é que Turner enxerga o teatro, como um mecanismo que atuaria enquanto ação corretiva. Diz o autor:

Por meio de gêneros como o teatro, incluindo o teatro de marionetes e o de sombras, a dança dramática e a contação profissional de histórias, são apresentadas performances que têm a capacidade de investigar as fraquezas de uma comunidade, cobrar seus líderes, dessacralizar seus valores e suas crenças mais prezadas, retratar seus conflitos característicos, sugerir reparação para eles e, no geral, refletir sobre sua situação atual no “mundo” conhecido¹²⁴.

Todos esses mecanismos teatrais seriam maneiras de se gerar uma autorreflexão do drama social, no qual, a partir da restauração do passado, se buscam atribuir significados aos eventos. Eis aí o caráter por vezes investigador, julgador e punitivo daquilo a que Turner chama de “lei em ação” e o caráter mítico, numinoso e sobrenatural da ação religiosa, que, como bem lembra o autor, pode chegar ao sacrifício¹²⁵. Assim, portanto, o teatro apresenta-se como uma

¹²⁰Ibid. p. 34.

¹²¹Ibid. p. 36.

¹²²CAVALCANTI, Maria Laura. Drama, ritual e performance em Victor Turner. *Sociologia&Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 411-440, 2013. p. 416.

hipertrofia do processo jurídico e ritual¹²⁶.

Para Turner, o teatro finaliza uma experiência vivenciada pelo sujeito ou pelo coletivo. “Ao longo de todo o processo da *performance*, o que normalmente fica fechado nas profundezas da vida sociocultural, inacessível à observação e à razão cotidianas, é convocado”. O significado seria, para o autor, extraído daquilo que foi diretamente vivenciado pelo *dramaturgo* ou pelo poeta ou, ainda, daquilo que “conclama (*verstehen*) para a compreensão penetrante e imaginativa”¹²⁷, sendo a experiência, então, um tipo de processo que gera a expressão que a completa.

Aqui, a etimologia da “performance” pode nos dar uma pista útil, pois o termo nada tem a ver com “forma”, mas é derivado do francês arcaico *parfournir*, “completar” ou “fazer completamente”. Uma performance, portanto, é o apropriado finale de uma experiência¹²⁸.

Essa experiência não diz respeito especificamente às vivências ordinárias, mas se desdobra em complexidades e atravessa o tempo, retornando ao passado, àquilo que, por vezes, antecede o próprio sujeito. Entram aí os níveis consciente e inconsciente com suas camadas de experiências traumáticas e dramáticas depositadas, assim como estruturas arcaicas que sobreviveram no cérebro¹²⁹.

Pode-se entender a experiência como “uma viagem, um teste (do eu, das suposições sobre os outros), uma passagem ritual, uma exposição ao perigo ou ao risco, uma fonte de medo. Por meio da experiência, “pagamos nossa ‘passagem’ com medo pelos ‘perigos’, trilhando passos experimentais”¹³⁰. Essa viagem se *completa pela expressão*. A ideia de experiência congrega em si o vivenciar e o refletir, ou melhor, o pensar em retrospectiva. O teatro surge como o momento em que a experiência é restaurada pelo ato de reviver, dando a esse acontecimento o contorno estético adequado, de modo a torná-lo sabedoria *comunicável*.

O processo de exteriorização da experiência pelo rito ou pelo teatro acaba também por modificá-la. Os ritos, como bem diz Mary Douglas,

dão consciência de fenômenos que, sem eles, nos permaneceriam desconhecidos. O rito não só exterioriza a experiência, não só faz com que ela seja conhecida, mas modifica essa experiência pela maneira como a expressa. (...) Sem ritos, algumas coisas não entrariam na experiência. Os acontecimentos que se desenvolvem em série adquirem sentido pelo fato de estarem em relação com outros elementos da mesma série¹³¹.

Propõe-se, aqui, que o teatro ritual estaria em um meio termo entre a liminaridade e o liminoide, entre o ritual e o teatro. Esse fenômeno cênico resgataria a camada de seriedade da ação, ou seja, tornaria novamente sua atividade lúdica uma forma de trabalho que possui eficácia ritual. Podemos supor que a seriedade existente nos rituais, ainda que em seus momentos de brincadeira, diz respeito ao efeito que a ação em seu vínculo com a cosmogonia gera no mundo, seja esse efeito uma troca de status social, como em um trote universitário que marca a passagem de um secundarista à condição de universitário, seja em seu caráter mágico,

¹²⁶Ibid. p. 13.

¹²⁷TURNER, Victor. Op. cit. p. 15-16.

¹²⁸Ibid. p. 16.

¹²⁹Ibid. p. 20-21.

¹³⁰Ibid. p. 22.

¹³¹DOUGLAS, Mary apud SEGALIN, Martine. Ritos e rituais contemporâneos. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2002. p. 96.

como as curas operadas por uma benzedeira. O ritual força a realização de algo e, da mesma forma, o faz o teatro ritual.

Como Haderchpek apontou recentemente, “o Teatro Ritual surge de uma ação mágico-simbólica que é realizada pelo *performer* e que é redimensionada no tempo e no espaço na presença de um observador, que participa do ato ritualístico”¹³².

A eficácia a que me refiro é uma noção fundamental na teoria da magia, tendo papel relevante na teoria erigida por Mauss.

O papel fundamental da noção de eficácia foi reconhecido quando Mauss propôs, na teoria da magia, que um poder *sui generis* vinculava o mágico, os ritos e as representações. Para ele, não só atos e as representações são inseparáveis, quanto é indispensável a inclusão das noções de crença (“a magia não é percebida: crê-se nela”), força e poder mágicos (“os ritos mágicos explicam-se de modo muito menos fácil pela aplicação de leis abstratas do que como transferências de propriedades cujas ações e reações são previamente conhecidas”; ou “há mais transferência do que associação de ideias”), fundidos no mana (“a força por excelência, a verdadeira eficácia das coisas”). Mana, essa categoria inconsciente do entendimento, combina qualidade, substância e atividade (“o mana não é simplesmente uma força, um ser; é também uma ação, uma qualidade e um estado”). Embora raramente atinja a consciência, ele é inerente à magia como fenômeno social¹³³.

Os processos de criação do Arkhétypos podem funcionar tal qual um rito de passagem em que o indivíduo, ao adentrar o território do jogo, abandona temporariamente sua “identidade” individual para aderir à coletividade e, quando se desvincula dessa comunidade temporariamente estabelecida, está, de alguma maneira, transformado. Os exercícios que levam a um estado caótico de transe visam a suspender as estruturas momentaneamente, para que os integrantes possam experimentar outro funcionamento do/no mundo e, durante esses momentos, as crises que se encontram latentes com mais intensidade em cada um dos atores e das atrizes venham à tona e tornem-se passíveis de ser sanadas pela ação corretiva que o momento mobiliza. Anteriormente, foram citadas vivências do ator Franco Fonseca e do José Ricardo que iluminam bem esse movimento.

Entretanto, essa qualidade de acontecimentos não é uma regra. O teatro ritual prescinde de um grande engajamento do sujeito aos símbolos mobilizados.

A eficácia atribuída ao rito nada tem em comum com a eficácia própria dos atos realizados materialmente. Ela está representada nos espíritos como *sui generis*, pois considera que venha inteiramente de forças especiais que o rito teria a propriedade de acionar. Então, mesmo que o efeito realmente produza resultados em virtude do movimento executado, o rito também existiria se o fiel o atribuisse a outras causas.¹³⁴

É nesse sentido que Segalen afirma que “o rito se situa definitivamente no ato de acreditar em seu efeito, através das práticas de simbolização”¹³⁵. Crê-se no acontecimento com

a força da vida, mobiliza-se o símbolo com seu caráter numinoso. Caso a atriz ou o ator não alcance esse nível de engajamento, o acontecimento cai no lugar da performatividade ou da teatralidade (“como se”), distanciando-se do trabalho dos deuses. Na chave do engajamento simbólico e da eficácia, encontramos a diferença existente entre o teatro ritual, a *performance* e as demais formas teatrais. A *performance*, tal como o ritual, solicita uma não mediação da máscara da atuação, onde o sujeito realmente venha a executar a ação, habitando concretamente o acontecimento. Porém, ela não prescinde obrigatoriamente do engajamento simbólico. Você pode passar por uma *performance* sem realizar a mudança que um rito de passagem gera, sem alterar seu *status* ou mesmo sem agir sobre a crise, mas não consegue fazê-lo quando se fala de uma experiência de teatro ritual.

Por essa maneira de se conceber o teatro ritual, nós nos afastamos de uma poética específica e nos aproximamos de um fenômeno que pode ou não se instaurar. Ao se pensar na cena estruturalmente, podemos elencar uma série de elementos que comporiam uma poética ritual, se assim quisermos chamar, sendo eles: forma baseada em convenções, rigidez estrutural (estereotipia), condensação de significados e redundância (repetição). Pode-se pensar nessa casca enquanto elementos característicos da poética, mas, tomando o teatro ritual como fenômeno, em vez de como categoria poética, ele se faria existir no momento em que o protocolar se transformasse em uma relação de afeto e conexão e, a partir disso, se estabelecessem o engajamento e a eficácia ritual. Essas duas instâncias não são necessariamente resultados uma da outra, como podemos perceber a partir da fala de Segalen: “Mesmo quando se celebra um enterro religioso, muitas vezes o rito não está mais lá, na medida em que o grupo reunido não é mais uma ‘coletividade’ que participa de uma emoção comum”¹³⁶.

Para facilitar o vínculo entre os integrantes do grupo e o campo simbólico da obra, criam-se laços afetivos e significativos entre eles e todos os objetos cênicos. Por exemplo, o figurinista do grupo, no espetáculo *Revoada*, desenhou cada peça junto ao elenco, buscando que elas refletissem características psicoemocionais dos atores e das atrizes, bem como crises que eles trabalhavam na cena ritual. Cada um dos membros do Arkhétypos, além de auxiliar na concepção, ficou responsável por pintar e bordar a própria peça, fazendo-o em casa, projetando sobre elas e, principalmente, sobre sua feitura, seu universo íntimo.

O diretor teatral torna-se, nesse tipo de acontecimento, um mestre de cerimônias, uma espécie de cuidador, de guia que zela pelos participantes e os auxilia a realizar sua “jornada de risco” com vistas a chegarem ao final em segurança. Nesse sentido, podemos retornar à questão da subversão, pois o teatro ritual, ao menos o que aqui se entende enquanto tal, não se propõe a gerar uma reflexão sobre a vida social e suas crises, organizando-as esteticamente, ou gerar uma ruptura na ordem social, mas agir sobre a crise, tentando, dentro de suas possibilidades, saná-la.

O grupo chama esse fenômeno que aqui localizo no espaço entre o teatro e o ritual de “jogo ritual”. Segundo Haderchpek,

o que o “jogo ritual” retoma é a origem primitiva do jogo e propõe uma situação entre, ou seja, um jogo em que o espectador é convidado a observar e a interagir com a cena, emancipando-o da situação de mero espectador e atribuindo-lhe o

¹³²HARDECHPEK, Robson C. O teatro ritual e os estados alterados de consciência. São Paulo: Giostri, 2021.

¹³³PEIRANO, Mariza. O dito e o feito: ensaio de antropologia dos rituais. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 2002. p. 23.

¹³⁴MAUSS, Marcel apud SEGALLEN, Martine. Ritos e rituais contemporâneos. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2002. p. 27.

¹³⁵SEGALLEN, Martine. Ritos e rituais contemporâneos. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2002. p. 27.

¹³⁶SEGALLEN. Op. cit. p. 59.

papel de viver o sentido da cena junto com o ator. Na proposta do “jogo ritual”, as fronteiras entre palco e plateia são borradas e o público participante integra o ato de comunhão ritualístico, completando o sentido da ação, assumindo o papel de espectador emancipado¹³⁷.

A inserção do olhar externo, ainda que participante, leva-nos a uma distinção dentro do todo que aqui se entende por teatro ritual: (i) aquele que ocorre em sala de ensaio sem o olhar externo e (ii) aquele que tenta de alguma maneira transformar o estrangeiro em membro do grupo. Essa é uma operação extremamente delicada, dado que qualquer fenômeno ritual tende a ser visto como destituído de sua eficácia e das complexidades que opera quando é feito por um agente externo que desconhece o universo simbólico mobilizado. Assim, pode existir uma ação ritual que só o é para aquele que a vivencia, caso a energia mobilizada pelo ator não seja suficiente para envolver os demais presentes no acontecimento.



¹³⁷HADERCHPEK, Robson. O jogo ritual e as pedagogias do Sul: práticas pedagógicas para a descolonização do ensino do teatro. Revista Moringa – Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 9, n. 1, p. 55-65, jan./jun. 2018. p. 61-62, grifos do autor.

4.2. A TERRITORIALIDADE DO SAGRADO

Algumas das estratégias utilizadas pelo grupo para propiciar uma maior adesão dos envolvidos ao acontecimento são a organização e a criação espacial¹³⁸. Utilizo a palavra “criação”, tendo em vista que o espaço é sempre uma instância resultante de uma operação realizada pela confluência de espacialidades geográficas e da subjetividade dos sujeitos. Em um dia, pode-se ter a sensação de que dada sala é consideravelmente pequena, angustiante, quase sufocante; em outros dias, o mesmo espaço pode ser percebido como grande demais, cheio de luz e vida. O espaço não é pura concretude nem pura subjetividade.

Pode-se dizer que a espacialidade teatral resulta das dinâmicas temporais estabelecidas pelos corpos de atores e atrizes, por seus ritmos, pelos desenhos que fazem no e pelo espaço ao se moverem, fundindo a temporalidade à concretude do espaço. Podem-se incluir na espacialidade teatral as possíveis relações tecidas entre o observador e o observado, incluindo aí não apenas os distintos recortes que o olhar do espectador pode vir a fazer do/pelo espaço, mas também a gestualidade do público, seus afetos e sua energia. Merleau-Ponty nos recorda que:

o espaço não é um meio contextual (real e lógico) sobre o qual as coisas estão colocadas, mas o meio pelo qual é possível a disposição das coisas. No lugar de pensarmos o espaço como uma espécie de éter onde todas as coisas estariam imersas, devemos concebê-lo como o poder universal de suas conexões¹³⁹.

Sugerimos, aqui, uma especificidade na espacialidade teatral, que é aquela resultante de uma experiência mítica, sendo resultado de certo vínculo estabelecido entre os participantes com a vivência de um tempo ritualizado e próprio do universo do mito. Propomos, assim, não só a leitura do teatro sagrado a partir da aproximação entre ator e médium, que sugere a interferência do sagrado no agir, mas também uma requalificação do fenômeno do teatro ritual que debatemos na primeira parte deste capítulo. Para tanto, tomaremos como base, inicialmente, o conceito de *axis mundi*, termo empregado por Mircea Eliade, que diz respeito ao eixo cósmico que liga o céu, a terra e o subterrâneo em suas características metafóricas. Ele pode, por exemplo, ser o pico mais alto de uma região a que os líderes espirituais sobem para se comunicar com os céus, pode ser o centro de uma gira, o totem ou a coluna vertebral de um iogue.

¹³⁸Durante o desenvolvimento da pesquisa, publiquei, com o Prof. Dr. Robson Haderchpek, o seguinte artigo sobre o tema: ALMEIDA, Saulo V.; HADERCHPEK, Robson C. O *axis mundi* e o jogo ritual: deslocamento da realidade imanente para se alcançar a hierofania. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, [S. l.], v. 2, n. 38, p. 1-25, 2020.

¹³⁹Merleau-Ponty apud GIL FILHO, Sylvio Fausto. Por uma geografia do sagrado. *Raega – O espaço geográfico em análise*, Curitiba, v. 1, n. 1, p. 67-78, 2001. p. 71.

Segundo as palavras de Eliade,

Detenhamo-nos nessa imagem mítica: o zénite – que é simultaneamente o topo do mundo e o “centro” por excelência, o ponto infinitesimal por onde passa o eixo cósmico (*axis mundi*). [...] Um “centro” representa um ponto ideal, pertencente não ao espaço profano, geométrico, mas ao sagrado, no qual se pode realizar a comunhão com o céu ou o inferno; noutros termos, um “centro” é o lugar paradoxal da ruptura dos níveis, o ponto onde o mundo sensível pode ser transcendido. Pelo próprio fato de transcender-se o universo, o mundo criado, transcende-se o tempo, a duração, e obtém-se o êxtase, o eterno presente intemporal¹⁴⁰.

Uma categoria de espaço-tempo que lança o sujeito para o além-mundo, onde o tempo é a eternidade comprimida no instante e o aqui onde ocorre é o todo. O *axis mundi* separa a experiência em duas polaridades: aquela em que ele ocorre, que é significativa, sagrada e profundamente real; e o restante, que se apresenta em oposição e é amorfo, esvaziado de sentido frente à experiência do eixo cósmico, denominada profana.

Algumas sociedades organizam os elementos que compõem a parte estrutural do espaço, de modo a atualizar seus mitos cosmogônicos, com o intuito de se estabelecer essa condição ou de facilitar a mutação qualitativa do espaço-tempo. Conta o mito cosmogônico dos Achilpas australianos que, após Numbakula – o ancestral e criador divino – ter organizado o caos e criado o território e as instituições em que vivem, ele retornou ao céu fazendo uso de um tronco de eucalipto. Desde então, os membros dessa comunidade nômade carregavam sempre consigo um tronco de eucalipto como forma de criar seu mundo nos espaços em que se encontravam. A falta desse eixo vertical que os ligava ao sagrado tornava insustentável a vida e levava os Achilpas a deixarem-se morrer¹⁴¹.

Tomemos como exemplo, também, a organização dos bororos, do Mato Grosso do Sul, comentada por Eliade¹⁴².

Ele aponta que a cosmogonia desse grupo se refletia no desenho de aldeia, que se organizava a partir de dois eixos transversais, dividindo-a em quatro, uma espécie de círculo irregular ao redor do que denominavam terreno de danças e casa dos homens. A vida social e a estrutura de parentesco organizavam-se em sintonia com a organização espacial e, quando esta foi desfeita por missionários salesianos que os convenceram a estabelecer um novo formato para a aldeia, eles ficaram extremamente desorientados.

O fenômeno do *axis mundi* distancia-se do simples campo metafórico ou da organização formal, visto que gera uma descontinuidade no mundo sensível, reclassificando-o qualitativamente e, como vimos, interferindo na própria vida dos sujeitos. A partir de sua existência, estabelece-se a divisão espacial entre espaço sagrado e espaço profano, com todas as especificidades de cada um desses.

Sylvio Fausto Gil Filho, em um comentário da teoria de Eliade sobre o sagrado, relembra-

¹⁴⁰ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 74.

¹⁴¹ELIADE, Mircea. *Ocultismo, bruxaria e correntes culturais*. Belo Horizonte: Interlivros, 1979.

¹⁴²*ibid.*

nos do sentido do termo “hierofania”, que abarca desde a sacralização de todo e qualquer objeto à transcendência pessoal. A hierofania guarda em si um paradoxo que, em dada escala, atravessou este trabalho. Ela impõe uma ordem diferente, certa lógica que não é pertencente a esse mundo: “A manifestação do sagrado torna qualquer coisa em outra coisa, qualquer ser em outro ser; encontra uma ordem distinta em toda relação com o mundo. Fundamentalmente, as coisas ditas sagradas são outras, muito embora permaneçam as mesmas”¹⁴³.

Valefrisar que a hierofania não é um fenômeno pleno, mas se singulariza historicamente, apresentando-se com características locais em diversas escalas. O ponto que uniria os diversos fenômenos seria justamente o arquétipo. Em Eliade, na espiritualidade arcaica, a realidade se mostra como uma espécie de atualização do arquétipo. Assim, podemos entender que a noção de *axis mundi*, de igual modo, a simbologia que a espreita possuem caráter arquetípico, vinculando-se a ideias já tratadas em capítulos precedentes.

O Arkhétypos recorre à noção de circularidade em sua composição espacial, com vistas a invocar essa categoria de centro. Em seus primeiros espetáculos, que ocorriam em um único local cênico, digamos que em uma caixa cênica, fazia-se uma roda ao redor da qual o público se sentava. Em *Santa Cruz do Não Sei*, pequenos arranjos de conchas pendiam singelamente do teto sobre a cabeça do público, tentando inseri-los no acontecimento. Durante o desenrolar do espetáculo, alcançavam-se momentos de suspensão que podem ser percebidos pela mudança de tônus e de ritmo dos atuantes. Essa suspensão não é por excelência um acontecimento de caráter sagrado, passa a sê-lo a partir do momento em que ocorre uma cena que mobiliza elementos e simbologias do universo religioso ou de quando os envolvidos significam o acontecimento dessa maneira — consagra-se o acontecimento, digamos assim.

Em *Aboiá*, instaura-se a condição de *axis mundi* já no início do espetáculo. No escuro, sons caóticos, gritos, grunhidos e grande movimentação são realizados em cena. Aos poucos, um círculo de luz surge marcando o centro do espaço em volta do qual o público se encontra e ali, iluminada, uma criatura que remete às divindades trapaceiras (seres antropomórficos que pregam peças e enganam, sempre quebrando regras da natureza ou divinas) balança um pequeno sino enquanto grunhe e assobia, movimentando-se lentamente no lusco-fusco, em uma espécie de transição entre o dia e a noite, o consciente e o inconsciente. Com o controle rítmico dos gestos, da respiração, e a intensidade e o tempo de sons e assobios, carrega o público para outra temporalidade. É quase um convite para que o espectador, contemplando a paisagem, se volte para si e adentre o próprio universo noturno. O sagrado se apresenta aqui muito próximo da noção de inconsciente, vinculado aos arquétipos, às imagens arquetípicas e à temporalidade do inconsciente e do rito.

O universo mítico e a magia têm o tempo e seu controle rítmico como elementos fundamentais. O tempo do mito é uma espécie de tempo fora do tempo ou, ainda, da totalidade extensiva do tempo, que agrega a extensão do ocorrido, do presente e do que está por vir. Henri Hubert, em *seu Estudo sumário da representação do tempo na religião e na magia*, aponta que essa dimensão de eternidade do tempo mítico se insere na série cronológica, situando-se no início ou no final dos tempos, e que isso os torna mitos de origem ou escatológicos. “Eles dão conta da origem ou do fim das coisas não porque essa seja sua função como mitos, mas porque eles existem no tempo”¹⁴⁴.

Os acontecimentos provenientes da lógica mitológica ocorrem em um tempo-meio, que é, por um lado, deslocado da duração e, dessa forma, abstrato, e, por outro, se liga a durações reais. Há um ritmo que se impõe estabelecendo durações, intervalos e pausas. É recorrente, por exemplo, que determinados ritos possuam o prazo de três, cinco ou sete dias entre uma ação e outra — o calendário ritma o tempo. “Em suma, as eternidades míticas são periódicas”¹⁴⁵. Esse tempo-meio faz com que as qualidades de partes sucessivas do tempo não sejam homogêneas, ainda que, cronologicamente, tenham a mesma duração.

Ele [o tempo] tampouco é um puro conceito, uma espécie de lugar geométrico, distinto abstratamente da massa das durações particulares, mas uma espécie de coisa em si, cuja forma tem uma espécie de semelhança à de um ato mágico — objetivamente distinta dos fenômenos sucessivos e duráveis, pois ela os interrompe de acordo com sua medida — e cujas divisões não são simplesmente ideais, mas reais e efetivas, pois elas interrompem brutalmente a matéria que elas enquadram¹⁴⁶.

Ao se estabelecer essa qualidade de tempo-espaço, cria-se imediatamente a distinção anteriormente apontada, entre aquilo que é pleno e o que se experienciava anteriormente, que é difuso ou ambíguo. Caso o público ou os atores consigam alcançar essa condição, tornam-se eles mesmos o eixo cósmico e passam, então, a estar mais propensos a experienciar fenômenos místicos. O ator se aproxima da condição de médium, como falamos no capítulo passado, de ponte entre realidades.

Já no espetáculo *Revoada*, a estratégia se complexifica e nos coloca diante de outra categoria de acontecimento sagrado relacionado ao espaço, distanciando-se ou iniciando o abandono da ideia de consagração na direção daquela em que a natureza é a própria instância sagrada — lembremo-nos de que grande número de religiões tem, na natureza, suas deidades. Nesse espetáculo, também temos a efetivação da estrutura de um rito de passagem, conforme abordado no início deste capítulo. De certa forma, em *Revoada*, o que aqui compreendemos como teatro ritual enquanto fenômeno ocorre em sua plenitude. Como vimos nos exemplos anteriores, em que a comunidade organizava o espaço em uma atualização de sua cosmogonia, o grupo atualiza o mito-base que dá corpo ao espetáculo em um trajeto cênico composto de sete espaços. Ao passar por esses espaços, o elenco vincula-se a um momento preciso de seu rito de passagem e de sua mitologia pessoal, tecendo relações entre a mitologia pessoal, a mitologia-base do espetáculo e a estrutura ritual.

Cada um dos sete espaços é chamado de vale: Vale da Origem/Busca; Vale do Amor; Vale do Desapego; Vale da Compreensão; Vale da Morte; Vale da Unidade; Vale do Deslumbramento. O primeiro é localizado na rua, em frente ao local em que será apresentada a peça. Ali, o elenco recebe o público, enquanto cria uma sensação de estranheza frente à forma como age, ao excesso de maquiagem, aos ruídos que emitem. Atores e atrizes entregam almofadas ao público, que serão utilizadas durante o trajeto para que se sentem. A seguir, vê-se uma fotografia desse instante.

No espaço seguinte, já dentro do prédio, o público se depara com uma ambiência já instaurada e a cena se segue com ritmos, vibrações vocais, canções que induzem o público a

¹⁴³GIL FILHO, Sylvio Fausto. Espaço de representação e territorialidade do sagrado: notas para uma teoria do fato religioso. Raega — O espaço geográfico em análise, Curitiba, v. 2, p. 91-120, 1999, p. 97.

¹⁴⁴HUBERT, Henry. Estudo sumário da representação do tempo na religião e na magia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018. p. 33.

¹⁴⁵ibid. p. 39.

¹⁴⁶ibid. p. 59.



entrar em outro estado de consciência, a acessar outro tempo-espaço (a partir dos elementos que foram apresentados nos capítulos precedentes). Ressalta-se que não necessariamente o público (ou mesmo o elenco) vai acessar essa condição, mas os elementos estão postos e organizados para tanto.

Entre o segundo e o terceiro vale (Vale do Amor e Vale do Desapego), há o encaminhamento das ações a um pico de crise, ritmo, tensão e energia. Justamente no Vale do Desapego ocorre a experiência do pássaro da dor, Franco Fonseca, com a Grande-Mãe. Esse momento ocorre em um círculo no qual o elenco entoia alguns cantos acompanhados de tambores, que marcam a cadência, emitem ruídos. A saída dessa cena se dá para o ambiente externo dos fundos da casa. Ao fim do ritual de desapego, abrem-se lateralmente as grades de um portão e o elenco salta para o espaço externo, dando a impressão de ter alçado voo – já que o chão não se faz visível do ângulo em que o público se encontra.

Ao chegar ao espaço externo, o público encontra um ritual em torno do fogo, onde ocorre uma espécie de luta-dança entre duas atrizes que estão cercadas pelo restante do grupo, que, novamente, entoia cantos, toca tambores e produz sons com madeiras. Após as cenas anteriores, que ocorriam em um espaço fechado, quente, cuja tensão foi elevada, chegar a esse novo ambiente era, de alguma forma, ter o vento enquanto componente da cena que se misturava à coletividade, ao trabalho dos atores, como que respondendo ao rito. Ali, o próprio

ar toma a condição de ente sagrado, não se sacralizando, mas se apresentando enquanto tal. Atores, atrizes e público tornam-se objetos, fundindo-se à natureza, à cosmogonia trabalhada.



Nas cenas seguintes, tem-se o Vale da Morte, em que ocorre, como o nome sugere, um ritual de morte. É o momento em que vagarosamente se inicia um retorno a um estado de tranquilidade, para os atores e o público, nas cenas seguintes, se encaminharem novamente à rua. Esse retorno à rua, chamado de Vale do Deslumbramento, carrega em si aquilo que foi germinado no contato com o vento, ou seja, o deslumbramento de um reencontro com a natureza, com a vida. A caminhada de volta para a rua acaba por ser feita com certo deslumbre, como quem observa o mundo de forma encantada.



APÓS A TRAVESSIA

Ao final desta pesquisa sobre a experiência do sagrado na prática teatral, evidencia-se a pluralidade de experiências sensíveis, de estados de consciência, de presenças cênicas e de poéticas que se tornam possíveis a partir do abandono, ainda que momentâneo, do conceito de humano forjado pela modernidade. Ao se experimentarem novas conformações do duo matéria e capacidade cognitiva, assim como outras realidades cosmogônicas, atores e atrizes são levados a diferentes estados corporais, os quais são há muito conhecidos pelos mais diversos grupos religiosos, mas são deixados de lado na prática teatral institucionalizada que parte sempre de conceitos limitados de humano, que respondem a princípios cristãos e/ou a princípios iluministas.

Perceber isso é, de alguma forma, começar a se questionar sobre o que se encontra no pano de fundo do ensino de uma técnica teatral. Ao adotar um trabalho de formação do ator baseado no sistema Stanislavski, por exemplo, qual compreensão de humano está em jogo? Quais conceitos estão em operação? Isso pode parecer um detalhe ou uma mera bobagem aos olhos de alguns, mas, quando paramos para perceber o epistemicídio que continua sendo realizado, dizimando saberes, culturas, conhecimentos que não aqueles que respondem aos princípios de verdade europeus, essas perguntas tomam outra dimensão. O que temos o direito de ensinar?

Se a forma como nos percebemos é um condicionamento historicamente imposto e a pedagogia teatral tem colaborado nesse sentido, como pensar uma pedagogia teatral que possibilite a pluralidade de formas de ser em vez de colocar um modelo? Ao longo do texto, pudemos observar uma experiência de pluralidade ocorrida no Arkhétipos Grupo de Teatro, mas ela ainda é tímida. Ela nos suscita buscar formas de feitura da cena que antes de estabelecer um modo de se fazer, crie espaços para que distintas formas de ser façam-se poesia.

Um ponto fundamental na discussão realizada é a proximidade entre as práticas teatrais e mediúnicas. Essa proximidade nos coloca frente à possibilidade de uma cena não antropocênica, uma cena que se organiza pelos próprios entes do além-mundo e que não surge, em nenhuma hipótese, como entretenimento, mas enquanto ação que retoma o “trabalho dos deuses”. Pode-se dizer que grande parte dos rituais religiosos não cristãos são práticas cênicas não antropocênicas, na medida em que o corpo ali é um meio pelo qual o sagrado atua. Pensar uma cena que se comporte assim nos leva a pensar, metaforicamente, a própria relação entre o corpo e a alma do teatro. Se chegamos a diferentes potências dos atores e das atrizes ao pensar em mobilizações de outros conceitos de humano, quando aproximamos a cena teatral do ritual e propomos pensar em outros funcionamentos, quais campos possíveis se abrem?

Um desses campos possíveis é atualizado pela prática do Arkhétypos quando sua estrutura cênica se torna um ritual de passagem pelo qual os integrantes do grupo conseguem sanar crises, realizar curas (pensando esse termo em um sentido amplo) e transmutar energias. Essa experiência foi apresentada em forma de espetáculo, mas creio que o grande valor da obra definitivamente não estava nas apresentações públicas e que isso nem mesmo foi o horizonte buscado.

Os estados alterados de consciência são instantes de suspensão a partir do qual podem se gerar deslocamentos profundos, abalando as certezas do indivíduo consigo mesmo e com aquilo que vivencia e compreende como realidade. A arte ao utilizar-se desse campo de experiência não propõe como muitos dizem, “uma fuga do real”, mas um chacoalhar do real.

sagrado, palavra que por vezes é lida carregada de conteúdo moral, convoca-nos a um retorno para a vida enquanto valor em si, suscitando uma posição do indivíduo de recusa da vida enquanto teia produtiva. Ao nomear um

teatro de teatro sagrado se intenta não apenas voltar os olhos e a criação para práticas que dialoguem com culturas que vinculam a vida ao cosmos, mas propor uma postura ética e uma elaboração poética que caminhem para uma relação mais íntima do homem com a natureza, que retornem ao gesto e à vocalidade a eficácia, a seriedade da ação, tornando atores e atrizes profundamente responsáveis pelo que fazem e não meros repetidores, assim como potentes a ponto de forçar pela força do corpo uma mudança no mundo. Corpo que congrega deuses.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Saulo V. **A Cena mitopoética**: estruturas mitológicas da psique na práxis cênica. 53 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Teatro) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.
- _____. Deslocamentos para o Sul: a experiência de transformação de si suscitada pelo Jogo-Ritual. **Manzuá**: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas, v. 3, n. 1, p. 171-190, 16 jul. 2020.
- ALMEIDA, S. V.; ÉBOLI, L. M. A cena mitopoética: relações do consciente e do inconsciente no processo de criação. **Manzuá**: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas, Natal, v. 1, n. 1, p. 23-38, Mar. 2018.
- ALMEIDA, Saulo V.; HADERCHPEK, Robson C. O axis mundi e o jogo ritual: Deslocamento da realidade imanente para se alcançar a Hierofania. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, [S. l.], v. 2, n. 38, p. 1-25, 2020.
- ALVES, Teodora. Prefácio. In: HADERCHPEK, Robson C. (org.). **Arkhétypos Grupo de Teatro**: encontros e atravessamentos. Natal: Fortunella, 2017.
- ALVES, Teodora de Araújo; PAIVA, Diego Souza (org.). **Catálogo do Patrimônio Artístico Cultural da UFRN**. Natal: EDUFRRN, 2019.
- AUTO, João M. **Morte, alma, corpo e homem na poesia homérica**. 141 f. Dissertação (Mestrado em Linguística na Área de Letras Clássicas), Universidade Estadual de Campinas. Campinas, p. 48, 2006.
- ARAÚJO, Mariclécia Bezerra de. A Mitologia Arquetípica Feminina em Imagens Primordiais: os encontros. In: IX REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS | Diversidade de Saberes – As Artes Cênicas em Diálogo com o Mundo, 2017. **Anais [...]**. Campinas: UNICAMP, 2017, p. 1-25.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BASTIDE, Roger. **O sonho, o transe e a loucura**. São Paulo: Três Estrelas, 2016.
- BATAILLE, Georges. **Teoria da religião**: seguida de esquema de uma história das religiões. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

- BOECHAT, Walter (org). **A alma brasileira**: luzes e sombras. Petrópolis: Vozes, 2014.
- BROOK, Peter. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CAVALCANTI, Maria Laura. Drama, ritual e performance em Victor Turner. **Sociologia&Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 411–440, 2013.
- ÉBOLI, Luciana. **Teatro e memória cultural em São Tomé e Príncipe e Angola**: (dramaturgias de Fernando Macedo e José Mena Abrantes). Canoas, RS: UniSalle, 2013.
- ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**: ensaio sobre o simbolismo mágico religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. **Mefistófeles e o andrógino**: comportamentos religiosos e os valores espirituais não-europeus. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- _____. **Ocultismo, bruxaria e correntes culturais**. Belo Horizonte: Interlivros, 1979.
- FONSECA, Franco. Um atuante pesquisa(dor): do jogo ritual ao processo de transiluminação do ator. In: HARDECHPEK, Robson C. (Org.). **Arkhétypos Grupo de Teatro**: encontros e atravessamentos. Natal: Fortunella, 2017.
- GIL FILHO, Sylvio Fausto. Espaço de representação e territorialidade do sagrado: notas para uma teoria do fato religioso. **Raega – O espaço geográfico em análise**, Curitiba, v. 2, p. 91-120, 1999.
- _____. Por uma geografia do sagrado. **Raega – O espaço geográfico em análise**, Curitiba, v. 1, n. 1, p. 67-78, 2001.
- GONÇALVES, Valéria Portugal. **A naturalização dos fenômenos sobrenaturais e a construção do cérebro “possuído”**: um estudo sobre a medicalização do transe e da possessão no século XIX. 2008. 120f. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva). Instituto de Medicina Social, UERJ, Rio de Janeiro, 2008.
- HABIB, Ian Guimarães. **Corpo-catástrofe**: da transformação ao corpo sacrificial. 2018. 132 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Departamento de Arte Dramática, UFRGS, Porto Alegre, 2018.
- HARDECHPEK, Robson C. (Org.). **Arkhétypos Grupo de Teatro**: encontros e atravessamentos. Natal, Fortunella, 2017.
- _____. O jogo ritual e as pedagogias do sul: práticas pedagógicas para a descolonização do ensino do teatro. **Revista Moringa – Artes do Espetáculo**, João Pessoa, UFPB, v. 9, n. 1, p. 55-65, jan./jun. 2018.
- _____. **O teatro ritual e os estados alterados de consciência**. São Paulo: Gostei, 2021.
- HADERCHPEK, R. C.; DA SILVA, J. R. R. Processo ânima: a imaginação material e a descoberta da ancestralidade. **Arte da cena (Art on Stage)**, v. 4, n. 1, p. 42-70, 31 jul. 2018.
- HADERCHPEK, Robson; VARGAS, Rocio. O sul corpóreo e a poética dos elementos: práticas para a descolonização do imaginário. **ILINX – Revista do LUME**, n. 10, p. 77-87, 2016.
- HILLMAN, James. **Uma investigação sobre a imagem**. Petrópolis: Vozes, 2018.
- HUBERT, Henry. **Estudo sumário da representação do tempo na religião e na magia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.
- JUNG, Carl G. **A natureza da psique**. Petrópolis: Vozes, 2013.
- _____. **A vida simbólica**: escritos diversos. Petrópolis: Vozes, 1998.
- _____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2017.
- LEWIS, Ion M. **Êxtase religioso**: um estudo da possessão por espírito e do xamanismo. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- MOURA, Ananda. O som como encantamento do corpo: música e ritual no espetáculo Aboiá. In: HARDECHPEK, Robson C. (Org). **Arkhétypos Grupo de Teatro**: encontros e atravessamentos. Natal: Fortunella, 2017.
- PEIRANO, Mariza. **O dito e o feito**: ensaio de antropologia dos rituais. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 2002.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade de poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.
- REALE, Giovanni. **Corpo, alma e saúde**: O conceito de homem de Homero a Platão. São Paulo: Paulus, 2002.
- RYCKMAN, Richard M. **Theories of Personality**. Belmont: Thomson Wadsworth, 2008.
- SANGART, William. **A possessão da mente**: uma fisiologia da possessão, do misticismo e

- da cura pela fé. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975.
- SCHINO, Mirella. **Alquimistas do palco**: os laboratórios teatrais na Europa. São Paulo: Perspectiva, 2012.
 - SEGALEN, Martine. **Ritos e rituais contemporâneos**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2002.
 - SILVA, Teresinha. A alma brasileira na literatura machadiana: complexo cultural de cordialidade. In: BOECHAT, Walter (org). **A alma brasileira**: luzes e sombras. Petrópolis: Vozes, 2014.
 - SILVEIRA, Nise. **Jung**: vida e obra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
 - SOUZA, Tatiane C. O espetáculo Santa Cruz do Não Sei e a arte do encontro: contribuições para a formação de uma atriz-docente-pesquisadora. **Manzuá**. Revista de Pesquisa em Artes Cênicas, Natal, v. 3, n. 1, p. 21-42, 2020.
 - TURNER, Victor. **Do ritual ao teatro**: a seriedade humana de brincar. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.
 - _____. **Dramas, campos e metáforas**: ação simbólica na sociedade humana. Niterói: Eduff, 2017.
 - _____. **O processo ritual**: estrutura e antiestrutura. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
 - VALADARES, Alexandre Arbex. A doutrina dos elementos entre a poética e a epistemologia de Gaston Bachelard. **Kriterion**, Belo Horizonte, v. 55, n. 130, p. 463-482, Dec. 2014.
 - ZAPATA, Miguel Rubio. O teatro e nossa América. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 22, p. 259 - 266, 2014.
 - ZIMMERMANN, Elisabeth. Individualização em contato com o corpo simbólico. In: ZIMMERMANN, Elisabeth. **Corpo e individualização**. Petrópolis: Vozes, 2011.

