

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS  
Área de Concentração: Processos de Criação Cênica

**O ator em transe: aspectos para o desenvolvimento de uma  
consciência sensível**

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, sob orientação da Dr. Inês Alcaraz Marocco

Porto Alegre, RS

2015

## RESUMO

A presente dissertação investiga as possibilidades de desenvolvimento e aplicação de métodos de expansão de consciência em atores ao longo de seus processos de criação cênica, com o objetivo de dotar os mesmos da capacidade de entrar deliberadamente em transe e, conseqüentemente, aumentar suas capacidades sensíveis. Atribui-se a isso, a ideia de que colocar a percepção em movimento seja um recurso interessante para auxiliar o ator a alcançar um estado de vivência durante os ensaios e apresentações, mesmo depois de ter reproduzido a obra por inúmeras vezes. Utiliza-se a referência de rituais extáticos xamânicos ligados, particularmente, à religião brasileira do Santo Daime, algumas posturas estáticas do Hatha Yoga, assim como exercícios teatrais vinculados às técnicas de máscaras, a partir dos estudos de Jacques Lecoq, para investigar o transe em cinco atores durante um processo de criação e montagem de uma peça. Conclui-se que o transe se revela um estado de profunda atenção e controle do corpo, em nível de consciência para além do prosaico, configurando-se em um movimento contracultural, de resposta a amputações corpóreas previamente deliberadas, sendo uma interessante ferramenta para o trabalho do ator no que diz respeito à consciência de si e a manifestação de estados extracotidianos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro. Ator. Transe. Consciência Sensível. Ritualidade. Corpo

## SUMÁRIO

**INTRODUÇÃO – p.5**

**CAPÍTULO 1 - PRIMEIRO CONTATO COM O *THÉÂTRE DU SOLEIL* – p. 15**

**Uma nova chance: Projeto Conexão em Cena - p.17**

**O encontro com o ator do *Théâtre du Soleil* – p.18**

**A Experiência dos 21 Dias de *Viver de Luz* – p.22**

**CAPÍTULO 2 - UMA EXPERIÊNCIA DE INVESTIGAÇÃO DO TRANSE COM  
ATORES – P. 30**

**Os Primeiros Ensaios – p. 32**

**Relativizar o tempo, um aspecto do transe – p.37**

**Combatendo os automatismos físicos – p. 39**

**O Ritual do Cachimbo Sagrado – p.41**

**Escavando as Culturas do Corpo – p.45**

**Não pensa, faz! – p.55**

**Dançar organizado: uma possibilidade para aquietar a mente – p.57**

**Alteridade em jogo: exercício da unidade – p.64**

**Duas formas de amputar – p.66**

**CAPÍTULO 3 - RITUALIZAR: UMA MANEIRA DE DESCONFIAR – p.70**

**Animais de Poder: Afetos do Selvagem – p.70**

**A Construção Cênica e as Técnicas Extáticas – p.75**

**Como construir a cena a partir do transe – p.77**

**O ATOR EM TRANSE: ASPECTOS PARA O DESENVOLVIMENTO DE UMA  
CONSCIÊNCIA SENSÍVEL – p.85**

**Característica das práticas que levam ao transe – p.86**

**Técnicas Rituais – p.87**

**Referências – p.89**

**Anexo 1 – p.91**

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa nasceu a partir de uma experiência pessoal na qual eu entrei em transe extático a partir de um exercício cênico, modificando sobremaneira a minha perspectiva a respeito do fazer teatral. Esse gatilho, essa experiência a qual orientou toda a investigação presente nesta dissertação, não ocorreu por simples acaso. Eu, antes e concomitante às práticas cênicas, desenvolvia experiências extáticas por intermédio de rituais xamânicos, com o auxílio de uma bebida enteógena<sup>1</sup> conhecida como *ayahuasca*<sup>2</sup> – presente nos encontros litúrgicos de uma religião brasileira conhecida como *Santo Daime*, a qual eu fazia parte.

As experiências com o chá *ayahuasca* permitiram-me ter um contato muito particular com estados de consciência alterada (ECAs) e um conhecimento prático a respeito de algumas técnicas de transe. O transe manifesto (conhecido como *força*, dentro do ritual) pela ingestão do chá enteógeno, entretanto, não se configura uma boa opção de investigação para o trabalho do ator porque depende de uma substância alheia ao próprio ator e, como toda substância manipulada que interfere no coeficiente dos padrões de percepção do organismo, seus efeitos não podem ser efetivamente previstos. No caso, a *ayahuasca* pode servir como uma ferramenta ao transe, mas não contribui para uma expressão consciente e organizada do corpo pois seu foco de atuação está na reconfiguração das estruturas neuronais, isto é, age diretamente na mente.

---

<sup>1</sup> **Enteógeno** (também chamado **enteogênico** ([português brasileiro](#)) ou **enteogénico** ([português europeu](#))) é o estado [xamânico](#) ou de [êxtase](#) induzido pela ingestão de substâncias alteradoras da consciência. Em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ente%C3%B3geno>

<sup>2</sup> Beberagem composta pela infusão do cipó *Banisteriopsis caapi* com as folhas do arbusto *Psychotria viridis*. Em sua composição química encontra-se uma substância psicodélica conhecida como DMT (abreviação do alcaloide N,N-dimetiltriptamina), responsável pela indução de estados alterados de consciência (EACs), conhecidos dentro do contexto ritual como transe xamânico.

Entretanto, há uma particularidade fundamental que difere a *ayahuasca* da maioria das substâncias alucinógenas: seu composto ativo (a DMT) é produzido pelo corpo. Não há, contudo, resultados clínicos conclusivos a respeito dos mecanismos de atuação da DMT no organismo, mas alguns estudos (STRASSMAN, 2001) sugerem que a substância tenha participação na manifestação dos sonhos. Embora ainda seja nebuloso para a ciência especificar o como e o porquê a DMT é produzida pelo organismo, pode-se tirar ao menos uma conclusão segura a respeito do fato: o corpo humano produz substâncias capazes de alterar estados de consciência.

Tal conclusão permite direcionar os estudos da mente, do transe especificamente, para o campo das artes cênicas, mais precisamente na figura do ator, pois seu corpo é seu ambiente de trabalho e pesquisa, e a conscientização, organização e controle de suas ações e estados correspondem a base e o *status quo* para a criação e expressão de seu ofício.

O que pretendo investigar na presente dissertação é de que forma, ou até que ponto, pode-se utilizar deliberadamente os estados não-ordinários de consciência (transe) por parte dos atores para alcançar os estados de vivência cênica. Meu objetivo, contudo, não passa pela ingestão da bebida *ayahuasca*, mas alcançar outros níveis de consciência a partir de investigações em seus próprios corpos.

Tais investigações, todavia, não partem do zero. Durante os três anos em que eu comunguei *ayahuasca* com o grupo daimista, sempre em hiatos quinzenais, tive a oportunidade de participar de inúmeros rituais com o objetivo de “expandir a mente”, inclusive sem o consumo da bebida.

Na verdade, as práticas xamânicas modernas, ou neo-xamânicas, caracterizam-se por agregar diferentes práticas e cultos em prol de um holismo

espiritual, por isso, ainda que se resgate tradições ancestrais xamânicas da cultura amazônica, como comungar *ayahuasca* e adorar as forças da natureza, permite-se, ainda, que se combinem às práticas, rituais de filosofias e crenças das mais variadas, desde que em consonância com a filosofia do grupo.

O que se pode concluir, a partir disso, é que o xamanismo que constituiu as minhas experiências com o transe<sup>3</sup> não deve ser compreendido sob uma perspectiva histórico-cultural ou antropológica, mas um pressuposto operacional da figura dos xamãs, os quais *deliberadamente modificam seu padrão fenomenológico de atenção, percepção, cognição e consciência para obter informações não disponíveis ordinariamente aos membros do grupo social que lhes concedeu status privilegiado* (KRIPPNER, 2007).

Tal compreensão, não somente afasta a alegoria simbólica xamânica como aproxima a imagem do ator e do xamã no tocante do que se propõe a pesquisa: buscar desenvolver conscientemente a capacidade de alteração de percepção para alcançar uma relação de interioridade com as ações propostas [no jogo cênico, no caso].

Outra questão que merece atenção em relação às investigações que me proponho desenvolver é destituir do transe seu caráter puramente excessivo, descontrolado e místico, normalmente atribuído a práticas religiosas onde há fenômenos de incorporação e possessão, os quais os praticantes têm pouco ou nenhum controle sobre seu comportamento. Tampouco meu objetivo passa por um estudo de análise comparativa entre tipos e níveis de transe. Minha análise se

---

<sup>3</sup> Refiro-me somente aos rituais pelos quais eu tive a oportunidade de experienciar através de um instituto vinculado à religião brasileira do *Santo Daimé* conhecido como *Céu Nossa Senhora da Conceição*, durante um período aproximado de três anos, entre 2007 e 2010, e encontros eventuais posteriores dedicados exclusivamente à presente pesquisa durante o ano de 2013.

debruçará exclusivamente no fenômeno enquanto possibilidade criativa dentro da criação cênica a partir da figura dos atores.

Para isso me amparo também em uma visão mais biológica do conceito, a qual se refere ao transe como uma mudança neurofisiológica no organismo, responsável pelo desencadeamento de movimentos da percepção e apreensão da consciência, podendo ser estimulada por diversos meios. Ou, nas palavras do hipnólogo Antônio Carreiro:

Transe hipnótico é o estado mental resultante de alterações na neurofisiologia e decorre de várias situações. Pode ser provocado por ingestão de substâncias químicas, mas também pode ser produzido por simples estímulos sensoriais normais; auditivos, visuais, táteis e olfativos, além de situações como jejuns nutricionais, isolamento social, sono intenso sem possibilidade de dormir, abstinência sexual, comportamento motor intensivo, meditação, relaxamento físico e mental ou atitudes contemplativas de fundo religioso ou místico (CARREIRO, 2006)

A partir disso, podemos definir que o transe pode ser analisado e investigado sob duas linhas de atuação bem definidas:

1. em nível fenomenológico: através das mudanças no padrão de percepção, atenção, cognição e consciência *da mente*; ou, em outras palavras, por mudanças na cultura de apreensão *da mente*. Ou,
2. sob uma perspectiva operacional: através das alterações neurofisiológica *do corpo*, isto é, das alterações em nível de cultura estrutural biológica.

Ainda que esses dois nichos de pesquisa detenham planos de análise aparentemente distintos, pode-se dizer que a partir da figura do ator o transe pode ser a investigado pela superação dessa dicotomia corpo-mente, articulando essas duas tramas em uma relação interdependente e complementar para a manifestação da vivência cênica.

Contudo, ainda, em nível metodológico, abrem-se duas perspectivas opostas em relação às investigações de técnicas do transe: uma que interfere diretamente no padrão de percepção mental e posteriormente, em reflexo, redesenha as configurações de cultura operacional do corpo, e outra, no sentido oposto à primeira, que atua diretamente no físico, causando, em reflexo, alterações no nível da consciência.

Pessoalmente, creio que investigar o conceito de transe a partir do corpo, da *mudança de estrutura cultural biológica*, seja uma estratégia mais pertinente ao processo, uma vez que o papel do ator seja fundamentalmente estético e que, por isso, suas ações devam ser organizadas e conscientes, ainda que minha experiência com o xamanismo tenha se iniciado pelo caminho oposto.

É importante ressaltar, que o que compreendo aqui como *cultura* evoca a etimologia do termo: do latim *colére*, que significa *cultivar, morar em, cuidar de, adornar, preparar, proteger, ocupar-se de, realizar, cumprir, praticar, honrar, venerar, respeitar* (ANDRADE;SOARES;HUCK, 1999). Portanto, quando me refiro a *cultura do corpo*, refiro-me particularmente ao seu *modus operandi* cotidiano, advindo de uma experiência de vida social e relacional e, portanto, inconscientemente restrita de sua capacidade poética imanente.

Utilizar o termo *cultura* enquanto forma pré-estabelecida e cultivada, enquanto referencial de ações e expressões codificadas que evocam associações e representatividades dentro de um espaço/tempo definidos, reforçam o caráter funcional-social do termo, e se revela uma medida de contraposição e parâmetro de tensão para o estudo do transe, uma vez que os movimentos da percepção permitem uma adição de perspectiva das impressões/expressões de suas relações de exterioridade com o meio, ofertando uma nova possibilidade relacional a partir de

uma interioridade relativamente autorreferente. Tal particularidade evidencia o caráter existencial-social do transe, que precede o campo da representatividade.

Esse nicho de pesquisa dentro da arte dramática se articula com as investigações ligadas à *Antropologia do Teatro*, terreno no qual Richard Schechner desempenha um papel bastante representativo. O conceito de *liminaridade*, desenvolvido e amparado principalmente pelo antropólogo Victor Turner – a partir de *rituais de passagem* das sociedades tribais dos povos N'dembu, africanos (2013)– sugere um estado de consciência particular, o qual o praticante suspende seu padrão de percepção de características vinculadas às estruturas identitárias e experimenta uma relativização de suas próprias ações codificadas, expandindo seu referencial de identificação para além das fronteiras do ego (TURNER, 1986).

O ego, portanto, na condição *de uma determinada configuração do pensamento, sentimento e percepções integradas em torno de um princípio comum* (CAMPO, in: BRONDANI [org.], p.94), corresponde a uma cultura de pensar/agir dentro das representatividades das convenções sociais, e por isso, permite-se presumir que suas fronteiras estejam intimamente ligadas à cultura funcional de cada indivíduo.

O estado liminar, por outro lado, consiste em um fenômeno coincidente ao transe, identificado nos rituais de passagem dos mais variados povos primitivos (GENNEP, ). Em vias gerais, esses rituais exigem uma mudança vertiginosa na função social do neófito, obrigando-o a assumir tarefas que elevam sua responsabilidade e representatividade perante a tribo. Nessas sociedades, a passagem da fase jovem para a adulta de um homem, por exemplo, não é determinada por um processo longo e gradual: ela se opera, socialmente, através de um ritual de passagem. Ou seja: durante o período pré-definido pelo ritual o neófito

deverá abandonar uma configuração de pensamento, em níveis, inclusive, de cultura identitária, para depois ser reinserido na sociedade, já obrigado a cumprir sua função na tribo e sob um diferente status social. Esse período *entre* uma cultura identitária (jovem/aprendiz, por exemplo) e outra (adulto/caçador), que pode durar semanas, dependendo da cultura e do ritual, o neófito é removido de sua sociedade e vive uma espécie de limbo, longe do convívio social, tornando-se um liminar.

Sob outra perspectiva, esta sim focada exclusivamente em uma metodologia de trabalho para o ator, Grotowski postula o conceito de *teatro pobre*, o qual servia de espaço de investigação para suprimir tudo o que impedia o ator de manifestar seus *impulsos orgânicos* originais. Ele utiliza categoricamente o termo *transe* em uma tentativa de explicar ou relacionar o estado no qual seus atores se encontravam durante as apresentações, e reitera a necessidade de sacrifício, de sacrifício de cultura – de medida de si- para alcançar a qualidade de se tornar um *ator santo* (GROTOWSKI, 1971).

Seu conceito de *organicidade*, ou *comportamento orgânico*, que se define como *uma expressão não procurada, uma expressão que surge sem interferências, sem desvios* (GROTOWSKI, 1997) buscada no estreitamento da relação entre o pensar e o agir, dialoga perfeitamente com a noção xamânica-daimista de *vivência*, a qual se experimenta dentro dos rituais através do consumo do chá *ayahuasca* e que corresponde a “viver além das fronteiras do ego”, um objetivo que liga o aspecto do transe não somente a Grotowski, mas a todos os que se permitiram fazer do teatro um laboratório de pesquisa de investigação das potencialidades do homem.

Artaud, ainda que não tenha feito uma investigação sistematizada a respeito do teatro por ele mesmo idealizado, deixou um legado interessante de escritos os

quais propõe uma retomada da esfera metafísica e mágica das práticas cênicas, promovendo técnicas de transe para tal intuito:

...valer-se de meios seguros para deixar a sensibilidade capaz de percepções mais sutis e mais aprofundadas: é essa a razão de ser da magia e daqueles rituais dos quais o teatro é, simplesmente, um reflexo (...) perturbar e pulverizar as aparências, segundo o princípio anárquico e analógico de cada poesia autêntica, encontrarão de fato a verdadeira magia, apenas em uma atmosfera de sugestão hipnótica, onde o espírito é tocado mediante uma pressão direta dos sentidos (ARTAUD, 1968, p. 206,238-9).

O transe não é um fator novo dentro das práticas teatrais, na verdade ele nos reporta aos primórdios da manifestação cênica. E um número cem fim de pesquisadores e estetas já se debruçaram sobre o tema no intuito de aperfeiçoarem suas artes ou compreenderem um pouco mais o fenômeno teatral. No entanto, o estudo sobre o transe no teatro é de suma importância por não se definir a partir de uma metodologia específica e dedutiva, e tampouco pode ser avaliado dentro de um princípio puramente estético e formal, uma vez se orienta sob uma forma muito particular.

Essa dissertação é um exercício de indução e experimentação, que embora fuja um pouco do pragmatismo acadêmico de cultura horizontal, onde as análises podem ser legitimadas por uma relação das convenções históricas dentro de esferas de conhecimento já previamente habitadas, remonta as práticas pedagógicas ancestrais de cultura vertical, dentro de uma esfera mais restrita de atuação (por ser intimamente ligada às problemáticas que se apresentam durante as experimentações), e que desempenharam um papel significativo para a perpetuação das manifestações cênicas ao longo dos séculos.

Cabe ressaltar, ainda, que, durante minha jornada acadêmica dentro do curso de teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, eu tive acesso a dinâmicas igualmente pertinentes ao estudo que me proponho desenvolver aqui. Em especial

posso citar o contato que eu tive com as posturas da Yoga, por intermédio da professora Gisela Habeyche, e os estudos das técnicas de máscara, em especial as de *Commedia dell'Arte*, pela condução atenta da professora Inês Alcaraz Marocco, orientadora desta dissertação e com a qual eu tive acesso à metodologia de trabalho de Lecoq.

#### Da pesquisa

Para o advento dessa jornada, acoplei-me ao processo de criação cênica da peça *A Noite Árabe* na função de assistente de direção, através de um projeto de montagem idealizado pelo *GRUPOJOGO*, de Porto Alegre, cujo diretor, Alexandre Dill, aceitou que eu investigasse e interviesse nas dinâmicas de trabalho dos cinco atores de seu elenco: João Pedro Madureira, Thainá Gallo, Igor Pretto, Emmanuelle de Menezes e Gabriel Faccini. O processo de construção do espetáculo durou quatro meses, de fevereiro a maio do ano de 2013, em encontros com duração de quatro horas (das 18h às 22h às segundas, quartas e sextas, e domingos das 15h às 19h) na sala 309 da Usina do Gasômetro.

Ficou acordado no início do processo, que se fossem protegidas as dinâmicas de trabalho do diretor. Por isso, não haverá descrição formal de exercícios e partituras que correspondam exclusivamente às pesquisas do *GRUPOJOGO*.

Os atores também optaram por não formalizar uma entrevista para a presente pesquisa devido ao grau de intimidade e fragilidade em que se encontraram durante o processo, e por concluírem ser impossível dissociar os aspectos pessoais do desenvolvimento de seus trabalhos a partir do transe. Entretanto, foram relatadas algumas impressões de maneira informal durante alguns encontros, dentro e fora do

ambiente de trabalho, e eu optei por adicionar alguns apontamentos, com relativo cuidado e impessoalidade, quando julguei necessário para o entendimento do desenvolvimento da pesquisa.

Em paralelo à construção do espetáculo, participei de um retiro espiritual denominado *21 Dias de Viver de Luz*, promovido pelo mesmo instituto religioso (ligado ao xamanismo) o qual eu fazia parte anos antes, no intuito de me aprofundar e me atualizar a respeito das técnicas de êxtase. Essa experiência também foi analisada e descrita em um capítulo à parte (em relação ao trabalho com atores) da pesquisa.

## 1. PRIMEIRO CONTATO COM O *THÉÂTRE DU SOLEIL*

Lembro do primeiro contato que tive com o trabalho da trupe do *Théâtre du Soleil*: o *Porto Alegre em Cena* daquele ano, de 2007, havia trazido o espetáculo *Les Éphémères* como grande atração. Montou-se uma estrutura homérica no distante bairro Humaitá, que se fazia lembrar, diziam, a *Cartoucherie*, sede oficial do grupo em Paris. A peça, por ser longa, poderia ser vista em dois dias diferentes (vendendo-se a parte um e dois do espetáculo, separadamente) ou num terceiro dia, na íntegra, numa maratona de mais de oito horas de evento teatral, contando as duas pausas, mais o jantar (preparado pelos próprios atores da companhia). Eu, por uma questão de logística, acabei escolhendo assistir a peça no último dia.

Naquela época, ainda no segundo ano de graduação, como um bom e voraz jovem estudante de teatro, eu assistia a tudo o que aparecia pela cidade; havia espetáculos para todos os gostos, todos os tipos, menos o meu. Por isso, confesso que fiquei receoso com a longa duração do trabalho, uma vez que a partir da primeira hora completa de qualquer espetáculo que eu visse meu corpo já começava a dar sinais de cansaço e tédio. Espetáculos teatrais no Brasil, de maneira geral, têm o tempo de duração de um capítulo da novela<sup>4</sup>, mas eu estava disposto a abrir uma exceção, e inclusive a me forçar a gostar, devido à grande repercussão gerada dentro do curso de teatro da UFRGS, no qual eu estudava.

Quando entrei na *Cartoucherie-Humaitá* deparei-me com um vazio tremendo: havia um silêncio ritual no espaço; tudo funcionava com uma certa harmonia. A equipe que nos recebia naquele salão enorme (espaço que seria destinado para a

---

<sup>4</sup> Entre uma hora e uma hora e quinze minutos.

janta, mas que também comportava, num local mais reservado, o camarim dos atores que se preparavam para entrar em cena) nos conduzia ao espaço do evento com profunda atenção, respeito e calma. Em nenhum momento eles usavam a voz (talvez também pela diferença da língua), e contagiavam o público, que normalmente invade um teatro com sua energia acelerada e falante, criando uma espécie de suspensão social, daquelas típicas sensações que temos quando participamos de alguma solenidade que não nos sentimos tão à vontade. De repente todos eram pegos numa espécie de sinergia ritual.

O espaço cênico lembrava uma passarela, com os espectadores de ambos os lados num plano acima, como se fosse o casco de um barco; nas duas extremidades do palco-passarela havia cortinas pretas, por onde os cenários rolantes viriam e iriam como num devir. Antes do espetáculo começar, ainda, dois atores (um com uma vassoura e outro com uma pazinha) varriam cuidadosamente aquele espaço, numa sintonia sagrada. Enquanto se limpava o espaço cênico, em profundo silêncio e atenção, o público se aquietava um pouco mais, deixava-se absorver um pouco mais. Esse cuidado extremo por todas as pequenas coisas despertava-nos a sensibilidade, convidava-nos a compartilhar aquilo tudo.

O espetáculo, para mim, fora inesquecível, mas meu objetivo não é exatamente fazer uma crítica sobre ele. É necessário, entretanto, que fique registrada essa experiência como algo surpreendente para mim: pela primeira vez eu havia chegado num nível desconhecido de sensibilidade, assistindo a um espetáculo de teatro. Talvez eu imaginasse, até aquele momento, que o teatro fosse outra coisa. Que o teatro fosse algo mais “racional”, “político”, “dialético”, algo que só os inteligentes e cultos pudessem receber, ainda que eu não fizesse parte desse grupo. Mas o que encontrei no espetáculo do *Théâtre du Soleil* foi algo

surpreendentemente despretensioso (num enredo que dava atenção às coisas invisíveis e simples do cotidiano), porém intensamente transformador. Eu havia achado, ali, um tipo de manifestação cênica que me agradava muito: puramente sensível e ritual.

Infelizmente, com exceção dessa experiência reveladora, minha experiência no teatro e na academia prosseguiu de maneira muito complicada. Eu me sentia uma figura marginal dentro da classe teatral. Fazer teatro raramente me dava prazer. Por isso, após me formar, eu me retirei por mais de um ano da cidade: parei com o teatro, suspendi minhas relações com as pessoas da classe, sumi.

## **Uma nova chance: Projeto Conexão em Cena**

Quatro anos após meu primeiro contato com a companhia de Ariane Mnouchkine, depois de já ter rompido com o teatro (pensando em fazer alguma graduação qualquer que me afastasse das artes), apareceu na minha *timeline*<sup>5</sup> uma chamada para um projeto de montagem chamado *Conexão em Cena*, o qual os quatro grupos vencedores do Troféu Açorianos do ano anterior (o *Teatro Sarcástico*, a *Companhia Santa Estação*, a *Cia. Caixa do Elefante* e o *Falos e Stercus*) dividiriam a direção da montagem de uma peça escrita pelo premiado dramaturgo porto-alegrense Diones Camargo, a qual seria uma homenagem ao centenário do dramaturgo Nelson Rodrigues.

A prefeitura da cidade, em parceria com a Aliança Francesa de Porto Alegre e o Consulado Geral da França em São Paulo, chamaram, ainda, um atrativo especial

---

<sup>5</sup> “Linha do tempo” do *Facebook*, onde os amigos da rede social podem compartilhar notícias de seus interesses.

para o projeto: um workshop de uma semana com o ator Serge Nicolaï, componente do *Théâtre Du Soleil*<sup>6</sup>.

Eu, que me encontrava em São Paulo há um ano e meio, fazendo bicos com produção de elenco para campanhas publicitárias, após aprovado na seleção de atores, voltei à Porto Alegre para retomar minha trajetória no teatro.

## **O encontro com o ator do *Théâtre du Soleil***<sup>7</sup>

As informações do Serge para o início da oficina eram as seguintes:

Nós tentaremos trabalhar juntos com as bases essenciais que usamos no Théâtre du Soleil no trabalho do ator. Será um trabalho em música. O trabalho do ator passa pela manutenção cotidiana de suas ferramentas, como seu imaginário, sua escuta, sua disponibilidade, sua versatilidade e seu corpo. Para isso têm caminhos diferentes. Nós tentaremos seguir o caminho que nos levou, no Théâtre du Soleil, a criar “Tambours sur La Digue”: o ator marionete e seu manipulador. Trabalhar sobre a marionete obriga ao ator a um grande rigor físico e mental, a encontrar uma paz interior, absolutamente necessária para poder ouvir as notícias que nos vêm de dentro<sup>8</sup>.

Havia uma aura misteriosa nele. Era um ator de poucas palavras. Seu respeito pelo teatro era algo assombroso. Havia regras as quais não poderiam ser descumpridas. Serge era perfeccionista em tudo. Por exemplo: não se poderia entrar no palco pelo proscênio nem pelos lados, somente por trás da cortina; a roupa do ator deveria ser toda preta: calças e camisetas de manga longa; sob nenhuma hipótese se poderia falar durante um exercício; não se podia comer ou beber dentro do espaço de trabalho; nenhum atraso seria tolerado; as cortinas deveriam abrir e

---

<sup>6</sup> Informações sobre o projeto no site <http://poaemcena.blogspot.com.br/2012/04/conexao-em-cena-formacao-intercambio-e.html>

<sup>7</sup> Informações e imagens do encontro no site <https://ieacen.wordpress.com/2012/04/18/oficina-com-ator-do-theatre-du-soleil-da-inic/>

<sup>8</sup> Retirado do site <http://www.afpoa.com.br/wp/?p=3569>

fechar por completo (construiu-se no espaço uma cortina adaptada, a qual dois atores eram responsáveis por sua abertura e fechamento durante a apresentação dos colegas); não se podia falar ou se justificar durante suas interferências no exercício; e mais um monte de pequenas coisas.

Éramos obrigados a ritualizar tudo, isto é, devíamos agir sempre de uma forma muito consciente e orientada: havia uma cartilha que deveria ser rigorosamente seguida enquanto a oficina acontecia. O formalismo era essencial no trabalho. Isso criava situações embaraçosas entre nós do elenco. Serge não media palavras para pontuar nossas transgressões. Ele sempre mandava voltar, fazer novamente. Alguns colegas chegaram a “aprender” a entrar no palco três vezes, outros fizeram um curso de como se abrir a cortina e outros tantos eram emudecidos somente com seu olhar desaprovador. Parecia que a oficina era um curso de como seguir regras. Ainda assim, não era grosseiro. Ao contrário, era, em grande parte das ocasiões, muito paternal e compreensivo.

Embora Serge fosse muito rigoroso com o comportamento dos atores no espaço de trabalho, seus exercícios eram de tamanha liberdade que não sabíamos nem por onde ou como começar. Por exemplo: um a um deveríamos entrar no palco (pelo fundo, por trás das cortinas) e responder “*quem sou eu?*” em ações físicas, sem falar. Nosso constrangimento, fazendo ou mesmo assistindo aos colegas, era algo paralisante. Hilário sob certa perspectiva. O francês nos olhava, frágeis e petrificados no fundo do palco e perguntava: “*e aí? Quem é você?*” Talvez, naquele momento, devêssemos ser todos avestruzes, para enfiar as cabeças num buraco na terra. A sensação que se tinha era que quanto mais se pensasse, mais paralisado ficaria, afinal de contas, como se definir em tão pouco tempo? Éramos tantas coisas! De fato, por pensarmos em absolutamente tudo, não fazíamos absolutamente nada.

A oficina se tornou um evento para autoconscientização de todos. Primeiro percebemos que não prestávamos atenção, não tínhamos consciência sensível em nada do que fazíamos; depois, que nosso corpo era incapaz de organizar ações objetivas de maneira clara. Éramos massas amorfas, sem objetivo. Parecia que precisávamos de alguém para dizer o que fazer, o que representar; era necessária uma meta, um filtro receptivo para onde pudéssemos nos mover. Mas Serge não pedia representações, ele queria que algo vital surgisse, sustentando as ações, as quais podíamos escolher.

Perante o total fracasso do exercício de apresentação, o francês propôs um novo exercício: contar uma história, usando como estímulo uma música clássica a qual ele escolheria na hora. Novamente iríamos nos apresentar individualmente. Novamente nossa ansiedade e medo eram visíveis. Depois dos exercícios de uns doze colegas, com alguns poucos momentos exitosos e muitos gritos de “*não complica!*” e “*está uma merda!*”, eu me dirigi ao fundo do palco.

As cortinas se abrem subitamente no crescente da música. Eu me encontro no foco de cena agora, iluminado por dois spots de luz que se encontram dispostos nas diagonais frontais do proscênio. O medo é evidente, o constrangimento perante o fracasso dos colegas e os conselhos e críticas nem sempre parcimoniosas do francês me colocava frente a um abismo de incertezas. É chegada minha hora; respiro profundamente três vezes e abro os olhos.

A minha frente um *platô* infinito se instaura subitamente. Luzes neon começam a articular formas ao ritmo da música e, de repente, enormes insetos sobrevoam o lugar. Ao me contemplar, percebo que estou com uma roupa camuflada e um chapéu; seguro no ombro esquerdo uma enorme mochila. A situação se define: eu estou indo acampar numa floresta desconhecida. Os zunidos

dos enormes insetos ficam mais estridentes e eu, preocupado, retiro da mochila enormes varas envergáveis para montar uma barraca. É isso, estou vendo, exclama o francês. Quando entro na barraca já montada a música acalma. E agora, ele pergunta. Eu respiro profundamente e deixo a música tomar forma. Há dentro da mochila imaginária uma vara de pescar, um lago se apresenta em frente à barraca. Eu me sento em frente ao lago para pescar e deixo os violinos e violoncelos da música ritmarem as fisgadas dos peixes. De súbito, num momento de tensão da música, o peixe que lutava contra o anzol pula em minha direção fazendo-me cair pra trás, o peixe está enfurecido e quer me abocanhar, eu o seguro com as duas mãos deitado de costas para o chão, praticamente dominado. Um ruído da música me faz olhar para o lado, uma faca surge no chão. A música inflama e eu pego a faca. O peixe, em câmera lenta, se desvencilha das minhas mãos com uma caldada e volta para a água, fugidio. Não o deixe escapar, grita Serge, eufórico. Eu me atiro na água e a música toma novos contornos, em câmera lenta – ao ritmo da música- eu desacordo e sou levado pelo fluxo das águas. Eu sou a água. Ao som de violinos estridentes eu retomo a condição humana e vislumbro uma sereia. A sereia também sou eu. A música vai se tornando enérgica e a calma se transforma numa súbita necessidade de respirar, eu nado em direção à superfície. Ao chegar à superfície meu corpo finalmente respira e eu chego exausto de volta à entrada da cabana. No último tilintar da música eu fecho o zíper da cabana e meu corpo cai desfalecido, no mesmo instante em que a música finda.

A plateia está atônita. Serge sorri e puxa as palmas: é isso! É isso! Eu não sei ainda o que se passou ao certo, mas meu corpo vibra e as sensações estão mais aguçadas; encontro-me pleno, numa espécie de transbordo psicofísico.

Essa sensação, primeira vez sentida no palco, já havia sido experimentada por mim em outras ocasiões: nas minhas experiências com transe induzidas por ayahuasca, refleti. A prática do xamanismo, a qual eu me dedicava há algum tempo, parecia, de alguma forma, intimamente ligada àquele processo de criação cênica proposto pelo francês.

Quando cheguei em casa, ainda na noite do evento ocorrido, percebi meu corpo invadido por intensidades anárquicas, experimentais. Um novo platô, surgido do choque entre o xamanismo e o teatro, de suas lascas, abriu minha percepção para um novo oceano de possibilidades investigativas. O Eu-Sujeito, antes territorializado por áreas aparentemente distintas de meu referencial subjetivo – estrato profissional (teatro) e estrato litúrgico (xamanismo) –, sofreu um gesto desmedido, *esquizo*, pela proposição experimental da fusão destes dois estratos, promovendo em meu corpo um processo despersonalizante, de movimento de reconfiguração e redescoberta interna, altamente criativa.

A partir dessa experiência, a partir de tudo o que envolveu essa experiência, a qual expandiu minhas fronteiras de conscientização sensível em relação ao fazer teatral, eu fiquei com a seguinte questão: haveria alguma possibilidade de construir uma sensibilidade extática no ator sem recorrer a alucinógenos, como no caso da *ayahuasca*?

## **A experiência dos 21 dias de *viver de luz***

Em julho de 2013, já em meio às pesquisas acerca do transe e seu possível estreitamento com o trabalho do ator, fiquei sabendo de um curso, promovido pelo

*Centro Espírita Ascensionado Céu Nossa Senhora da Conceição*<sup>9</sup>, mesmo instituto o qual eu fazia parte, anos antes, chamado “*Vinte e um dias de viver de luz*”, o qual se propunha a despertar os estados de consciência alterada (ECAs) nos participantes, porém sem o uso de plantas de poder<sup>10</sup>.

O que se justificava, naquele momento, era que a partir do fim do calendário da cultura *Maia*, em dezembro do ano anterior, a humanidade não precisaria mais de “muletas” (referindo-se à *ayahuasca*) para alcançar os estados extáticos.

Independente do propósito do curso, inscrevi-me com o objetivo de investigar de que forma seriam alcançados tais estados, ainda que essas práticas já se desconfigurassem dos rituais arcaicos xamânicos ameríndios, caracterizados, basicamente, pelo consumo de plantas de poder.

Quando cheguei no local, em Pariquera-Açu, cerca de 250 km da capital, São Paulo, encontrei quase uma centena de pessoas dispostas a *viver de luz* pelos mais variados motivos. Em grande maioria, eram pessoas bem sucedidas financeiramente que procuravam ter um contato mais íntimo com experiências sagradas.

O padrinho Gideon dos Lakotas, líder dessa célula autônoma originária da religião do Santo Daime, recebia-nos em sua fazenda juntamente com um grupo de pessoas que seguiam seus ensinamentos e compartilhavam a experiência de *viver de luz* na pequena comunidade que se formou aos arredores de suas terras.

O que se esperava, no entanto, não ocorreu da forma que prevíamos. Foi-nos avisado, de antemão, que, na realidade, não parariamos de comer ou beber durante o ritual, mas reduziríamos todos os excessos possíveis durante a experiência.

---

<sup>9</sup> Página oficial do instituto: <http://www.ceunossasenhoradaconceicao.com.br/>

<sup>10</sup> Plantas de poder é a denominação dada às plantas que alucinógenas que, conforme as culturas primitivas, estabelecia uma ponte entre o mundo físico e espiritual. Dentre as plantas de poder mais usadas pelos povos ameríndios estão a *sálvia* e o *peiole*.

Haveria duas refeições diárias e água à vontade. As refeições, no entanto, seriam restritas a uma ou duas frutas da estação por vez.

Havia regras expressas a serem seguidas: Não se poderia falar durante os vinte e um dias. Os horários deveriam ser respeitados, isto é, não se poderia optar por não fazer as dinâmicas propostas. Mulheres e homens deveriam ficar dispostos em lados opostos do grande salão (o qual abrigava a todos os participantes, com suas malas e colchonetes), sem qualquer tipo de contato íntimo. Não havia chuveiro quente na fazenda, por isso os banhos seriam gelados (um agravante, pois era inverno). Nenhum contato com o mundo externo seria permitido: o objetivo era a completa imersão para dentro de si.

Os primeiros sete dias foram extremamente penosos, principalmente pela não possibilidade de falar e a fome. Na segunda semana vivíamos, os que ainda não haviam desistido, como zumbis. A terceira e última semana, pudemos aproveitar, relativamente, um outro nível a respeito da consciência de se viver.

A primeira semana foi especialmente difícil porque o corpo estava adaptado a outro estilo de vida: um tempo mais agitado, uma comida mais saborosa, um banho prazerosamente quente, uma cama confortável e macia; além disso, sem a capacidade da fala, tudo se tornava mais consciente, menos automático, exigindo-nos atenção, esforço especial às dinâmicas feitas em grupo, como, por exemplo, varrer o chão do local. Imagina-se que varrer em conjunto seja uma tarefa fácil, porém, sem a representatividade da fala, precisa-se prestar atenção nos detalhes, nos olhares, resolver o problema da falta de comunicação verbal por um outro nível de experiência.

A questão da fome, também, foi uma experiência delicada que nos levou a um nível menos moral de atuação. Por exemplo: no primeiro dia, antes de instaurada

a lei do silêncio, havia uma senhora que estava ali por um objetivo pouquíssimo nobre: emagrecer. Alguns colegas de retiro que também chegavam, ouviam o motivo da velha senhora com aquela compaixão e compreensão que só um ser com intuito de se iluminar poderia ter. Essa senhora virou uma espécie de talismã desses integrantes fortes que se prontificaram a ajudá-la no que fosse. Na segunda semana, contudo, frente a uma experiência de ter comida insuficiente para todos, a velha senhora fora esquecida, deitada, no grande salão, enquanto os mais fortes corriam para garantir a sua comida pela ordem de chegada.

Os dias foram se tornando, pouco a pouco, cada vez mais práticos, ativos, porque as dificuldades de viver numa natureza menos civilizada era tamanha, que não havia como fugir das obrigações do *fazer para resolver*. Pensei na ocasião o quão refém do conforto e do prazer estávamos, e como isso transformou e orientou nossa cultura civilizada a ponto de ignorarmos uma dimensão que nos exige ser empiricamente criativos. O ócio, de certa forma, nos levava ao pensamento e este, por sua vez, tentava estruturar ou articular as experiências vividas em relação ao nosso aparato histórico-cultural. Porém, dentro de circunstâncias-limites, como a da fome, por exemplo, o corpo respondia de forma mais autoral, selvagem.

Na última semana eu, numa perspectiva muito particular, aprendi a lidar com aquela situação selvagem a qual me propusera a passar. Não porque eu havia me adaptado àquela forma de vida, mas porque aprendera a calar minha mente e a não sofrer por antecipação. O medo dos transtornos era a fonte de todas as inquietações, e os transtornos eram causados, principalmente, pelo choque entre a vida acontecendo e minhas expectativas em relação ao que se devia fazer. Eu me via, culturalmente, necessitado a prever as coisas, prever os problemas e evitá-los. Naquela vida natural, entretanto, a crueldade exigia um confronto com as

dificuldades e isso me deixava num estado de consciência alterado. Esse estado se manifestou a partir de experiências sensíveis, as quais pouco compreendem a ideia de consciência que temos (analítica e racional). Não partia de uma ideia representativa, terceirizada, mas de um empirismo autoral, o qual, sem dúvidas, lidava com o risco e o selvagem.

O “transe xamânico”, naquela circunstância, revelou-se como um estado de consciência a respeito das coisas que, antes, eu ignorava (inconscientemente) por uma força de cultura. Era um estado de hiperconsciência, de plenitude. Era a vida acontecendo, performando no momento exato do ato, sem projeções mentais. Isso necessitava de uma atenção extrema a todos os mínimos detalhes, algo naturalmente desperto num nível de necessidade de sobrevivência.

A experiência do transe através da prática do *Viver de Luz* não terminou no retiro. Na verdade as inquietações se tornaram mais presentes diante da vida civilizada a qual eu retornara. Em pouco tempo, cerca de dois dias, minha super sensibilidade já havia adormecido, levando com ela meu “jeito estranho” o qual a família já percebia e reclamava. A *roda viva* da vida social já tinha me pego de volta e levado para longe o espaço-tempo sutil que eu penosamente havia conquistado por uns dias.

Esse processo de *reincorporação* social era deveras penoso. A sensação de se viver nessa *clausura mental e cultural* (agora perceptível) evidenciava cada vez mais o desafio da minha empreitada: não parecia ser possível desenvolver essa “consciência alterada” com atores sem fugir das macroestruturas que governam a cultura e a identidade. E havia um potencial risco, ao mexer nessas estruturas, de se entrar em aspectos despersonalizantes nas estruturas mentais dos atores, acarretando transtornos para além do jogo cênico.

Obviamente que eu, inundado de incertezas e revoltas, precisaria analisar e cavar mais fundo os aspectos desse estado que me parecia ser interessante ser trabalhado no teatro, uma vez que minhas práticas cotidianas, inclusive, se tornaram espetaculares<sup>11</sup> (ainda que eu não tivesse consciência de que estava sendo espetacular) para as pessoas da minha família e as quais eu me relacionava.

Por exemplo: lembro-me de uma vez que fui cortar legumes e verduras para fazer a salada para o almoço; aquela consciência alterada me permitia perceber e investigar a textura daqueles alimentos, o cheiro, a cor. Eu estava realmente engajado naquela tarefa. O barulho da lâmina da faca em contato com os legumes ou o ruído das folhas quando eu partia seus talos, tudo aquilo recheava uma densidade que eu não sabia que existia. Eu estava acostumado a passar rápido demais pelas tarefas. Minha mãe, ao entrar na cozinha e me ver na empreitada, perguntou se estava tudo bem comigo, pois eu estava “diferente”, em “outro tempo”, ela na verdade não sabia explicar, pois não sabia exatamente o que eu estava fazendo de tão “diferente” para ela sentir/perceber isso. Eu sabia que minha percepção era outra, mas também acreditava estar fazendo tudo como eu sempre fiz.

Perceber as coisas como se fosse uma investigação primeira, uma descoberta, uma tomada de consciência sensível (além da minha percepção normal) parecia ser a fonte do estranhamento social. No transe, minhas ações cotidianas, enquanto feitas por uma nova perspectiva/consciência, tornavam-se espetaculares para mim e minha relação com essas ações, ao que parecia, tornava-se espetacular para os outros.

---

<sup>11</sup> O que me refiro aqui como espetacular são ações as quais se despente certa atenção e empenho consciente para fazê-las, criando um efeito de descolamento em relação às ações culturais automatizadas no receptor.

O transe pareceu-me ser um processo de movimento interno, de transformação interna, um processo de descoberta *de si, em si*. O curioso é que, antigamente, sempre que eu percebia algo como novo, como descoberto, vinha-me sempre uma relação de exterioridade com o objeto descoberto, com algo com o qual eu nunca me havia deparado na frente – no nível das formas e das representações. Porém, no nível *liminar* de consciência, atribuído ao transe, as descobertas passam, também, pela apreensão de outros níveis, outras camadas de percepção a respeito dos objetos já territorializados, já instituídos dentro da nossa experiência histórico-cultural.

O que conclui, é que quando estamos num nível alterado de consciência, passamos naturalmente a duvidar, a investigar o que já se tem como “ verdade”. Desse modo, não se faz necessário que haja um movimento de representação externa para se apreender um aspecto novo, bastaria que houvesse um esforço consciente de mudança na perspectiva interna.

O que se apresentaria, dessa forma, como um caminho possível para o transe, seria um esforço consciente de observação sensível e apreensão de novas texturas, novas camadas dos corpos que já se instituíram no nosso referencial pessoal.

Essa condição, esse aspecto do estado alterado de consciência, encontra um campo de aplicação interessante nas artes cênicas, porque o ofício do ator é, entre outras coisas, *apreender pela repetição* da ação. Diz-se que o bom ator não é, necessariamente, o que tem natural aptidão, talento, para o ofício, mas aquele que evolui e conquista resultados expressivos através dos ensaios, da repetição.

A dinâmica dos ensaios, a repetição formal e criteriosa das mesmas ações, expande a possibilidade de obtenção de um estado extático por parte do ator. Pois o

corpo, se não “deixar passar”, se investigar/duvidar das realidades que se apresentam dezenas ou centenas de vezes a cada instante da mesma ação, poderá ampliar o nível de sua experiência e, assim, se tornar espetacular, pois haverá um descolamento da realidade cultural; uma descoberta para o ator, a qual afetaria, possivelmente, o espectador.

## 2. UMA EXPERIÊNCIA DE INVESTIGAÇÃO DO TRANSE COM ATORES

Estão me ligando do oitavo, do nono e o do décimo andares querendo saber o que há com a água. Eu não sei. Eu fui até o subsolo e a pressão está boa, mas a partir do oitavo andar todas as torneiras estão secas. É como se a água se perdesse no sétimo andar. Talvez haja um vazamento, mas um vazamento desse tipo não passaria muito tempo despercebido: a água escorre pelas paredes e pelo piso, pelo corredor. Soa como uma cantiga. Eu estou ouvindo ruído de água. (SCHIMMELPFENNIG, Roland. *A Noite Árabe* )

Logo após ser contemplado no edital do projeto *Novos Diretores*, numa parceria entre a Secretaria Municipal de Cultura e o Instituto Goethe de Porto Alegre, o diretor do *GRUPOJOGO*, Alexandre Dill, convidou-me para assistir sua direção na montagem da peça *A Noite Árabe*, do alemão Roland Schimmelpfennig. O objetivo dessa parceria era oxigenar os métodos de trabalho do grupo, e isso me auxiliaria nas pesquisas que eu pretendia desenvolver no campo da criação cênica, a partir das minhas experiências com estados não-ordinários de consciência. Havíamos nos conhecido há poucos meses antes do convite. Ele, como jurado do *Prêmio Açorianos*<sup>12</sup> do ano anterior, conhecera-me no palco, mais precisamente dando vida a Nelson Rodrigues, na peça *Os Plagários: uma adulteração ficcional sobre Nelson Rodrigues*<sup>13</sup>. Poucos dias depois da apresentação, na noite da premiação do evento, iniciamos uma aproximação que nos renderia essa investigação.

Nós dois, de fato, temos poucas coisas em comum. Somos o que poderia se chamar de opostos. Alexandre desenvolve um trabalho de experimentação no qual

---

<sup>12</sup> Premiação referente ao concurso anual, o qual premia profissionais da classe artística da cidade, que se destacaram durante o ano em suas áreas; promovido pela prefeitura da cidade de Porto Alegre, juntamente à Secretaria de Cultura

<sup>13</sup> Peça pela qual eu tive a oportunidade de participar do workshop que serviu como gatilho para a presente pesquisa, descrito no primeiro capítulo.

as artes se misturam: o cinema, o teatro, a dança e as artes plásticas dividem sua atenção em cena. As técnicas de *biomecânica*, de *Meyerhold*, fundamentam a linha de treinamento dos atores-bailarinos os quais participam das montagens do grupo. Há, portanto, uma estrutura de treinamento que orienta e se adapta conforme as propostas de encenação.

Eu, por outro lado, nunca havia trabalhado na direção de atores mas, já admitido no mestrado acadêmico, procurava um grupo disposto a experimentar práticas que levassem ao transe, as quais eu havia me deparado, em algum momento, ao longo dos três anos com o grupo xamânico com o qual eu comungava a *ayahuasca*, podendo, adaptá-las para o propósito teatral. A única objeção, minha e do diretor, era de que os atores não tivessem contato com psicotrópicos durante os ensaios, por isso, consumir o chá estaria descartado.

Alexandre e eu fizemos uma reunião para a definição do elenco há cerca de uma semana antes do processo. Por ser o primeiro edital vencido pelo jovem grupo, pensava-se na necessidade de convidar atores profissionais da classe teatral porto-alegrense para o projeto. Por outro lado, havia no grupo atores que, embora inexperientes, estavam dispostos a participar do processo com dedicação exclusiva. Ao refletir sobre o perfil dessas pessoas, chegamos à conclusão que seria mais interessante, para as minhas pesquisas e para o projeto de desenvolvimento do grupo, trabalhar com atores que confiassem cem por cento na direção, como numa devoção.

Havia um interesse nosso pela investigação do processo, pela criação de novos métodos de trabalho. Estava bem claro, para ambos, que a peça serviria de estímulo, de pretexto para se trabalhar a arte do ator. Por isso não nos conviria lidar com personalidades, autenticidades egocêntricas durante as investigações. Era

necessário um elenco com *tendências santas*, no sentido grotowskiano do termo, pois, ao que tudo indicava, investigar o transe lidaria com um aspecto alteritário do ser, de auto-sacrifício de suas próprias culturas, de confronto com seus próprios parâmetros (identitários, inclusive). Deveríamos trabalhar com um elenco disposto a trilhar um caminho desconhecido, que não se ativesse e nem se contentasse a ativar recursos técnicos já comensurados por um histórico jubiloso em cima do palco, amparado principalmente pelo público. Seguindo essa reflexão, os atores escolhidos para o projeto foram: João Madureira, Thainá Gallo, Emmanuelle de Menezes, Igor Pretto e Gabriel Faccini, sendo o João, o único ator que não fazia parte do GRUPOJOGO anteriormente

## Os Primeiros Ensaios

O diretor, Alexandre Dill, trabalhava, há algum tempo, com uma metodologia bem clara com os atores do seu grupo: O treinamento baseado na *biomecânica*<sup>14</sup>, de *Meyerhold*. Este tinha como objetivo organizar o corpo do ator. Esses exercícios eram trabalhados em todos os encontros do grupo, independente se houvesse ou não proposta de encenação ocorrendo, havendo pequenas modificações de ordem ou foco em relação a um encontro e outro. Eu, apesar de forasteiro, tinha total autonomia para interceder ou orientar algo específico para um ator ou para o grupo todo.

Conforme o tempo foi passando, criamos uma certa identidade na dinâmica dos exercícios, normalmente intercalando as propostas minhas e dele. O que eu

---

<sup>14</sup> Uma metodologia de exercícios criados a partir da mecânica biológica do corpo, o qual busca uma consciência e organização corporal por parte do ator.

buscava, na verdade, era preencher os “buracos de distração” que havia *entre* os exercícios propostos pelo diretor.

Por exemplo: pediu-se para um ator caminhar de um ponto a outro da sala, havendo uma posição de entrada e outra de chegada. O ator, por sua vez, procurava ativar a organização corpórea durante esse percurso. Ao final dele, ou antes de iniciá-lo, contudo, seu corpo ficou relaxado e desorganizado. A informação que se mandou ao corpo, seguindo essa dinâmica, foi que ele representasse: criasse uma realidade estética ao ser acionado, como um recurso, uma carta na manga, alheia a ele.

A organização corporal, nesse caso, não passava a ser vivida de maneira consciente pelo corpo, a razão bloqueava, não dava tempo nem espaço às impermanências da relação técnica/impulso. Isso quer dizer que havia um tempo reflexivo entre o perceber e o reagir. Este tempo representa um reflexo do corpo que percebe e procura no seu referencial cultural, a melhor forma (já conhecida) de reação.

Em exercícios como esse, de percurso definido, eu procurei conscientizar os atores de continuar agindo de forma organizada, mesmo depois da meta cumprida, durante as orientações entre um exercício e outro, inclusive. Isso evitou dispersões mentais que tirassem o estado de atenção do corpo. Arrumar cabelo, coçar braço, mexer no nariz, eram ações que tiravam o foco das propostas, condenavam a luta que havia entre a cultura do corpo e a técnica a qual se propunha experimentar.

Se pensarmos que, durante o percurso predefinido do exercício, existe um tempo inicial ( $t_0$ ) e um tempo final ( $t_f$ ), criamos uma variação de tempo de realidade acoplada ( $t\Delta$ ), isto é, uma realidade temporal/espacial representativa. Dessa forma

haverá, sempre, um *antes*, um *durante* e um *depois* do percurso: uma representatividade cênica transcendente à experiência viva do ator.

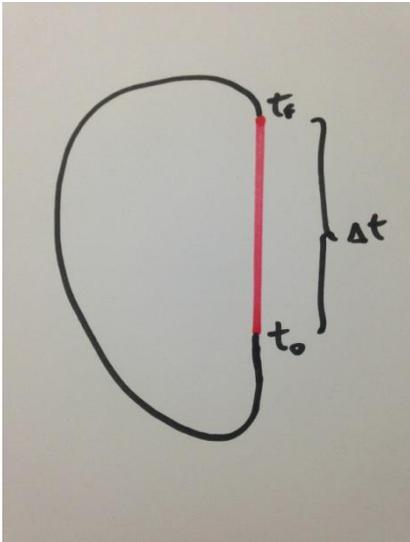


Figura 1

Porém, se mantivermos a consciência da técnica *antes*, *durante* e *depois* de um percurso determinado, o próprio percurso não se torna alheio ao resto da experiência. O tempo, nesse caso, não poderia ser medido, pois o exercício vai se tornando, aos poucos, imanente à vivência do ator, ainda que sob uma perspectiva de organização corporal nova. O “descanso” entre o percurso, portanto, se torna uma espécie de linha de fuga daquela nova vivência proposta pelo exercício.



Figura 2

A consciência sensível começou, então, a ser desperta no grupo pela falta de exterioridade/relatividade que, por sua vez, orienta o pensamento analítico, partindo-se, assim, para o empirismo: a experimentação.

Essa pequena mudança, aos poucos, começou a silenciar as idiossincrasias pessoais dos corpos dos atores. As atividades se tornaram cada vez mais precisas, focadas, pois havia *consciência sensível* nos atos, o corpo dos atores reagia engajado, pois se trazia à consciência de que a única fuga possível seria o próprio movimento técnico, sua nova linguagem. Os ensaios do primeiro mês conquistaram um aspecto de relativa vivência, pois havia uma luta interna, um desejo e disputa em cada ação. As vontades individuais, culturais do corpo, foram suspensas, amputadas durante o ensaio. Os atores começaram a ritualizar.

O conceito de *ritual*, o qual atribuo aqui, é o mesmo utilizado por Artaud para definir a experiência de seu teatro: que vem da etimologia da palavra *rito*, no seu sentido arcaico de “agir de um modo não-cotidiano, distinto”. Atribuindo esse encantamento não à representação, mas à consciência dos atores de seus próprios movimentos internos.

Não quero dizer, ao afirmar a espetacularidade dessa *consciência sensível* a qual atribuo ao transe, que a consciência analítica não pode “gerar encantamentos”. Afinal, deveras existe uma relação de descoberta e movimento de perspectiva no *fora*, na exterioridade.

A *Performance Art*, por exemplo, resgatada da vanguarda histórica em sua representatividade, lida exatamente com essa relativização de territorialidades exteriores. Ou seja: busca a espetacularização, o descolo do cultural, através de uma relação exteroreceptiva de embaralhamento de semânticas. Mas o que gostaria de retomar, nesse momento, é a visão antropológica da *performance*, a qual Schechner(1977) ajuda a formular e difundir, que escapa do domínio das artes e atravessa os domínios da cultura:

Ao ampliar o conceito para todas as manifestações do cotidiano (englobando os rituais xamânicos, esportes, jogos de lazer, festividades, esportes etc.) não estaria ele se referindo, inconscientemente, a uma “*performanself*”, no qual o movimento original estaria (escondido) na interioridade do sujeito, e, a partir disso, de forma indireta, performaria-se (exposta e evidente) sua relação com suas territorialidades? Schechner não poderia ter percebido a espetacularidade do fora, sem perceber que a origem do movimento estava dentro do sujeito que vê? Afinal: o transe (o colocar a percepção em transição de perspectiva) não transformaria até a cultura própria em algo espetacular?

O que podemos supor, é que a espetacularidade, a consciência do performativo, orienta-se sobre dois planos distintos e complementares, os quais se interpenetram e se modificam mutuamente. Em um, o foco é estético, encontra-se nas paisagens e modifica o sujeito de forma indireta, pela recepção. No outro, o

foco encontra-se no sujeito que atua, o qual modifica em seu organismo sua capacidade de percepção, modificando, indiretamente, as paisagens ao seu redor.

O teatro, como uma manifestação espetacular *a priori*, depende dessa relação performativa que existe entre esses dois eixos: o ator e o espectador. Mas não seria o ator, força motriz cênica, o qual deveria orientar a performatividade? Porém, não tendo consciência precisa (ou, ao menos, diferenciada) de seus movimentos internos, não estaria o ator se relegando a um recurso paisagístico para a recepção? Mas, se pensarmos sob esse parâmetro, onde estaria o movimento original da espetacularidade, uma vez que a recepção é, *a priori*, o eixo de reflexão?

Seria necessário, portanto, um trabalho o qual se ativesse necessariamente *no* ator, relegando, no primeiro momento, a ideia de construção cênica. Pois o combustível da espetacularidade, nessa experiência a qual nos propusemos investigar, eram os movimentos de descoberta dos próprios atores.

## **Relativizar o tempo, um aspecto do transe**

Durante o retiro de *21 dias de Viver de luz*, tive que lidar, principalmente, com a fome. Creio que, depois de passar por esse processo selvagem, eu possa afirmar, com certa propriedade, que essa seja uma das maiores forças que nos move. Comer garante a manutenção do corpo e o perpetuamento da espécie, por isso, suspender quase que completamente a comida, depois de se acostumar com as facilidades e excessos da nossa cultura gastronômica, faz da fome um grande desafio para manter certa sanidade física e mental.

Como havia duas refeições ao dia, o próprio dia se tornou uma *espera* por essas duas refeições. Explico: a fome era tamanha que a única coisa que se podia pensar e esperar era o sino anunciando os desjejuns. O tempo, dessa forma, era um grande inimigo; Quanto mais se pensasse em comer, mais parecia que ele se multiplicava. Tudo o que fazíamos era pensando na hora da comida.

Como agravante, não podíamos passar o tempo dormindo, fugindo do problema. Havia atividades de manutenção daquela cultura de vida. Devíamos acordar bem cedo para alongar; organizar nossos pertences pessoais para a limpeza do grande salão no qual dormíamos; auxiliar nos afazeres da fazenda inteira (como alimentar alguns animais, limpar banheiros, lavar roupas etc.), fazer algumas dinâmicas com o grupo e ouvir palestras.

Pessoalmente, isso só começou a fazer sentido e ser superado na terceira semana, depois de mais de quatorze dias, quando eu já estava definhando de fome. O padrinho (regente do curso) sempre dizia: o *“sofrimento é uma escolha, e uma escolha é uma limitação: limitação é sofrimento”*. Essas palavras ele repetia como um mantra, sempre antes de cada palestra diária. Ao sofrer do jeito que estava, não conseguia superar aquela crueldade toda. Meu corpo acabou desistindo de pensar: nada do que eu conjecturasse resolveria o problema da fome.

Passei a fazer os exercícios e dinâmicas propostas sem pensar em mais nada (na fome, no caso). Quando havia necessidade de varrer, eu varria; quando se precisasse limpar um banheiro, ou regar as plantas, eu fazia. Respondia aos estímulos sem pestanejar. Minha atenção se voltava toda à ação a qual eu estava fazendo.

Até que em um dia o sino tocou. Tocou na mesma hora de todos os dias. Mas eu me surpreendi com aquilo, não estava esperando que tocasse. Eu estava tão

absorto na minha atividade que o tempo se relativizou, passou depressa, e eu acabei me assustando.

Percebi que enquanto minha concentração estava no futuro, no tocar do sino, minhas ações presentes tornavam-se chatas e automáticas, fazendo com que o tempo (foco da minha atenção) se desdobrasse, se alongasse. Porém, ao tomar atenção nas pequenas e simples atividades diárias, colocando meu foco todo no *fazer*, o tempo se suspendia, sumia, e o cotidiano ganhava um aspecto de vivência, com camadas de densidade, fazendo do futuro uma incógnita, pois os detalhes sempre se faziam diferentes, impermanentes.

As palavras do padrinho começaram a fazer sentido: no final das contas, não havia escolha. Eu simplesmente deveria responder às propostas da maneira mais consciente possível. A escolha se passava por uma ideia de projeção que eu fazia, uma previsibilidade amparada pela ilusão de domínio sobre as matrizes daquela cultura, e quando minhas expectativas não se efetivavam, havia sofrimento e ideia de fracasso.

Para se anular o tempo, deveria se anular a representatividade cultural, isto é: quebrar os pontos de expectativa que regiam a experiência. Os dias, portanto, não deveriam ser estruturados e prevenidos conforme meus objetivos e anseios, eles deviam ser vividos numa experiência de presente eterno.

## **Combatendo os automatismos físicos**

Uma medida importante que tomamos nos ensaios iniciais foi a abstenção da fala. Os atores não poderiam falar nunca e nós, Alexandre e eu, diminuiríamos muito as orientações de forma verbal.

Como a primeira parte dos ensaios era sempre dedicada à organização do corpo, e muitos exercícios eram comuns aos atores, decidimos orientar por uma espécie de contágio. Os exercícios foram articulados, um a um, de forma contínua. Os atores deveriam se focar nos seus próprios corpos, mas também ampliar a sensibilidade para o grupo para responder aos estímulos que propúnhamos.

Com a representatividade da fala suspensa, os demais sentidos se obrigaram a aflorar: a visão se expandiu, a audição se aguçou (atendo-se principalmente aos ruídos e aos sons da respiração e dos movimentos dos corpos), o tato se sensibilizou a ponto de sentir o ar se movimentar com o movimento dos colegas. O silêncio, combinado à relação dos corpos que queriam se comunicar, criou um estado de alerta, de apreensão sensível, uma alteração no estado de percepção do corpo.

Alexandre e eu participávamos e orientávamos os exercícios juntamente com os atores. Não estávamos alheios às sensações do todo. Nessa primeira fase do trabalho, ainda sem construção das estruturas formais que constituiriam o espetáculo, focamos no desenvolvimento desse estado de *consciência sensível* nos atores.

A *consciência sensível* compreende uma experiência prática, corpórea. Fazia-se clara a instituição de uma ritualidade para que os atores compreendessem e dominassem fisicamente o processo. Mas para que eles compreendessem fisicamente isso, seria necessário que parassem de se apoiar em expectativas representativas.

Os atores, talvez por serem, em sua grande maioria, pouco experientes, traziam questões sobre seus conflitos pessoais antes e depois dos ensaios. Havia neles uma necessidade de referência a respeito do que estava sendo construído,

era difícil para eles entender que a criação partiria da experimentação. Em contrapartida, a exposição de seus descontentamentos e ansiedades serviam como uma boa pista para medir o nível de suas experiências e os resultados que estavam sendo alcançados através da dinâmica que propúnhamos.

Conversei com Alexandre, fora do espaço de trabalho, e decidimos expandir os exercícios de concentração para além das práticas cênicas, Isso é, não trabalharíamos mais o desenvolvimento da *consciência sensível* somente conjugado com exercícios de construção estética, mas prepararíamos uma dinâmica que visaria desligar o foco dos atores dos objetivos finais, antes mesmo de iniciar o trabalho prático.

## O Ritual do Cachimbo Sagrado

Não traduzo minha pesquisa como uma investigação a respeito do *xamanismo* nos processos de criação cênica, mas sim, a respeito do *transe*, porque, embora o xamanismo, como uma técnica de êxtase, envolva o transe e tenha sido sobre essa alegoria que eu vivenciei minhas experiências extáticas, o xamanismo das culturas amazônicas se configuraram, basicamente, pelo uso de *plantas de poder*<sup>15</sup>. Meu interesse nunca fora trabalhar as experiências com alucinógenos com atores, mas investigar técnicas para experiências extáticas, tal qual ocorrera comigo na experiência do workshop com o ator do *Théâtre du Soleil*,

Contudo, uma das plantas de poder comumente utilizada pelos xamãs ameríndios (e também utilizadas em alguns dos rituais com *ayahuasca* os quais eu

---

<sup>15</sup> As *plantas de poder* são usadas em rituais mágico-religiosos de sociedades primitivas, com o intuito de expandir a consciência e, assim, auxiliar o praticante a alcançar a cura de seus males físicos e espirituais. Dentre algumas plantas de poder conhecidas estão o Peyote, a Chacrona, a Sálvia e a Jurema.

participara) era o *tabaco*. E o tabaco, ao contrário das demais plantas de poder, não é um psicoativo.

Como pude vivenciar, o que consiste o *poder* do tabaco não é sua substância, mas seu ritual. O *tabaco* nunca pode ser tragado num ritual do *cachimbo sagrado*, ele é somente pitado (sugado para a boca e soprado, sem levar a fumaça aos pulmões). Não há, no “consumo” do tabaco, o tragar deliberado de fumaça.

Diz a lenda que quando guerreiros da mesma tribo se desentendiam, o xamã os convocava para um *ritual do cachimbo sagrado*. Todos ficavam dispostos ao redor de uma fogueira e o xamã iniciava o ritual colocando o fumo no forninho e acendendo o único cachimbo daquela roda. Enquanto não se consumisse todo o fumo, o cachimbo não era passado, e quem detivesse o cachimbo teria a atenção de todo o resto, sem interrupções. Conforme o cachimbo rodava ouvia-se todas as partes da história: a réplica, a tréplica etc. Com tempo de falar e tempo de ouvir, sustentado pelo pito do cachimbo, os participantes do ritual acabavam entrando em acordo (quando o xamã consumia o último forninho de *tabaco*).

O que pude analisar vivenciando o ritual do cachimbo durante a prática de *21 Dias de Viver de Luz* é que o ato de pitar suspendia a respiração, fazendo com que mudasse consideravelmente o padrão da dinâmica de inspirar e expirar, alcançando um relaxamento intenso no corpo. A paz alcançada no final do ritual talvez fosse reflexo de uma simples mudança de oxigenação no organismo.

Tendo em mente o mesmo princípio do *ritual do cachimbo sagrado*, começamos a trabalhar com os atores d’*A Noite Árabe* dinâmicas de respiração. Precisávamos, assim como os antigos guerreiros, alcançar a paz (esquecer o passado) antes de iniciar os exercícios cênicos.

Eu propus, então, a seguinte dinâmica: os atores se sentariam em cadeiras, um ao lado do outro, com as mãos apoiadas sobre os joelhos, costas retas e pés apoiados inteiramente no chão. Deveria se encontrar um relaxamento organizado, isto é, não se deveria sair da posição sob nenhuma hipótese, mas, mesmo assim, manter-se relaxado.

Os atores deveriam tomar consciência de todo o corpo, começando pela cabeça, passando por ombros, braços, tronco, pélvis, pernas e terminando nos pés. Eu conduziria o tempo das inspirações, sustentações e expirações.

O corpo tentava impor sua cultura de respiração, por isso, fez-se necessária uma contagem em voz alta, normalmente acompanhada de estalos com os dedos, para que a atenção não se dispersasse. Eu trabalhei com quatro possíveis variações de respiração, em três tempos distintos possíveis:

- 1) inspirar em seis segundos e expirar normalmente; (5 minutos)
- 2) inspirar em seis segundos, segurar o ar dentro dos pulmões por seis segundos e expirar normalmente; (5 minutos)
- 3) inspirar em seis segundos, segurar o ar dentro dos pulmões por seis segundos e expirar em seis segundos; (5 minutos)
- 4) inspirar em seis segundos, segurar o ar dentro dos pulmões por seis segundos, expirar em seis segundos e manter os pulmões sem ar pela metade do tempo (10 minutos).

Na primeira semana trabalhamos em seis segundos, depois, ao perceber o domínio do corpo sobre a respiração nessa dinâmica, aumentamos para oito segundos e, mais tarde, para dez.

Percebeu-se que os corpos, inconscientemente, buscavam movimentar-se: Os dedos das mãos dos atores em muitas ocasiões se tencionavam ou pulsavam visivelmente; A boca e a língua também se movimentavam; Os atores relataram coceiras repentinas em algumas ocasiões; Bocejos, embora devessem ser evitados, eram mais do que frequentes.

Os corpos, ao que pude analisar, ofereciam resistências à concentração apurada. Os movimentos involuntários e periféricos pareciam em disputa com a atenção dada à respiração. Uma das atrizes, por exemplo, contou que fora tirada de um estado de não-pensamento por um desses impulsos do próprio corpo.

Ao dividirmos as experiências a respeito desse exercício, em um encontro do grupo fora do ambiente de trabalho, constatamos que os atores se perceberam como divididos em dois: aquele que tinha o foco no objetivo do exercício e outro que tentava, a toda maneira, tirar-lhes o foco e o domínio. A cultura viciosa do corpo se fazia sensível a cada vez que buscavam um estado desconhecido, configurando-se num limite a ser superado por cada um.

Conforme os atores passaram a dominar os tempos da respiração, automaticamente se criou uma espécie de pré-ritual, o qual os mesmos recorriam para se desligar do mundo lá fora e se preparar para os ensaios. Todavia, percebemos que grande parte da consciência ampliada, estimulada no exercício da respiração, se dissolvia quando os atores se moviam de maneira não organizada, numa corrida, por exemplo, ou indo tomar água. A *consciência sensível* dos atores adormecia quase que instantaneamente nos movimentos não ritualizados.

O limite vislumbrado no exercício de respirar, estático, tomava conta toda vez que a atenção desligava em decorrência de algum automatismo, de alguma ação

não-deliberada. Era necessário que os atores expandissem a consciência de seus atos para além da imobilidade. A atenção devia ser algo orgânico.

A atenção que me refiro, contudo, não partiria de uma atitude defensiva, que visaria defender ou evitar algo; mas sim de uma atenção focada em *desistir de se tentar prever* as ações (tal qual ocorrera comigo na experiência da fome a qual eu me surpreendi com o tocar do sino), a qual busca cavar e investigar texturas nas culturas dos atos, busca apreender sempre um pouco mais dos atos.

## Escavando as Culturas do Corpo

Temos de recorrer a uma linguagem metafórica para dizer que o fator decisivo neste processo é a humildade, um predisposição espiritual: não para fazer algo, mas para impedir-se de fazer algo, senão o excesso se torna imprudência, em vez de sacrifício. Isso significa que o ator deve representar num estado de transe. (...) Se eu tivesse que expressar tudo numa só frase eu diria que se trata de um problema de dar-se. Devemos nos dar totalmente, em nossa mais profunda intimidade, com confiança, como nos damos no amor. Aí está a chave. A auto-penetração, o transe, o excesso, a disciplina formal – tudo isso pode ser realizado, desde que nos tenhamos entregue totalmente, humildemente, sem defesas. Este ato culmina num clímax. Traz alívio. Nenhum desses exercícios nos vários campos do treinamento do ator deve ser de superfície. Deve desenvolver um sistema de alusões que conduzam a um alusivo e indescritível processo de autodoação (GROTOWSKI, 1971)

Pode-se confundir o *doar-se*, dentro das artes teatrais, com uma capacidade de se fazer tudo. Uma forma de coragem às avessas, que busca júbilo no campo das representações; uma forma de diletância. Contudo, existe uma outra compreensão para o *doar-se*, investigada por Grotowski, a qual se liga a uma esfera quase impessoal, de destituição dos entraves que constituem as fronteiras e estruturas identitárias.

Grotowski cria a imagem do *ator santo*, não como aquele que tem a capacidade de dar corpo às culturas corpóreas, mas aos impulsos criadores os quais estariam além dessas estruturas. E compara:

A diferença entre o “ator cortesão” e o “ator santo” é a mesma que há entre a perícia de uma cortesã e a atitude de dar e receber que existe num verdadeiro amor: em outras palavras, auto-sacrifício. O fato essencial do segundo caso é a possibilidade de eliminar qualquer elemento perturbador, a fim de poder superar todo o limite do convencional. No primeiro caso, trata-se de um problema da existência do corpo; no outro, antes, da sua não-existência.(...) O ator que realiza uma ação de auto-penetração, que se revela e sacrifica a parte mais íntima de si mesmo – a mais dolorosa, e que não é atingida pelos olhos do mundo - , deve ser capaz de manifestar até o menor impulso (GROTOWSKI, 1971)

Na verdade, o termo *impulso* nos transporta a uma ideia totalmente contrária do que se apresenta nesse tipo de “expressão genuína”, o qual Grotowski se refere no presente excerto.

Tem-se por *impulso* uma noção de movimento impetuoso, um agito, uma perturbação repentina. Todavia, conforme analisado nos exercícios de respiração e imobilidade, os impulsos visíveis eram, na verdade, uma forma da cultura do corpo direcionar a atenção dos atores para as regiões desses impulsos.

O transe, porém, essa consciência ampliada, só era alcançado minimamente quando os atores adormeciam esses impulsos (como coçar, bocejar, lambe os lábios, mexer minimamente os dedos), tornando-se mais conscientes de suas estruturas físicas. O *impulso*, portanto, não pode ser compreendido como um movimento *a priori*. Mas como poderia o *doar-se*, o *auto-sacrificar-se*, o *dar vida aos menores impulsos*, ser, também, um não-movimento?

Conforme o que foi investigado com os atores da *Noite Árabe*, o transe não consistia uma consciência adormecida, a qual o praticante não teria domínio de seus atos, mas uma super-consciência, entendendo-se por isso uma super-organização

do corpo. Havia relativa facilidade em alterar os níveis de percepção dos atores quando estes se colocavam dentro de uma estrutura precisa, estática. Porém, o problema que se apresentou para nós foi: como trabalhar/desenvolver o extático em ações complexas?

Parecia claro para a direção que a respiração era uma boa forma de manipular os estados de atenção do corpo. Quanto mais se ampliava a dinâmica do respirar, mais fácil os atores entravam num nível expressivo, corpóreo, de consciência sensível. Porém, o inverso era correto: quanto mais afobados e angustiados estavam (com respiração e batimentos acelerados), menos agiam de forma organizada, consciente. E isso tornava suas ações desinteressantes, periféricas. Para piorar as coisas, os movimentos eram os grandes responsáveis pela dinâmica da respiração.

Encontrávamos num paradoxo: se os atores respirassem de um modo que favorecesse o relaxamento e o desabrochar da sensibilidade, possivelmente estariam com os movimentos suspensos; da mesma forma se se movessem complexamente perderiam o domínio sobre a respiração.

Eu propus, então, que tentássemos conjugar a respiração em movimentos específicos, para que os atores fossem, aos poucos, tomando consciência de como seus corpos funcionavam em determinadas posturas e situações. Dessa forma, acreditava eu, poderiam induzir/manipular alguns gatilhos de consciência para mudar a cultura de resposta dos corpos diante das situações estabelecidas.

Não havia no meu repertório de vivências xamânicas algum exercício para qual eu pudesse me amparar em relação a esse problema que se apresentou (a necessidade de agir expressivamente e manipular a respiração), porém, lembrei de um exercício aprendido ainda no primeiro ano da graduação, com a professora

Gisela Habeyche, que nos ensinou a sua versão de um exercício conhecido como *Saudação ao Sol* (fig. 1), ou *Surya Namaskar – da yoga* – que poderia ser muito bem adaptado à proposta que buscávamos investigar.

O exercício consistia em doze posturas-chave (há pequenas variações de posturas e métodos) as quais eram ligadas por movimentos precisos conjugados com a respiração. Isso quer dizer que entre uma postura e outra o praticante deveria respirar conscientemente (inspirando, ou expirando, ou suspendendo a respiração). Todavia, imprimir um tempo específico (seis segundos, ou oito, ou dez) para o movimento entre essas posturas, traria uma espécie de crise no corpo, exigindo mais de sua atenção e consciência sensível.

Para desenvolver nos atores a consciência dos movimentos, portanto, trabalhamos três séries (lado direito e lado esquerdo, repetidos três vezes) em três tempos distintos de respiração: iniciando por seis segundos, depois oito e depois dez, com tempo de suspensão do respirar sempre em metade do tempo estabelecido.

Descrição do exercício:

Fig. 3 - Corpo ereto e alinhado; pés paralelos respeitando a linha do quadril; palmas das mãos unidas na altura do peito e cotovelos abertos.

Fig. 4 - Dirigem-se as mãos espalmadas para cima até alcançar o limite de alcance nas costas; a cabeça acompanha o movimento das mãos.

Fig. 5 - Os braços são lançados à frente até chegar ao chão. O movimento da coluna e da cabeça acompanham o movimento; a cabeça relaxa.

Fig. 6 - A perna esquerda estende-se para trás enquanto a direita flexiona até chegar a um ângulo de 90 graus em relação ao chão. O peito se abre e permite que a cabeça caia para trás. Os braços se alinham à coluna.

Fig. 7 – A perna direita dirige-se para trás, alinhando-se à outra; os ísquios se dirigem ao teto e as mãos se amparam no solo, criando uma linha reta com a cabeça e o tronco. O corpo, a partir do eixo da cintura, forma um “v” ao contrário.

Fig. 8 – Os braços e as pernas flexionam até tocarem o solo. O peito e o queixo também se acomodam ao solo; os ísquios continuam sustentados para cima; o maxilar relaxa e olhos se dirigem ao teto. Há, nessa postura, oito pontos de contato com o solo: os dois pés, os dois joelhos, as duas mãos, o peito e o queixo.

Fig. 9 – Os braços e pernas se estendem, o quadril se acomoda ao solo e o tronco, puxado pela cabeça, dirige-se para cima e para trás. Os ombros mantêm-se alinhados ao tronco.

Fig. 10 – Com as pernas e braços ainda estendidos, os ísquios se dirigem ao teto, alavancando o movimento do tronco e cabeça para baixo, alinhados aos braços. A postura é a mesma referente à figura 7.

Fig. 11 – A perna direita se dirige à frente até que a coxa fique paralela ao solo; o tronco acompanha o movimento e a cabeça dispõe para trás. Os braços se alinham ao tronco ereto. A postura é a mesma referente à figura 6.

Fig. 12 – A perna esquerda avança até se alinhar com a outra perna; o tronco e cabeça relaxam em direção ao solo, juntamente com os braços. A postura é a mesma da figura 5.

Fig. 13 – Os braços movimentam-se estendidos para frente, após, para trás, até alcançar um limite que obrigue a pélvis a avançar moderadamente para frente. A postura é a mesma do segundo movimento, referente à figura 4.

Fig. 14 – Os braços se dirigem à postura inicial, espalmando as mãos, uma na outra, na altura do peito; os cotovelos se abrem; os pés encontram-se paralelos e a coluna alinhada e ereta.



Figura 3

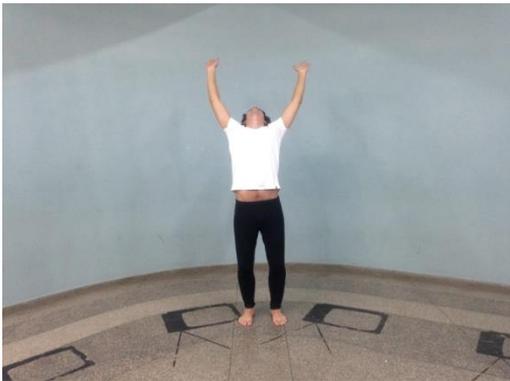


Figura 4

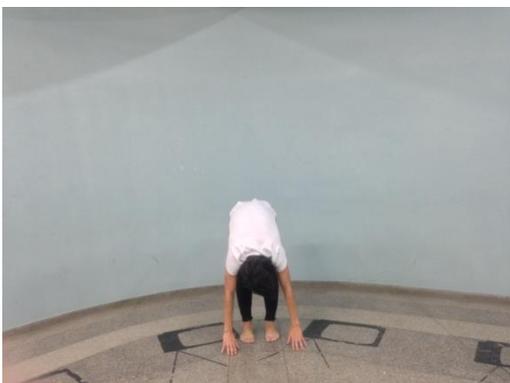


Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



**Figura 9**



**Figura 10**



**Figura 11**



Figura 12

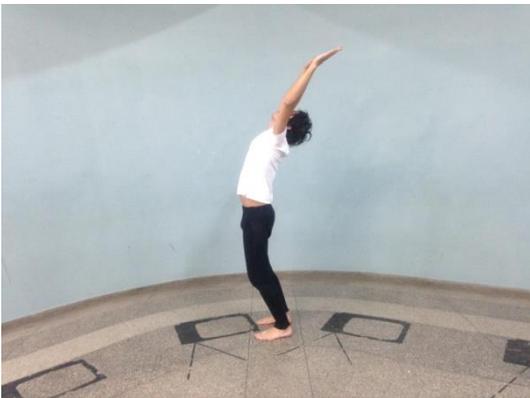


Figura 13

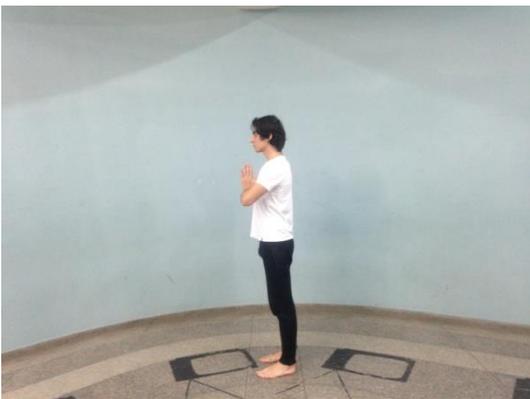


Figura 14

Após todas essas séries em sequência, já era nítida a mudança no olhar dos atores, assim como no resto do corpo. A luta para controlar a respiração durante as ações gerava um estado de alerta nos corpos, extremamente expressivo. Até o

tomar água, se respeitada a nova cultura do respirar, apresentava-se interessante. As ações cotidianas, dessa forma, passaram a ser investigadas através da mudança da dinâmica respiratória, tornando-se ritualizadas e espetaculares.

Os atores, porém, relataram leves tonturas, enjoos e dificuldades para caminhar; a pressão de uma das atrizes baixava constantemente durante os exercícios de respiração. Assim como nos rituais xamânicos, o corpo respondia, por vezes, de maneira conflituosa, penosa. Mudar as culturas corpóreas exigia uma forma de sacrifício por parte deles.

Essas práticas as quais eu estava desenvolvendo com os atores apresentaram-se, de forma geral, como uma espécie de meditações dinâmicas (controle de respiração, manutenção de posturas e ações conjugadas ao domínio da respiração). Mas por mais que parecessem simples, os exercícios começaram a criar transtornos nos integrantes do grupo. Ao interrogá-los, em uma conversa informal fora do espaço de trabalho, sobre o porquê de seus sofrimentos durante os exercícios, eles não sabiam responder. Somente relatavam inquietações súbitas e leves crises mentais, como pequenos estresses.

Eu havia passado por esse tipo de crise durante meu retiro de 21 dias. O que avalei, depois de passar por todo o processo, é que meu corpo seguia uma vontade inconsciente própria, a qual era tão identificada com o que eu chamava de vida, que não percebia sensivelmente que o corpo trazia vícios culturais expressivos, isso é, embora eu pensasse que tinha algum domínio consciente sobre meu corpo, eu, na verdade, seguia estímulos culturais corpóreos inconscientes.

As dinâmicas sobre o domínio do não-movimento ou da respiração, por exemplo, exigiam que o consciente tomasse as rédeas, suspendendo algumas ações subconscientes e gerando uma espécie de crise de abstinência cultural no

corpo. A ansiedade e as inquietações que os atores sentiam eram, possivelmente, reflexos dessa amputação cultural a qual os exercícios propunham, embora os atores não tivessem consciência disso.

A crise, nesse caso, era um parâmetro positivo em relação ao desenvolvimento de estados de consciência alterada nos atores. Eles, aos poucos, estavam se deixando levar pelas dinâmicas, conscientizando-se e interferindo nos automatismos fisiológicos, e atingindo outros níveis de consciência e sensibilidade.

Todavia era importante que eles não somente se ativessem na parte desconfortável do processo, pois o êxtase também era alívio e plenitude, tal qual eu havia descoberto no exercício com o Serge Nicolai. Restava-me saber qual seria a melhor forma de tornar sensível esse aspecto positivo do transe.

## **Não pensa, faz!**

Durante meu curso de graduação, tive a oportunidade de trabalhar com a técnica de máscaras, principalmente o estilo da *Commedia dell'Arte*, através dos ensinamentos da professora doutora Inês Alcaraz Marocco. Ela tinha um estilo de condução bem peculiar da técnica, “sem moleza”, como diria ela. Os alunos tinham pesadelos somente de pensar em apresentar algo, visto que ela propunha exercícios aparentemente simples mas nunca ficava totalmente satisfeita.

“*Não pensa, faz!*”, era um verdadeiro bordão repetido por ela a quase todas as tentativas desafortunadas dos alunos que tentavam aventurar-se nas tramas propostas despretensiosamente antes das apresentações. Obviamente que todos

nós paralisávamos, atônitos, cada vez que a professora soltava seu bordão. Mas, afinal de contas, o que ela queria dizer exatamente com aquilo?

A partir das minhas vivências com o transe essa orientação começou a fazer sentido. A chave desse paradoxo (não pensar/fazer) possivelmente estivesse no mal entendido o qual eu acreditava que significava o *pensar*, pois, o ator deveria sim estar com a mente ligada, muito ligada, enquanto desempenhasse o seu papel no jogo teatral, mas de uma forma diferente.

Explico: o pensamento analítico (aquele das representações, que se orienta no consciente de forma serial e funcional) se orienta em grande parte por tentar prever problemas, achar soluções; uma forma de síntese adaptável da vida. O pensamento sensível (aquele das vivências, das relações interoceptivas com as ações, que se reporta à sensibilidade e à visão poética e não-sistemática das relações), todavia, orienta-se apreendendo as circunstâncias que se apresentam, descobrindo novas possibilidades de compreensão durante o momento dos atos, sem projeções prévias. O que a professora sugeria, portanto, era que o ator se ativesse somente no *fazer*, subjulgando, dentro do possível, os referenciais culturais dos corpos: o *pensar/prever*.

Dessa forma, passamos a investigar de que maneira poderíamos “tirar do poder” o *pensamento analítico* do corpo, o qual estabelecia barreiras culturais as quais impediam o exercício da vivência durante o jogo cênico. Pois, ao suspender o *analítico*, a análise que os atores faziam de si, possivelmente, como em um transe, o sensível tomaria conta.

Ao seguir essa reflexão, Alexandre e eu decidimos nos focar também no despertar da *consciência sensível* através de um embate direto com o pensamento analítico.

## **Dançar organizado: uma possibilidade para aquietar a mente**

Durante minhas vivências rituais com o grupo xamânico o qual eu fazia parte, tive a oportunidade de participar de uma grande variedade de rituais de consagração. No mais comum, conhecido como *ritual de cura*, nós nos postávamos sentados e imóveis durante toda a viagem xamânica. No entanto, por algumas ocasiões, mais precisamente nos rituais noturnos ao ar livre, fizemos o ritual do *Grande Bailado*.

O *Grande Bailado* consistia num ritual o qual os praticantes dançavam durante horas em volta de uma fogueira. Os passos do bailado eram iguais para todos: dois para a direita e dois para a esquerda. Isso permitia que até os participantes com dificuldades com a dança acompanhassem o ritmo do grupo, o qual conquistava uma dinâmica contagiante. Em pouco tempo, todos podiam bailar sem pensar mais nos passos, seguindo automaticamente o fluxo do grupo, o qual se constituía uma grande unidade.

Depois de algumas horas de bailado, dentro dessa dinâmica repetitiva, alguns participantes entravam em êxtase e manifestavam sons ou organizações corpóreas distintas do seu parâmetro funcional. Eu entrei por algumas vezes em transbordo psíquico através desse tipo de ritual.

Particularmente, percebi que os movimentos repetitivos da dança, juntamente com elementos rituais como a música e a fogueira, agregados ao cansaço físico extremo e à comunhão com pessoas na mesma situação, construía uma paisagem muito fértil para o desenvolvimento do transe. Depois de algumas horas, as

fronteiras das nossas individualidades se dissolviam e todos passavam a funcionar como unidade.

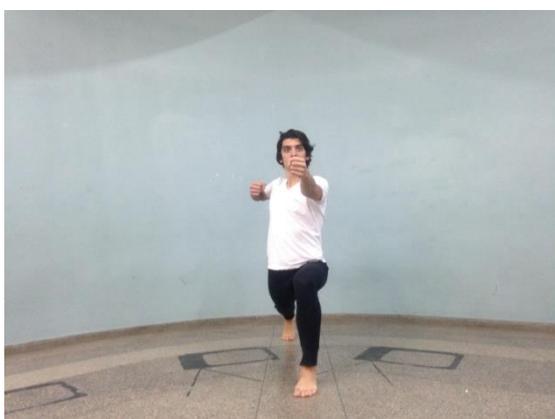
O cansaço e o pensamento eram minha parcela individual. Mas, perante toda a ritualidade, pela compreensão das dificuldades dos outros participantes que não desistiam, o corpo passava a agir sozinho, respondendo simplesmente aos estímulos do todo, *fazendo sem pensar*. O eu-individual, então, era suspenso para o enlevo do eu-grupo, destituindo as fronteiras e reconhecendo a alteridade.

Ao pensar em aquietar a mente dos atores, possibilitando, assim, um nível de concentração maior na prática do *fazer* teatral, propus ao grupo uma série de exercícios de exaustão, os quais deveriam ser praticados em conjunto. Minha pretensão era de que os atores experimentassem o transbordo psíquico e sentissem, também, o lado prazeroso dos estados de consciência ampliada. Pois, trabalhando num nível de reconhecimento dos limites e introspecção, os atores respondiam de forma muito individualizada, modificando sobremaneira a qualidade de suas ações, porém de forma ainda muito autorreferencial, ensimesmada; eles precisariam expandir a consciência para um nível “macro-orgânico”.

Eu sugeri três exercícios de resistência, os quais deveriam ser superados em grupo, os quais eram intercalados entre os ensaios. Todos eles partiam do mesmo princípio: superar a si mesmo com a ajuda do outro. As práticas eram, normalmente, aplicadas entre o aquecimento e rotina de trabalho da *biomecânica* (ministrada pelo diretor do grupo, Alexandre Dill), e os exercícios de improvisação para a montagem da peça (os quais iniciamos a partir da terceira semana de trabalho prático).

O primeiro exercício era a postura do arqueiro (uma postura da yoga conhecida por mim ainda nas aulas da graduação através da professora Gisela

Habeyche). Os atores deveriam sustentar a posição (figs. 15, 16, 17 e 18) o máximo de tempo que conseguissem, sendo que quando um desistisse todos automaticamente desistiriam. Dispusemos os atores num pequeno círculo, de maneira que todos pudessem se visualizar. Todo o exercício era acompanhado por uma música ritual específica<sup>16</sup>, a qual durava cerca de seis minutos; manter-se três minutos com cada postura (lado direito e esquerdo), findando o exercício juntamente com a música, era o objetivo máximo a ser alcançado.



**Figura 15 (Lado direito frontal)**



**Figura 16 (Lado direito lateral)**

---

<sup>16</sup> Encontrada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=JR2iq4rEFA>



Figura 17 (Lado esquerdo frontal)



Figura 18 (Lado esquerdo lateral)

O segundo exercício era conhecido como *cadeira invisível* (Figs. 19 e 20) , o qual dois atores se sustentariam pelas costas um do outro, posicionando-se como se estivessem sentados em uma cadeira, com as pernas em um ângulo de noventa graus em relação ao solo e as coxas paralelas em relação ao mesmo. Desta forma a dupla não teria êxito se cada um não se sacrificasse pelo outro. Como eram apenas cinco atores no elenco, eu participava do exercício para fechar a terceira dupla. O objetivo era sempre ser a última dupla a desistir.



Figura 19 (Visão Frontal)

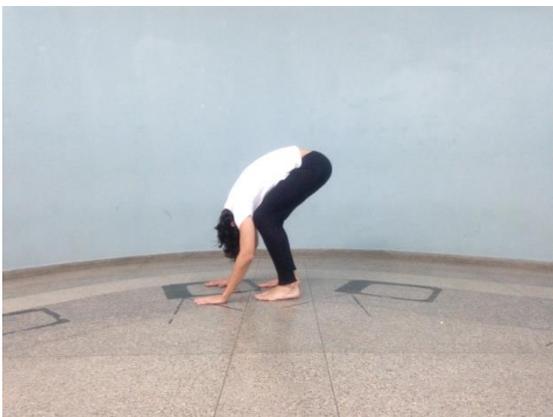


Figura 20 (Visão Lateral)

Obs.: as figuras foram demonstradas com a parede, mas foram trabalhadas em duplas. A parede, portanto, representa as costas de um outro ator.

O terceiro exercício nós chamávamos de *abertura de plexo*, o qual eu havia conhecido e praticado com o diretor Mário de Ballenti , com o qual eu havia trabalhado na montagem da peça *Os Plagiários: uma adulteração ficcional sobre Nelson Rodrigues*. O exercício consistia em sair de uma posição de relaxamento (de pé, com as pernas levemente flexionadas e cabeça e braços relaxados para baixo, ísquios para cima) e, conforme o tronco vai alcançando uma posição vertical, os

braços e o peito se abrem, conduzindo a pélvis para a frente (figs. 21, 22 e 23). Os atores se configuravam em círculo, mantendo contato visual na última posição da dinâmica. Dessa forma, estariam conectados durante a resistência, tal qual o exercício do arqueiro. Novamente a dinâmica era conduzida por uma música específica<sup>17</sup>, durando conforme os limites do grupo. Após, voltava-se a posição inicial (figs. 24 e 25).



**Figura 21**



**Figura 22**

---

<sup>17</sup> No link: <https://www.youtube.com/watch?v=MtYDvzrDNJY>



**Figura 23 (Postura de sustentação)**



**Figura 24**



**Figura 25**

Todas essas dinâmicas tinham como objetivo exercitar o controle mental dos atores e conscientizá-los dessa força sensível que despertava quando suas

individualidades eram subjulgadas. Pessoalmente, nutri uma grande identificação com os participantes do grupo xamânico os quais passaram verdadeiros desafios comigo. Nosso grupo estreitava os vínculos a cada vez que nós superávamos alguma adversidade; chamávamos uns aos outros de “irmãos de guerra”, pois compartilhávamos experiências de alto nível de dificuldade (refiro-me aos rituais com *ayahuasca*, os quais exigiam um outro nível de foco mental e resistência física). Concluí que a superação em conjunto era a chave de toda essa identificação.

Parece-me que essas sensações genuínas, como a dor e a alegria, encontram-se em um nível anterior às estruturas identitárias. É fácil se compadecer com a dor de alguém que perdeu um ente querido; ou se fascinar com os sorrisos de descoberta das crianças. A consciência da superação de limites cria um magnetismo peculiar entre as pessoas, e era essa identificação, de um nível anterior às estruturas culturais de cada um, a qual gostaríamos de desenvolver.

Era interessante observar nos atores seus corpos se relacionando de maneira sutil. Havia um sacrifício, uma transferência de energia e ânimo declarados nos exercícios; os atores viravam feras, às vezes urravam. A respiração mudava e havia uma expansão sensível dos corpos.

Normalmente no final de cada um desses exercícios, comprovando o nível de identificação ao qual eles experimentaram, todos se abraçavam, e riam, ou choravam; todos eram afetados por uma espécie de contágio. A missão cumprida estava além das limitações de cada um, mas era algo que podiam enfrentar unidos, e essas experiências se instituíram no grupo como um ritual de comunhão.

### **Alteridade em jogo: exercício da unidade**

O texto *A Noite Árabe*, de Roland Schimmelpfennig (trad. Luciana Dabdab Waquil) se passa em um condomínio de apartamentos, descrito pelo autor: “*à direita quinze apartamentos e o elevador; à esquerda, dezesseis apartamentos. Em ambos os lados sempre dois dormitórios, sala, cozinha, banheiro. 7-32 significa: janela da sacada da cozinha para leste, banheiro para oeste*”. Já nas primeiras falas da peça recebemos um mapeamento da macroestrutura a qual a história irá se desenvolver. A personagem do zelador descreve meticulosamente o ambiente o qual trabalha há muitos anos e, por isso, conhece como a palma da mão. O único grande monólogo do texto é usado para definir essas estruturas.

A partir disso, uma crise se instala no ambiente, causada pela falta de água nos últimos três andares. É verão, está quente e anoitecendo. De noite, contudo, quando todos suspendem suas atenções da manutenção das estruturas culturais sociais (o trabalho, a vida social), o mistério se instala dentro dos apartamentos, onde os moradores se dedicam às suas vivências de forma mais poética. Silveira, o zelador, é obrigado, contudo, a transgredir sua rotina para tentar reparar o problema e seu gesto desmedido cria encontros e desencontros inusitados, os quais induzem as estruturas a se adaptarem, isto é, o mundo estrutural e rotineiro das personagens é obrigado a se modificar em resposta às ações imprevistas, desencadeando resultados inesperados, criativos, transformando uma noite comum em uma noite árabe.

Do choque desses encontros, Silveira, o zelador; Francisca Luz, a inquilina do 7-32; Fátima Mansur, a amiga que divide o apartamento com Francisca; Kalil, o namorado de Fátima; e Karpati, o vizinho voyeur que espiona Francisca no banho, partem para uma jornada de autodescoberta rumo ao desconhecido, a qual os

espectadores acompanham a conscientização das personagens de seus movimentos de acoplamento e apreensão de novos níveis de realidade, no decorrer dessa noite árabe.

Era claro para a direção que as personagens representavam estruturas sólidas, as quais seguiam uma cartilha cotidiana previsível. Tínhamos a intenção de transferir essa mecanicidade das personagens para o corpo dos atores: queríamos uma dinâmica robótica, com parâmetros definidos, a qual, conforme a peça transcorresse e as próprias figuras dessem espaços aos novos encontros, fosse ganhando fluidez e liberdade.

O tema da peça simbolizava um ritual de passagem das personagens: quando elas morriam de suas estruturas culturais relativamente sólidas para viverem a magia onírica da autodescoberta. Com os atores decorríamos da mesma forma: procurávamos abrir espaços na mente analítica para desenvolver o potencial sensível e criativo da consciência. Nos dois planos distintos, peça e vida, os atores curiosamente se deparavam com a mesma circunstância.

O gatilho para desencadear a transformação profunda das personagens era, na peça, a ausência da água. Em relação aos ensaios, lidávamos por amputação de algumas estruturas já institucionalizadas nos corpos. Primeiro pelo controle permanente da respiração, segundo pela abstenção dos movimentos. Num terceiro momento, ainda, pela destituição das limitações pessoais em decorrência de novas possibilidades do nível alteritário. Toda a espetacularidade passava, em algum nível, pela resposta que os corpos davam a algum processo de amputação.

## **Duas formas de amputar**

Em conforme às dinâmicas as quais já havíamos trabalhado, pudemos perceber dois focos distintos os quais a consciência dos atores recorria: o primeiro foco era a *consciência das próprias limitações*, na qual os atores percebiam sensivelmente as suas próprias fronteiras e entravam num processo de introspecção. Os atores, de maneira geral, lidavam de maneira destrutiva e penosa com esse tipo de consciência. Eles tinham a sensação, conforme conversas despretensiosas fora do ambiente de trabalho, de se perceber “do lado de fora”, enxergando seus próprios limites.

O segundo foco era uma *consciência de si enquanto não-ser*, a qual os limites da identidade eram utilizados (quando os atores se comportavam como unidade), e podiam vivenciar uma amplitude de suas capacidades através do outro. Nesse segundo tipo de apreensão, os atores vivenciaram uma espécie de transbordo psíquico, chorando em muitas ocasiões ou sentindo alegrias súbitas. Este tipo de amputação (das barreiras dos próprios contornos psicofísicos), era visto de forma positiva pelo grupo, pois a sensação era apurada como acréscimo.

A partir dessas observações algumas questões se apresentaram: o aspecto positivo do transe, a *consciência de si enquanto não-ser*, poderia ser desenvolvida sem os aspectos negativos, sem a *consciência das próprias limitações*, visto que esses dois fatores se comportavam, aparentemente, de maneira complementar (uma vez que se precisaria vislumbrar os próprios limites para conscientizar-se disso e buscar superação no outro) ?

Dessa forma, não se articulariam esses níveis de consciência a uma dinâmica (centrípeta e centrífuga/ de autoconscientização e busca de relações) particular de eterno retorno, orientada por diferenças e repetições? O ator, ao ensaiar (repetir), não estaria tentando, inconscientemente, apreender cada vez mais níveis de

possibilidade sensível, fazendo de seu ofício um meio para a ampliação da consciência e consequente autodescoberta?

A partir do desenvolvimento do trabalho, o paradoxo *amputar para crescer* se constituiu a base das nossas investigações com os atores. A espetacularidade de suas ações estava, em grande parte, não nos movimentos propositivos, mas nos movimentos de resposta aos estímulos – de reflexo. E, para isso, necessitava-se trabalhar para suspender os níveis de consciência ordinária os quais a racionalidade imperava, para dar vazão a uma sensibilidade quase instintiva.

Isso me fez recordar de quando ainda cursava a graduação, nas mesmas aulas de improvisação com a técnica de máscaras da *Commedia dell'Arte*, nas quais a professora Inês Marocco (exímia na criação de bordões), em sua tentativa exaustiva de nos iluminar com alguma dica para a superação daqueles desafios cênicos, bradava frequentemente um capcioso: “*Vira bicho!*”. Hoje, investigando as possibilidades de modificação da percepção dos atores, obriguei-me a analisar um pouco mais afundo esse bordão.

O estado de jogo o qual ela propunha desenvolver através da técnica, ao que tudo indicava, referia-se a um estado de transe particular, o qual eu denomino na presente dissertação de *consciência sensível*, de aspecto muito parecido, fenomenologicamente, com um instinto animal, pois auferido somente *in praxis* e em relação contra-propositiva, porém conquistado através de uma superapreensão de camadas de realidade, isto é, enquanto o “bicho” age em reflexo da necessidade de forma ainda não complexa (menos consciente), o ator responde de forma super-consciente: organizada (racional) e sensível; como uma espécie de “*Homo sapiens sensibilis*”.

Entretanto, diante dos exercícios de respiração e imobilidade desenvolvidos na pesquisa, os atores se mostraram surpresos pela inconsciência de suas sensibilidades. E uma pergunta icônica, feita por uma das atrizes depois de um desses exercícios, ainda transtornada pelas sensações advindas do trânsito de sua percepção, ecoou em cheio nas minhas investigações: *Eu não percebi, mas quando foi que eu perdi a capacidade de sentir?*”.

Temos, por questão de cultura, a presunção de amparar a razão e a sensibilidade em um plano de dualidade, de forma estrutural. Através, principalmente, do legado de *Descartes* e seu *Cogito, ergo sum*<sup>18</sup>, a razão sublimou o sensível, desequilibrando a balança.

O paradoxo, contudo, mostrou-se no fato de que a sensibilidade dos atores somente era engatilhada através de uma superorganização, de uma consciência ampliada de seus corpos, para além da dimensão prosaica da vida. Logo, a razão e a sensibilidade se revelaram para além de uma relação complementar: uma relação mútua. Contudo, a atriz (e expando a sensação ao resto do grupo) apercebeu-se carente de sensibilidade, apenas, pressupondo-se a razão como um estado natural de ser.

Ora, se, empiricamente, a razão se mostrava mútua à sensibilidade, como seria possível perder a sensibilidade sem perder a razão? Ou será que se havia chamado razão alguma coisa que não a fosse, de fato? Os automatismos inconscientes (a cultura do corpo) – os quais deveriam ser dominados para a manifestação do transe - não estariam recebendo os créditos no lugar da razão?

---

<sup>18</sup> Penso, logo existo.

### 3. RITUALIZAR: UMA MANEIRA DE DESCONFIAR

Como forma de controlar os automatismos dos corpos, começamos a transformar o ensaio em um grande ritual, de forma consciente e direcionada. Iniciávamos pelo controle da respiração e imobilidade, evoluíamos para os movimentos com a respiração controlada, trabalhávamos a consciência e organização corporal com as técnicas da “biomecânica”, e não permitíamos relaxamento ou conversas desnecessárias nem mesmo nos intervalos.

Os atores passaram a compreender melhor as técnicas de colocar o corpo em estado de consciência alterada. O que, no começo do processo, levava mais de uma hora para ser alcançado, agora era ativado em poucos minutos. Uma posição ritual estática, juntamente com o controle da respiração e o início das músicas de aquecimento do trabalho eram suficientes para os corpos dos atores entenderem que deveriam estar *em alerta*.

A partir disso, Alexandre e eu começamos a articular os trabalhos visando a construção cênica. Definiu-se que eu conduziria as práticas as quais criariam materiais com os atores para, posteriormente, o diretor fazer os recortes e direcionamentos necessários para a concepção do espetáculo.

#### **Animais de Poder: afetos do selvagem**

Em um dos meus encontros com o grupo xamânico com o qual eu comungava *ayahuasca*, tive a oportunidade de participar de um ritual o qual tinha

por objetivo encontrar os animais de poder de cada um. Os xamãs, como o padrinho nessa determinada ocasião explicara, eram dotados da capacidade de evocá-los.

Os animais de poder representam uma energia selvagem, intensa e pura, a qual também nós seríamos constituídos. É de conhecimento da cultura xamã de que somos o resultado e processo de evolução da vida, pois todos faríamos parte do *Grande Espírito*, e que por isso, levaríamos conosco memórias de todas as formas de vivência, desde as mais simples até as mais complexas (as quais já nos constituíram e estão guardadas no nosso histórico genético). Seria dever do xamã, portanto, investigar essas forças que o orientariam para aumentar seu nível de compreensão sobre sua própria natureza.

O *ritual dos animais de poder* se aproximava dos trabalhos com máscaras de *Commedia dell'Arte* os quais eu havia trabalhado na graduação. A máscara do *Arlecchino*, por exemplo, era constituída pelo encontro de três energias animais principais: o gato, o macaco e a raposa; *Pantallone* constituía-se da energia do galo, do peru e do bicho-da-seda; *Dottore* trazia na energia de seus movimentos o galo e o porco, e assim por diante. O estado primitivo era evocado na técnica da máscara. Parecia que havia, nessa prática, um caminho o qual ligava o transe à espetacularidade.

Articular o *ritual dos animais de poder* juntamente às técnicas de máscara, tal qual a composição das personagens da *Commedia*, apresentou-se como um caminho natural e possível para trilhar nos processos de criação cênica d'*A Noite Árabe*. O que seria construído como uma formatação positiva, porém, deveria ser descoberto e desenvolvido a partir do transe. O que quero dizer com isso, é que em vez de trabalharem com animais pré-definidos pelas máscaras, os atores deveriam encontrar seus próprios *animais de poder* para poderem dar corpo a eles.

Para isso eu prossegui da seguinte maneira: primeiro coloquei todos deitados de forma que suas cabeças ficassem em conexão umas com as outras. Pedi para que fechassem os olhos e relaxassem. Coloquei uma música tribal<sup>19</sup> e orientei para que iniciassem uma respiração sem pausas, somente pela boca; que entrassem num fluxo respiratório e não parassem enquanto eu não pedisse.

Passados uns quatro ou cinco minutos de respiração os atores começaram ter espasmos musculares, alguns corpos se contraíam e outros pareciam estar com frio. Eu insisti que mantivessem o controle sobre o corpo, independente das sensações. Que eles, na verdade, sentissem e vivessem as sensações em vez de tentarem se defender delas. Dois atores iniciaram um choro, juntamente com a respiração. E, ao olhar de cima, pude ver os olhos se movimentando embaixo das pálpebras fechadas: um aspecto físico do transe.

Após o término da música eu pedi para que suspendessem a dinâmica respiratória e iniciassem a respiração de inspiração, suspensão, manutenção e inspiração em dez segundos, tal qual eles já estavam condicionados a fazer para entrar no estado ritual de *consciência sensível*. Durante essa respiração, coloquei outra música de paisagem ritualística xamânica<sup>20</sup> e iniciei a condução do ritual dos animais de poder através dessa mentalização:

“Vocês se encontram agora no meio de uma mata densa, florida. O frescor das árvores e o canto dos pássaros criam uma atmosfera de paz e acolhimento. O sol aquece o corpo de vocês. À direita, encontra-se um pequeno leito de um rio de águas calmas e cristalinas. O som do fluxo das águas é aconchegante e vitalizador. À frente há uma caverna portentosa; de suas rochas brotam-se algumas orquídeas

---

<sup>19</sup> No site: <https://www.youtube.com/watch?v=gkxJIQzOQ6U>

<sup>20</sup> No site: [https://www.youtube.com/watch?v=rkGZTPt4N\\_Q](https://www.youtube.com/watch?v=rkGZTPt4N_Q)

de odor esplendoroso. Entrem nessa caverna, pois seus animais de poder o esperam dentro dela.

Depois de andar por um breve corredor escuro vocês chegam a um salão azul imenso. Suas rochas parecem pedras preciosas, translúcidas, que ampliam a luz que invade a caverna através das fendas da parede rochosa, acima. A frente de vocês encontra-se um portal que os leva a um salão sagrado. Assim que se dirigirem ao centro do salão, a paisagem se transformará, escurecerá, e vocês se encontrarão, agora, num clarão na mata, à noite. O animal de frente de vocês se apresentará agora. Encarem ele. Como ele é? É grande? É pequeno? Ele tem pelo, escamas, casco? Qual a postura dele? De onde vem a força que ele emana? Vagarosamente todos se levantam, de olhos fechados, e continuam encarando o animal de poder que se encontra a frente de vocês. Na minha contagem de três, vocês, ainda de olhos fechados, correrão de encontro aos seus animais e seus corpos se fundirão com os deles. Um, dois, três (palmas)”!

Os atores se fundiram aos animais e adquiriram uma postura híbrida, como uma postura de combate, ainda estática. Uma atriz claramente tinha se encontrado com um gato; a outra com uma ave de pernas e asas longas (mais tarde descobri que era uma garça); um dos atores experimentou a presença de um gorila; e outros dois, coincidentemente, experimentaram um lobo. Tais posturas revelavam um eixo distinto de força o qual organizava os corpos. O gorila produzia seus movimentos a partir do peito, o gato através da coluna, a garça a partir das pernas e os lobos através dos focinhos.

Pedi para que abrissem os olhos e se esforçassem para acoplar as imagens do imaginário no espaço de trabalho. A sala, iluminada somente à luz de velas, juntamente com incensos e a música ritual específica, favoreciam a construção da

paisagem selvagem. Eu pedia para que os atores investigassem seus corpos. Como eram seus pés, ou patas? De que forma se articulavam? Como era a respiração? Os pelos, as membranas, os organismos, tudo deveria estar ciente no momento da vivência e experimentação do corpo-animal. Se houvesse alguma precipitação ou pensamentos em demasia a regra era clara: fechar os olhos em posição estática-animal, respirar, e voltar a se conscientizar de sua forma híbrida. Como era um trabalho de auto-compreensão, não se deveriam criar relações uns com os outros, pois queríamos uma possibilidade nova de centro de forças, um estado que se nutrisse de uma parte do corpo a qual os atores não estivessem acostumados.

Após uns vinte minutos de vivência com seus animais de poder de frente, eu pedi para que os atores fechassem os olhos e se desprendessem deles, deixando suas energias animais saírem através do umbigo. Assim, pedi para que voltassem a deitar com suas cabeças ligadas e a administrar a respiração de dez segundos. Eu dei prosseguimento à dinâmica:

“De volta ao salão central da caverna vocês avistam, ao lado oposto de onde se encontram, um salão o qual pertence ao animal de poder que lhes guarda as costas, ao lado do corredor de entrada. O salão do animal de trás é escuro e denso, pois ele surge nos momentos em que estamos passando por algum momento de dificuldade extrema. É um animal de defesa. Abrindo caminho por entre uma mata fechada vocês se deparam com ele. Quem ele é? Saúdem-no. Percebam sua postura. De onde vem sua força? Deixem que eles se aproximem de vocês. Abracem-se até se fundirem”.

Momentaneamente os atores se dispuseram nas suas posturas homem-animal. Os olhos mexiam sob as pálpebras, os corpos tremiam e os semblantes eram verdadeiras máscaras-animais orgânicas. O equilíbrio dos corpos parados

revelava uma consciência diferenciada em relação àquela estrutura híbrida. Uma atriz encontrou um crocodilo, a outra gorila; os atores depararam-se com um lobo, um urso e uma águia. E a dinâmica procedeu da mesma maneira: experimentar os corpos animais e apreender-lhes seus núcleos de força, movimento e respiração, pois, ao serem evocados nos trabalhos, os atores deveriam compreender perfeitamente a postura, eixo e respiração de seus animais para que seus corpos pudessem engatilhar os estados quando fosse necessário. Quanto mais detalhes fossem apreendidos, mais fácil seria evocar o estado posteriormente.

Por intermédio do trabalho com os animais de poder sugerimos um caminho de possibilidades criativas para os atores. Amputamos, dentro do possível, a disposição mental ordinária e a partir disso transferimos os eixos de força do corpo para outras regiões não habituais da cultura corpórea, amparadas pelas figuras dos animais de poder, as quais eram evocadas por um processo ritual.

Todo o processo de trabalho se configurou em criar gatilhos rituais os quais induzissem o corpo a entrar em estado de *consciência sensível* para auxiliar os atores a alcançar um nível de vivência cênica. A partir desse estado criado e dessa ritualidade instaurada nos mínimos detalhes, Alexandre e eu iniciamos um trabalho com linhas de ações físicas em blocos pré-determinados de texto, isto é: transformaríamos as cenas em pequenos rituais (com seus mínimos detalhes, regras, disposições e, inclusive, gatilhos de conscientização corpórea).

## **A Construção Cênica e as Técnicas Extáticas<sup>21</sup>**

---

<sup>21</sup> Técnicas que levam ao transbordo psíquico, ao êxtase, ao transe.

Após quatro meses de treinamento, de desenvolvimento de sensibilidades e compreensão de domínios corpóreos, demos início à construção e afinação de cenas. O *GRUPOJOGO* normalmente trabalhava em cima de partituras físicas, estas direcionadas a partir de um exercício específico o qual ligava os movimentos. Sugerí ao Alexandre, contudo, que partíssemos de uma linha coerente de ações físicas proposta pelos atores, a qual, experimentada em estado alterado de percepção, poderia direcionar a concepção e ordem dos movimentos.

Os atores, ao saberem que não trabalhariam com uma construção ativa e consciente das personagens, mostraram-se inseguros e ansiosos ao mesmo tempo. Uma das atrizes se preocupou com a ideia de estar *ela mesma* em cena; um outro ator disse que aquilo, então, seria uma *performance*; um outro ator, ainda, perguntou se iriam usar suas próprias roupas. A ideia de trabalhar *a partir de si* era um surpreendente desafio para todos. De uma hora para outra os atores se encontraram fragilizados. As inseguranças começaram a ganhar corpo.

Frente à crise do elenco, ficou clara a visão representativa de teatro a qual os atores tinham. O aspecto da vivência em cena, do “*viver, a partir de si, o outro*”, era um assunto que aparentemente não pertencia à realidade teatral de alguns deles. Embora os atores estivessem, há dois meses, desenvolvendo a consciência ampliada e, conseqüentemente, o autoconhecimento, eles vislumbravam um processo de aprendizagem de técnicas e configurações corporais, como um acúmulo de habilidades, o qual seria evocado quando necessário à ação dramática.

Eu fiquei surpreso, na verdade, com as questões as quais me foram apresentadas. Aparentemente parecia que, para os atores, os exercícios os quais eu propunha eram deslocados da criação teatral; que eram direcionados somente a eles (atores), e que repercutiria, de forma indireta, no processo de criação. Em

contrapartida, meus objetivos eram trabalhar em trânsito, em transe, performando no momento de cada vivência cênica. Não havia, de forma pressuposta, intenção de cavar transtornos para dominá-los e estrutura-los enquanto técnica, *a partir do transe*. A pesquisa nascia do objetivo de desenvolver o *transe* para auxiliar o aspecto de vivência de um ato cênico.

### **Como construir a cena a partir do transe**

As cenas costumam nascer de improvisos, de ajuntamentos de paisagens improváveis, inspirações e poesias. O nascimento de uma cena é uma das coisas mais interessantes de se presenciar durante um processo de criação cênica. Contudo, quando uma improvisação é elevada ao *status* de apropriação, ela perde seu frescor genuíno e imprevisível. O processo de experimentação se torna um processo de racionalização de convenções. Por mais que tentemos (ou pensemos que não), estruturar as partes de uma peça, construir um resultado final *a priori*, obriga-se à construção de representatividades.

Cientes disso, Alexandre e eu tentamos abrandar as fronteiras do processo de experimentação e concepção cênicas da seguinte forma: dividimos o texto, de aproximadamente uma hora, em oito partes. Cada parte representaria um objetivo para a cena e para cada personagem. E, a partir daí, os próprios atores –acoplado texto e dinâmica – criariam uma linha de ações através do estado alterado de consciência. A grosso modo: cada ator performaria em reflexo à sua própria circunstância na peça, e caberia a direção costurar e amparar todos esses fluxos em uma megaestrutura.

Por exemplo: Na primeira parte da peça, definida com o nome de *Prólogo*, o zelador, Silveira, apresenta e convencionam o espaço onde a história ocorre. A paisagem que o texto traz é: em meio aos seus afazeres, numa tarde (quase noite) quente de verão, Silveira sobe de elevador até o sétimo andar para tentar resolver um problema de falta de água no prédio onde trabalha.

O ator que dava vida ao zelador se articulou da seguinte forma:

- objetivo: subir até o sétimo andar (para descobrir o que há com a água).
- Organização física: homem – gorila – urso (estado animais de poder).
- Ações: varrer o corredor; descansar; enxugar o rosto com o braço; apertar o botão do elevador; olhar novamente o corredor enquanto espera o elevador; ouvir o som de chegada do elevador; entrar no elevador; apertar o botão referente ao sétimo andar; bater os pés ansiosamente enquanto aguarda a porta abrir; ouvir o sinal da porta do elevador; sair do elevador; avistar uma moradora à sua direita.
- Perguntas possíveis para a apreensão de mais texturas de realidade, fundamentais para a criação de ações físicas: qual o tipo de vassoura que estou usando? Qual seu tamanho? Qual seu peso? Há quanto tempo estou varrendo? Dói alguma parte do meu corpo quando paro de varrer? Minhas mãos estão sujas? O suor está incomodando,

exatamente, que área do meu rosto? Onde está o elevador? Qual a cor de sua porta? Qual o tipo de porta? Há um dispositivo digital o qual me oriente aonde o elevador se encontrava? O que eu estou olhando enquanto o elevador não chega? Como é o elevador por dentro? Tem espelho, tapete, câmera de segurança? Ele é muito demorado? Ele faz um barulho estranho? O barulho se parece com o que? Que tipo de problema pode advir disso? Há algum desnível entre a porta do elevador e o corredor do sétimo andar? O que me faz olhar para a direita, um ruído? Ou meu objetivo se encontrava originalmente à direita do elevador?

O ator, após organizar uma linha clara e coerente de ações, determinando algumas possíveis perguntas de ativação da atenção (para o desenvolvimento das texturas de realidade) e definindo metodicamente seus objetivos, experimentou para nós, devidamente amparado pelos exercícios de ampliação de consciência, o que seria a primeira cena.

O que estávamos fazendo era um processo inverso ao qual estávamos acostumados, pois primeiro definimos os limites (as amputações), para somente depois o corpo (em estado alterado de percepção) responder a isso de forma potencialmente original (tendo em vista que os movimentos originais de percepção e forma se manifestam, conforme as investigações, de maneira contra-propositiva).

Todavia era necessário não sufocar as formas a ponto de ficarem reféns das estruturas criadas. Uma analogia que faço para melhor compreensão da reflexão é: precisávamos colocar uma pedra no leito de um rio suficientemente grande para

obrigar o fluxo a se adequar a pedra e contorná-la, mas não tão grande a ponto de impedir a passagem da água. Mas como fazer isso?

Conforme nossas experimentações, percebi que o estado de *consciência sensível* nos atores era desperto sempre em relação de resposta a algum desafio, a algum limite. Isso poderia partir de uma relação exterior (relação de movimento de paisagens exteriores), ou interior (relação de movimento interno), sendo que essas mudanças afetariam ambos (sujeito e o fora), invariavelmente, direta ou indiretamente.

Como em nossa peça de teatro a ideia era seguir uma estrutura coerente, fugindo dos descaminhos e improvisos, direcionamos o trabalho todo para o trânsito de percepção no organismo dos atores. Eles, portanto, deveriam ser o máximo desafiados em suas estruturas. E como fizemos isso?

Primeiro, a partir da descoberta do corpo-animal, exigimos dos atores trabalharem fora de seus eixos: ao deslocar a coluna e remanejar as demais estruturas, que fazem um ajustamento para compensação e reequilíbrio do organismo, induzimos o corpo à manutenção e atenção constante nos mais variados níveis, desde a disposição de balanceamento dos braços até o controle respiratório.

Outra medida que tomamos foi desenvolver os elementos cenográficos menores que os corpos dos atores estendidos. Como esses elementos representavam paredes que refletiam duplos das personagens, todos, obrigatoriamente, foram obrigados a caminhar com as pernas flexionadas para “caberm” nas projeções. Isso exigiu que as coxas, glúteos, calcanhares e dedos dos pés contornassem o desafio de postura, obrigando uma atenção consciente por parte do corpo.

O texto também mostrou-se um desafio a ser superado, uma vez que o próprio não fora concebido em uma estrutura clássica de diálogos, com réplicas e tréplicas, impedindo uma estruturação semântica simples das falas, revelando um sistema maior, o qual envolve um imbricamento de semânticas inconscientes umas das outras, desenvolvendo-se num plano de lógica muito particular, por exemplo:

SILVEIRA Simplesmente esquecer.

KALIL A porta de segurança se fecha rangendo. O elevador sobe. Primeiro andar.

FÁTIMA Eu já vou até a porta.

KALIL Segundo andar. O motor do elevador está fazendo um ruído estranho. Terceiro andar.

KARPATI Quarto andar.

KALIL Quarto andar. Não é possível. Logo antes do quinto andar, o elevador para. Enguiça.

SILVEIRA Não dá.

FÁTIMA Onde ele está?

KALIL O elevador está parado. Não é possível. Nada funciona. Nem o botão do alarme.

SILVEIRA Agora me dou conta: eu deveria colocar um aviso na porta do elevador: com defeito. Para não pegar ninguém de surpresa ou alguém ficar horas esperando.

Por esse excerto, podemos reconhecer uma estrutura não ortodoxa das falas, as quais originam-se como pequenos monólogos e solilóquios de personagens aparentemente alheios um ao outro, mas que são distribuídos no texto em forma de trama. Se separarmos as falas de cada personagem teremos:

SILVEIRA Simplesmente esquecer. Não dá. Agora me dou conta: eu deveria colocar um aviso na porta do elevador: com defeito. Para não pegar ninguém de surpresa ou alguém ficar horas esperando.

KALIL A porta de segurança se fecha rangendo. O elevador sobe. Primeiro andar. Segundo andar. O motor do elevador está fazendo um ruído estranho. Terceiro andar. Quarto andar. Não é possível. Logo antes do quinto andar, o elevador para. Enguiça. O elevador está parado. Não é possível. Nada funciona. Nem o botão do alarme.

FÁTIMA Eu já vou até a porta. Onde ele está?

KARPATI Quarto andar.

Esse recurso de embaralhamento das falas, uma característica da dramaturgia desse autor, cria encontros (ou desencontros) inesperados, expandimos a relação entre as personagens à outra esfera de realidade, de perspectiva ampliada. Como se as personagens representassem engrenagens de uma grande estrutura (o condomínio de apartamentos, no caso), pois cada fala revela uma informação que é importante para o todo:

“Kalil entra no elevador e constata que a porta range/ Fátima vai até a porta esperá-lo/ O elevador continua rangendo e sobe até o terceiro andar/ Karpati está no quarto andar/ O elevador para no quarto andar e Kalil fica preso dentro dele/ Silveira tenta esquecer uma lembrança/ Fátima percebe que Kalil está demorando/ Kalil tenta acionar o botão de alarme / Silveira lembra que precisa colocar um aviso na porta do elevador, pois este está estragado” – tudo isso ao mesmo tempo.

Os atores acabaram memorizando o texto inteiro, pois, embora suas falas fossem compreendidas de maneira individual, elas somente eram articuladas pela engrenagem de todas as outras. Isso dispendeu atenção especial por parte deles,

pois embora tivessem composições particulares e ações físicas pouco relacionais, a estrutura do texto revelava a dinâmica do todo.

Se não bastassem todos esses desafios, criamos uma trilha sonora para cada uma das cenas do espetáculo. Os atores, portanto, deveriam falar em um tempo exato, para não comprometer a harmonia do todo.

O controle, portanto, deveria ser quase absoluto por parte dos atores:

- coluna deslocada do eixo (referente ao animal de poder);
- pernas sempre flexionadas;
- controle da respiração;
- linha de ações físicas;
- consciência de todas as falas da peça;
- consciência dos tempos da trilha em relação às falas.

Nossa grande dúvida era se isso resultaria em uma montagem hermética ou mecânica demais, em nível de atuação. Mas o que pudemos observar e discutir, é que os atores atuavam sob um diferente nível de consciência, o qual não era analítico, representativo; não havia tempo entre seus pensamento e as ações, pois qualquer descuido comprometeria a harmonia do todo. Conforme seus relatos, havia um domínio pleno do que estava ocorrendo em cena, mas não sob a forma a qual entendíamos como razão (linear, sistematizada e coerente). Os atores simplesmente viviam aquilo em uma espécie de plenitude, simplesmente fazendo, sem um pensar analítico, pois suas atenções estavam em múltiplas funções, de forma concomitante, não serial.

Quando questionados por mim sobre o que acharam de suas performances individuais (logo após as apresentações<sup>22</sup>), eles simplesmente não souberam responder, pois esse tipo de pensamento não atravessara aquele nível de estado o qual se encontravam.

---

<sup>22</sup> Refiro-me às apresentações dos dias 7, 8, 9, 14,15,16,21,22 e 23 de junho de 2013, no Instituto Goethe de Porto Alegre.

## O ATOR EM TRANSE: ASPECTOS PARA O DESENVOLVIMENTO DE UMA CONSCIÊNCIA SENSÍVEL

Esta pesquisa, desde o início, propôs-se a investigar os processos do transe em trabalho com atores para o desenvolvimento de uma *consciência sensível*, a qual os mesmos pudessem se valer para a construção de um estado corpóreo extracotidiano.

A partir disso, elaborou-se uma metodologia de trabalho com a qual, inicialmente, buscou-se tornar os atores conscientes das limitações advindas de suas culturas corporais através de exercícios de organização, controle e suspensão dos movimentos físicos.

Constatou-se, nesse primeiro momento, que a atenção dos atores estava especialmente focada na produção de representatividades *a priori*, excluindo de suas consciências a relação de seus próprios corpos com as paisagens as quais se propunham construir. Esse aspecto de relação esteroceptiva com a ação dramática, advinha principalmente de um referencial cultural o qual primava pela produção de sentido em detrimento da produção de *presença cênica*. De maneira geral, a consciência dos atores estava dirigida por uma idealização racional e funcional da cena, deslocada do momento presente da ação, criando bloqueios psicofísicos inconscientes durante a realização das atividades.

A *consciência de si*, ainda que esta não seja contemplada por parâmetros estruturais definidos, apresentou-se como um caminho mais pertinente para a primeira fase dos trabalhos. Isso, contudo, criou movimentos de relativização de

percepção tão amplos e sensíveis para os atores, que muitos entraram em crises súbitas de personalidade e de existência.

Em resposta a esse primeiro momento, direcionou-se a atenção para relação que se construía entre os atores, na qual cada um assumia o papel de uma pequena parte em relação ao todo. A comunhão, dessa forma, alicerçou a manifestação de uma consciência alteritária como medida de superação das limitações culturais corpóreas individuais. Esse novo estado do grupo como unidade sensível, caracterizou-se por uma percepção da consciência de si enquanto não-ser, isto é, os atores expandiram suas possibilidades sensíveis para além de seus contextos culturais (referencial de suas próprias personalidades).

Pelo nível de complexidade dessa consciência ampliada, impermanente e impessoal, a qual os atores estavam mais atentos aos movimentos de acoplamento de diversos níveis de manifestação de realidade em níveis simultâneos, o corpo dos atores começou a instaurar deliberadamente um estado de *consciência sensível*, o qual se caracterizou, no corpo, por uma incrível presença cênica.

### **Característica das práticas que levam ao transe**

O transe, ao contrário do esperado, apresentou-se como um estado de profunda atenção e controle do corpo, em nível de consciência para além do prosaico. O principal combustível para o desenvolvimento e a manifestação desse estado foi o domínio dos automatismos físicos e dos impulsos viciosos de movimentos periféricos do corpo, como a respiração e o piscar dos olhos, no primeiro caso, e as mudanças de postura, movimentos de lambe os lábios, coceiras, bocejos e movimentos sutis de mãos, pernas e cabeça, no segundo caso.

O transe se configurou como um movimento contracultural, de resposta a amputações corpóreas previamente deliberadas.

A respeito das características da consciência estado de jogo do *clown*, Gilberto Icle, conclui:

Se a consciência se configura a partir de uma diferenciação do cotidiano ao extracotidiano, é porque o ator se constitui, pois não aparece do nada. Embora não possamos identificar com precisão a gênese dos conhecimentos que fazem do ator um sujeito extracotidiano, podemos deduzir que é na ação ou na retenção dos aspectos de sua ação que ele se constrói como identidade. Ele abre e, ao mesmo tempo, reduz os seus possíveis, delimitando o campo de seu comportamento (ICLE, 2010, p. 73).

Parece-me coerente concluir que a expansão das possibilidades de apreensão da consciência e a conseqüente espetacularidade do corpo, orienta-se sob um paradoxo de forma-e-fluxo, o qual, em nível físico, só podemos desenvolver através da forma. O fluxo, essa espécie de iluminação criativa – o qual exige que os contornos se relativizem, movimentem-se – encontra-se em um nível sutil de experiência, o qual somente pode ser alcançado por uma organização consciente e deliberada das estruturas. A forma por outro lado, não atua sob uma limitação da experiência, como naturalmente se é levado a crer, mas sob a limitação das culturas do corpo, as quais se constituem a identidade do sujeito cotidiano.

## **Técnicas Rituais**

O desenvolvimento do transe em atores se mostrou particularmente efetivo a partir de um conjunto de formalidades (ritos) constituídas através da codificação de ações imbuídas pelo caráter simbólico, autorreferente a cada sujeito-ator. A relativização dessas práticas se deu, principalmente, pela necessidade de compreensão e identificação de cada praticante com os limites de sua própria

cultura física para, a partir disso, entregar-se ao movimento contra-propositivo de descoberta de novas expressões de realidade.

A esfera de atuação em nível espetacular, portanto, estabeleceu-se em decorrência de um movimento de autodescoberta do sujeito-ator em relação a si mesmo, e o fazer teatral, ainda que fosse o objetivo declarado, serviu como um recurso para amparar essa ampliação de compreensão.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Julieta de / SOARES Luiz Fernando de Andrade / HUCK Roberto. *Identidade Cultural no Brasil*, A9 Editora. São Paulo, 1999.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo* 3ª ed. São Paulo. Martins Fontes. 2006.

BRONDANI, Joice Aglae [org.]. *Grotowski: Estados Alterados de Consciência*, Giostri Editora, São Paulo. 2015.

CARREIRO, Antônio Almeida. *Hipnose e Psicoterapia: Etiologia e Praxis*. Tese de Mestrado. 2006

CIESLAK - Revista Máscara, México, n. 16, jan. 94

DELLEUZE G./GUATTARI F. – *Mil Platôs* vol. 1. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2011.

\_\_\_\_\_ *Mil Platôs* vol. 3. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2012.

DI BIASE, Francisco/ AMOROSO, Antônio ( org.) - *A revolução da consciência: Novas descobertas sobre a mente no século XXI*. VOZES. 2005.

ELIADE, Mircea, *O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase*. Martins Fontes. 2002.

GENNEP, Arnold van. *Ritos de Passagem*. Vozes, 2011.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Civilização Brasileira. 1971.

ICLE, Gilberto. *O ator como xamã: configurações da consciência no sujeito cotidiano*. São Paulo: Perspectiva, 2010

JUNG, Carl Gustav. *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Editora Vozes. 1975.

KRIPPNER, Stanley. *Os primeiros curadores da humanidade: abordagens psicológicas sobre os xamãs e o xamanismo*. Revista Psiquiatria Clínica 34. 2007.

KRIPPNER, Stanley. *The epistemology and technologies of shamanic states of consciousness*. Journal of Consciousness Studies 7. 2000.

LEABHART, Thomas. The mask os shamanic tool in the theaatre training of Jacques Copeau – in. Mime Journal 1995. Clarmont: Pomona College. 1995.

LOPES, Elizabeth Pereira. *A máscara e a formação do ator*. UNICAMP. 1990.

PELBART, Peter Pál. *Da Clausura do fora ao fora da Clausura: Loucura e Desrazão*. 2ª edição – São Paulo: Iluminuras, 2009.

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

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

SCHECHNER, Richard. 1977. *Essays on Performance Theory. 1970-1976*. New York: Drama Book Specialists.

TURNER, Victor. *The Antropology of Performance*. PAJ. New York. 1986.

\_\_\_\_\_. *From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play*. New York, Performing Arts Journal Press. 1982.

\_\_\_\_\_. *O Processo Ritual: Estrutura e antiestrutura*. Editora Vozes. Rio de Janeiro. 2013.

WINKELMAN Michael. *Shamanism: A neural ecology of consciousness and healing*. London: Bergin & Garvey. 2000.

## ANEXO 1 – FOTOS DAS APRESENTAÇÕES<sup>23</sup>



Na foto acima podemos observar a disposição corporal das atrizes a partir da apreensão dos movimentos dos animais de poder. A atriz Thainá Gallo, de pé, articulou sua construção física com a figura da garça; Emmanuelle de Menezes, por sua vez, com a figura do gato.



O ator Gabriel Faccini corporificando um aspecto particular do transe: um olho que vê além do que se vê.

---

<sup>23</sup> Fotos referentes às apresentações dos dias 7, 8, 9, 14,15,16,21,22 e 23 de junho de 2013, no Instituto Goethe de Porto Alegre. Ficou acordado desde o início da pesquisa que não seriam permitidas publicação de fotos referentes aos ensaios para preservar o processo criativo do GRUPOJOGO e a figura dos atores participantes.



Vemos, na figura acima, a construção do corpo a partir da figura do animal-de-poder crocodilo. Podemos perceber, ainda, o olhar distinto da atriz Emmanuelle de Menezes, que revela o vislumbre de outras paisagens.



Os cinco atores Gabriel Faccini, Thainá Galo, João Pedro Madureira, Igor Preto e Emmanuelle de Menezes, respectivamente, dispostos enfileirados revelando a construção de seus corpos a partir das dinâmicas dos animais-de-poder.



A atenção dos atores é dividida por todo o corpo, sendo exigida atenção máxima; o foco de visão se expande e os olhos conquistam um estado particular, criando o efeito de “enxergar além do que se vê”. Na foto temos o exemplo da atriz Thainá Gallo em cena.



“A Noite Árabe” Grupo Jogo

Posturas estáticas e trabalhadas dos atores Gabriel Faccini, à esquerda, Igor Pretto e Emmanuelle de Menezes, sob oposição de eixos para exigir o máximo de domínio de consciência corporal, causando uma impressão de alheamento do estado habitual do corpo.



"A Noite Árabe" Grupo Jogo

Acima, os dois atores Gabriel Faccini (à frente) e João Pedro Madureira configurados a partir da energia arquetípica do animal-de-poder lobo.



Os cinco atores Thainá Gallo, Igor Pretto, João Pedro Madureira, Emmanuelle de Menezes e Gabriel Faccini, respectivamente, dividindo o palco, mas inter-relacionando-se apenas com as projeções visuais de seus próprios devaneios.