



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES**  
**DEPARTAMENTO DE ARTES**  
**CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO**

**LUÃ IGOR ALVES FERNANDES**

**O JOGO RITUAL E OS ESTADOS ALTERADOS DE CONSCIÊNCIA**

NATAL/RN 2019

**LUÃ IGOR ALVES FERNANDES**

**O JOGO RITUAL E OS ESTADOS ALTERADOS DE CONSCIÊNCIA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte  
como requisito parcial para obtenção de título de  
Licenciado em Teatro.

Orientador: Robson Carlos Haderchpek

NATAL/RN 2019

## FICHA CATALOGRÁFICA

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN  
Sistema de Bibliotecas - SISBI  
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Departamento de Artes –  
DEART

Fernandes, Luã Igor Alves.

O jogo ritual e os estados alterados de consciência / Luã Igor Alves Fernandes. - 2019.

26f.: il.

Monografia (licenciatura) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Licenciatura em Teatro, Natal, 2019.

Orientador: Prof. Robson Carlos Haderchpek.

1. Jogo ritual. 2. Estados alterados de consciência. 3. Teatro ritual. I. Haderchpek, Robson Carlos. II. Título.

RN/UF/BS-DEART

CDU 792

Elaborado por Luã Igor Alves Fernandes - CRB-X

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES

**FOLHA DE APROVAÇÃO**

O Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “O Jogo Ritual e os Estados Alterados de Consciência”, apresentado por Luã Igor Alves Fernandes contou com a participação da seguinte banca examinadora:

---

Prof. Dr. Robson Carlos Haderchpek  
(ORIENTADOR - DEART/UFRN)

---

Prof. Ms. Sebastião de Sales Silva  
(Professor convidado – IFRN)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Karyne Dias Coutinho  
(Professora convidada - DEART/UFRN)

Natal, 6 de Junho de 2019

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha família que acompanhou de perto as minhas batalhas e que me apoiou, são eles:

Swani Fernandes, minha mãe, que sempre me incentivou a correr atrás dos meus sonhos, e sempre fez o possível e o impossível para que alguns deles se concretizassem.

Rita Alves, minha avó, que me ensinou a sobre a vida, sobre o sorrir e a leveza, sempre com um coração cheio de amor e carinho, me apoiando em cada jornada.

Kauã Fernandes, meu filho, que me ensinou o significado do amor, que me impulsiona sempre a ser um homem melhor.

Nicole Fernandes, minha filha, que me fez amadurecer na vida, e me direcionou para o caminho que trilho até hoje enquanto homem, e artista.

## AGRADECIMENTO

À minha mãe e à minha avó, que apesar de todas as dificuldades, nunca deixaram de me ajudar e me apoiar dentro da minha trajetória acadêmica e artística, e principalmente na realização dos meus sonhos.

À Universidade Federal do Rio Grande do Norte e a todos os funcionários por todo apoio. Obrigado por me proporcionarem um ambiente propício não só para o desenvolvimento do meu trabalho de conclusão de curso, mas também um ambiente de inúmeros e valiosos encontros.

A todos os professores que passaram por minha trajetória e contribuíram de forma significativa com conhecimentos e conselhos.

Quero agradecer o meu professor orientador Robson Carlos Haderchpek, primeiramente pelo encontro significativo que tivemos, pelo atravessamento de conhecimentos e poéticas, por se tornar além de mestre um verdadeiro amigo, pelo empenho dedicado ao meu projeto de pesquisa tanto acadêmico quanto humano.

Aos meus amigos de trabalho e parceiros de pesquisa, por toda a ajuda e apoio durante este período tão importante da minha formação acadêmica.

Ao Arkhétypos Grupo de Teatro por todas as experiências e vivências que pude ter ao longo de minha permanência no grupo.

À Gaya Dança Contemporânea por expandir minhas possibilidades corporais, artísticas e por me proporcionar a uma nova percepção do meu corpo.

A todas as pessoas que direta ou indiretamente contribuíram para a realização da minha pesquisa.

À Lara Machado por ver em mim uma flor e fazê-la despertar no meu corpo e na minha conscientização corporal.

Aos integrantes do espetáculo “Gosto de Flor”. Floresçam sempre meninos.

## RESUMO

O presente artigo é decorrente da pesquisa de iniciação científica realizada na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) intitulada "O Jogo Ritual e os Estados Alterados de Consciência" com foco no processo criativo e posteriores apresentações dos espetáculos "Éter" e "Gosto de Flôr" do Arkhétypos Grupo de Teatro (UFRN). Essa pesquisa teve o intuito de proporcionar ao discente pesquisador um espaço de investigação acerca do "Jogo Ritual" relacionando os dois espetáculos e seus processos criativos aos "Estados Alterados de Consciência", termo usado no livro: "Grotowski: Estados Alterados de Consciência: Teatro, Máscara e Ritual" (2015) organizado por Joice Aglae Brondani, mais especificamente no capítulo intitulado "A Arte do Ator e a Possessão: Os Estados Alterados de Consciência (ASC) nas suas inter-relações com o Teatro" escrito pelo professor e pesquisador Giuliano Campo da Universidade de Ulster na Irlanda do Norte. Tal estudo decorreu das práticas de pesquisa do Grupo Arkhétypos e apresenta uma metodologia de caráter laboratorial experimental, inspirada num treinamento psicofísico e teve como base os elementos do treinamento pré-expressivo (BARBA, 2012) e a "dramaturgia dos encontros" (HARDERCHPEK, 2015).

**Palavras chave:** Jogo Ritual, Estados Alterados de Consciência, Teatro Ritual.

## ABSTRACT

This article is a result of the research on scientific initiation held at the Federal University of Rio Grande do Norte (UFRN) entitled "The Ritual Game and the Changed States of Consciousness" focusing on the creative process and later presentations of the shows "Éter" and "Gosto de Flôr" of the Arkhétypos Theater Group (UFRN). This research aimed to provide the researcher with a research space about the "Ritual Play", relating the two shows and their creative processes to the "Changed States of Consciousness", a term used in the book: "Grotowski: Estados Alterados de Consciência: Teatro, Máscara e Ritual" (2015) organized by Joice Aglae Brondani, more specifically in the chapter titled "A Arte do Ator e a Possessão: Os Estados Alterados de Consciência (ASC) nas suas inter-relações com o Teatro" written by the professor and researcher Giuliano Campo of the University of Ulster in Northern Ireland. This study was based on the research practices of the Arkhétypos Group, which presents an experimental laboratory methodology inspired by psychophysical training and based on the elements of pre-expressive training (BARBA, 2012) and the "dramaturgy of encounters" (HARDERCHPEK, 2015).

**Keywords:** Ritual Play, Altered States of Consciousness, Ritual Theater.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	09
O TEATRO RITUAL E OS ESTADOS ALTERADOS DE CONSCIÊNCIA .....	11
ESPETÁCULO “ÉTER” .....	17
ESPETÁCULO “GOSTO DE FLOR” .....	22
CONCLUSÃO .....	25
REFERÊNCIAS .....	26

## INTRODUÇÃO

Nascemos para ser humanos, não perfeitos, pois quanto mais humano você é mais existe a possibilidade de se distanciar da "perfeição". Nascemos para aprender, para ser quem somos, e quando surge a necessidade de sermos importantes, é porque o nosso ego decidiu se manifestar, perfeitamente humano, "perfeitamente imperfeito". Houve um momento em minha vida, que eu tinha a constante vontade de mudar o mundo:

O homem que faz um ato de autorrevelação é, digamos assim, aquele que estabelece contato com ele mesmo. Isto é, uma confrontação extrema, sincera, disciplinada, exata e total – não simplesmente uma confrontação com seus pensamentos, mas a que envolve todo o seu ser, desde seus instintos e seu inconsciente até seu estado mais lúcido. (GROTOWSKI, 2011, p.44)

De fato essa é uma das vontades mais humanamente comuns, mas só com o Teatro aprendi definitivamente que para mudar o mundo a mudança deve acontecer primeiramente em mim, é preciso cuidar da gente para depois cuidar do mundo, pois só estabelecendo uma imersão em nós mesmos e nos compreendendo, podemos compreender o que está à nossa volta.

Na infância tive uma grande proximidade com as artes, desenhava, dançava, cantava, fazia teatro na escola, porém era como estar à beira de uma imensidão de água, onde eu sempre me banhava nas margens. Com o passar do tempo isso passou a me incomodar, estava me sentindo descompensado, e de tempos em tempos percebia que estava cada vez mais distante do meu eu mais profundo. Nada me completava verdadeiramente, era como estar numa busca incessante por algo que eu desconhecia, até o momento em que novamente estava à beira daquela imensidão de água. O teatro entrava novamente em minha vida, e decidi sem receios me arriscar a mergulhar e fazer uma imersão, não só nas águas rasas, pois as margens já não me eram suficientes, e foi onde me encontrei. Desde então o Teatro vem me proporcionando um maior aprendizado sobre a vida e sobre mim enquanto artista, e, principalmente enquanto ser humano que tem a sua individualidade.

Aprendi que "devemos ser como uma criança", e isso não implica dizer "deixar de ser adulto", não amadurecer, não ter responsabilidades, longe disso, o ser humano que traz em si esse olhar da criança está mais próximo de quem realmente somos. Assim podemos direcionar nosso comportamento conforme nossa essência, num fluxo

que vem de dentro para fora, pois a criança tem uma grande vantagem sobre os adultos, ela ainda não sofreu influência externa, da materialidade, da sociedade, das pessoas, do meio em que vive. As crianças em geral estão longe de se afastar do seu íntimo, do seu cerne, para se enquadrar em outra realidade que não a sua, elas estão profundamente ligadas às suas vontades pessoais, estão próximas ao seu eixo original de ser humano, ao contrário dos adultos, que se colocam cada vez mais distantes de sua própria individualidade, seguindo um fluxo contrário ao da criança, estando cada vez mais distantes de quem realmente são, num fluxo que vem de fora para dentro.

Em geral, a sociedade atual seja no âmbito escolar, familiar, ou de grupos de relações, deixam cada vez mais de lado o entendimento de que somos únicos. A arte vem num sentido contrário exaltando as individualidades humanas, respeitando cada ser humano como ele realmente é, proporcionando assim um encontro dele com ele mesmo, na expectativa de que encontre o seu verdadeiro EU.

Então estamos aqui, como crianças, na mais pura de nossa essência (diante das nossas vontades), no maior grau de nossa individualidade, em frente àquela imensidão de águas, prestes a nos banhar. Mas, onde devemos nos banhar? O Teatro me abriu os olhos para entender que essa imensidão de água nada mais é do que nós mesmos, imensidão através da qual nos permitimos conhecer apenas as águas mais rasas e superficiais, onde o externo, o que está acima das nossas profundas águas influência mais a nós do que ao nosso íntimo, e assim deixamos cada dia mais de ser quem somos de verdade. Por isso, se tiver a oportunidade mergulhe o mais profundo que puder dentro de você, descubra e revolucione o seu ser mais íntimo, pois o autoconhecimento é a principal maneira para se conectar com suas características e a sua realidade.

Dito isso, essa pesquisa tem o intuito de nos fazer olhar pra dentro através da análise de dois diferentes processos de criação cênica do Grupo Arkhétypos de Teatro, e das respectivas apresentações: o espetáculo "Éter" e o espetáculo "Gosto de Flôr". Assim, exploro detalhes sobre o processo de pesquisa e falo do auto conhecimento gerado nos participantes através de um mergulho neles próprios. Compartilho através deste relatório os mergulhos e o transbordamento dessas águas.

O processo individual de conhecer-se e de revelar as pesquisas individuais de cada participante de alguma forma reverbera e toca no outro, criando vínculos que estimulam a criação cênica, os encontros e os jogos dentro do processo, criando assim a

dramaturgia dos espetáculos.

O objetivo principal desta pesquisa foi relacionar os dois espetáculos e seus processos aos "Estados Alterados de Consciência" termo usado no livro: "Grotowski: Estados Alterados de Consciência: Teatro, Máscara e Ritual" (2015) organizado por Joice Aglae Brondani. No livro citado há um capítulo intitulado "A Arte do Ator e a Possessão: Os Estados Alterados de Consciência (ASC) nas suas inter-relações com o Teatro" escrito pelo professor e pesquisador Giuliano Campo da Universidade de Ulster na Irlanda do Norte. Neste capítulo em específico Giuliano Campo desenvolve uma escala com 14 tipos de transe e suas respectivas características, e formas de alcançá-los. Alguns deles estão diretamente relacionados com os estados alterados de consciência do trabalho do ator dentro do Teatro Ritual, perspectiva dentro da qual nós do Grupo Arkhétypos trabalhamos, tendo em vista um ato coletivo, um "jogo ritual" onde todos são participantes. Para Haderchpek:

Se o ator não estiver aberto para o "jogo ritual" a cena não acontece, e essa "abertura" depende de uma presença física ativa, e de uma "entrega total" do ator para o momento presente da cena. É uma espécie de transe consciente, pois não se perde a consciência de fato, o que há é uma apropriação tão grande da imagem do arquétipo que o ator deixa de seguir a sua lógica convencional cotidiana e passa a adotar uma lógica ficcional, uma lógica ancestral, que transcende a ideia da personalidade, do eu interior e atinge uma dimensão arquetípica, universal. (HADERCHPEK, 2016, p.45).

Os 14 tipos de transe serão referenciados e tomados como base ao longo desta pesquisa para que se possa ter um parâmetro de discussão sobre as variáveis que podem interferir no transe do ator, desde o processo criativo, onde estão os momentos de laboratórios e ensaios do grupo, até as apresentações dos espetáculos. Tal abordagem nos permite analisar as diferenças e particularidades entre os estados alterados de consciência do ator no processo de criação do espetáculo, e os estados alterados de consciência do ator durante as apresentações do espetáculo.

## **O TEATRO RITUAL E OS ESTADOS ALTERADOS DE CONSCIÊNCIA**

Nossa capacidade imagética embora esteja diretamente relacionada ao psíquico, ocorre dentro do nosso corpo a partir de "gatilhos de acesso" que são criados pelos participantes ao longo dos processos, como, por exemplo, a utilização de fotografias e imagens acerca do tema a ser trabalhado. A pesquisa individual para embasamento

acerca do personagem que está surgindo, a maquiagem que cria um novo rosto, ou o figurino nos levam a um tempo outro. Objetos cênicos e adereços que fazem reverberar sensações no ator também são gatilhos. Tudo isso são formas de acesso a uma transformação que resulta em uma consciência dilatada, que por sua vez toca o nosso corpo físico e o faz chegar a outros mundos. Em outras palavras, acessamos mais vividamente o nosso universo imagético nos colocando assim em Estado Alterado de Consciência. Mas, como a partir do trabalho do ator pode-se alcançar esses estado de consciência, em laboratórios e na cena?

É comum a associação do Teatro Ritual ao Ritual Religioso, porém o próprio Grotowski afirma que é importante que “aquilo que é a essência do teatro seja capaz – de modo laico – de satisfazer certos excessos da imaginação e da inquietude desfrutados nos ritos religiosos.” (*apud* FLASZEN, 2010, p. 40). Logo, no trabalho do Arkhétypos Grupo de Teatro e nessa pesquisa, entendemos como diferentes o ritual e a religião. Há inúmeras religiões que divergem entre si, logo seria impossível trazer uma unidade dentro do fenômeno teatral, no que diz respeito ao ato da fé religiosa. Tanto Grotowski como nós do Arkhétypos Grupo de Teatro trabalhamos numa perspectiva de Teatro Ritual sem uma fé exclusiva, ligada a uma religião em específico. Pensamos num espaço onde ator e corpo são criadores, onde atores e espectadores são uma unidade ligados por aspectos cênicos resultando em uma percepção dilatada, estimulada por diversos fatores e gatilhos. Falamos de um imaginário coletivo e vivido através dos Estados Alterados de Consciência dos participantes do fenômeno teatral. Neste sentido Grotowski explica:

Se um grande artista enfrenta tal tipo de pesquisa, é capaz de ir além disso. Tenho em mente certos trabalhos de Béjart, que também explorou diferentes imagens, que provém de diversas civilizações religiosas, mas ao mesmo tempo foi além delas, graças à matéria, graças à própria natureza do seu ofício [...] ali foi decisiva a parte corpórea, até mesmo sensual, ligada às reações do ser humano, que aconteciam em um ritmo específico e não aquelas representações religiosas tomadas a esmo. O grande artista é portanto capaz de ir além desse limite. De resto eu não disse que é absolutamente inoportuno utilizar temas tomados de outros continentes, a questão é outra, estou falando de uma certa tentação. (*apud* FLASZEN, 2010, p. 127).

Então entendemos que o ritual religioso é sagrado, divino, é uma espécie de magia, e o ritual realizado dentro do âmbito teatral se fundamenta no jogo e no encontro, é uma ritualidade que trata de um sistema de signos colocados em ação através dos corpos de seus participantes. Mas, vale salientar que uma coisa não anula a outra, pois o ritual do teatro também tem um aspecto que remete ao sagrado, assim

como o ritual religioso também pode ser pautado no encontro.

A investigação do corpo do ator nesta pesquisa em específico nos leva a um caminho trilhado para alcançar uma corporeidade e uma consciência em estados mais dilatados, levando seus participantes a uma "segunda realidade", onde eles se desvinculam de suas vidas cotidianas e temporariamente se transformam ou expressam um "outro", uma realidade onde eles podem se tornar outros que não seus "eus" diários, e assumem ações diferenciadas das do cotidiano, produzindo corporeidades diferentes. Dentro do jogo tudo se ressignifica através dos Estados Alterados de Consciência.

Assim, para analisar essas corporeidades, tomaremos como base a pesquisa de Giuliano Campo (*in* BRONDANI, 2015), onde o autor propõe uma escala de quatorze níveis de transe, explicando cada um dos níveis. Além de níveis físicos, são apresentados níveis psicofísicos, patológicos e místicos, como podemos ver nos pontos abaixo:

- 1- Transe mínimo – O sujeito é passivo e imóvel, a sua atenção estavelmente (*eterodiretto*) guiada por um médium. É, por exemplo, a condição espectral da televisão. Por outro lado, qualquer forma de publicidade comercial funciona com base nesse mecanismo.
- 2- Transe mínimo de segundo nível – É físico, mas não mental e provocado por um ritmo base cíclico, muitas vezes acompanhado por imagens artificiais ou luzes elétricas projetadas e variadas sobre o mesmo ritmo. É estável. Por exemplo, o sujeito dançante livremente em uma discoteca, ou *rave party* ou o tocador ocidental de instrumentos de sintetização eletrônica do som ou amador de Djembê ou de outras percussões consideradas exóticas (ver: WINKLEMAN, 2006, p.151).
- 3- Transe mínimo de terceiro nível – O sujeito ainda está imóvel e sua atenção é guiada por um médium, mas a sua condição não é total passividade. É, por exemplo, a condição do leito ou espectador da música construída sobre estruturas harmônicas tocadas ao vivo, de certo cinema fundado sobre montagem dialética e, normalmente, do teatro (sobre quais princípios se baseia. Ver a aula de Eisentein). É instável e amplamente descrito por Aristóteles na *poética*. Pode também, ser provocado por algumas substâncias naturais ou

sintéticas, absorvidas pelo organismo em determinadas formas e circunstâncias (por exemplo, com o uso do ibogaíme, extraído de algumas raízes e usados em numerosos rituais de passagem na África, como nos Bouitis, ou o consumo ritual de *peyote* no deserto mexicano, ou de outras substâncias alucinógenas comuns a alguns grupos naturalistas urbanizados no Brasil). Nesses últimos casos pode-se chegar a estados alterados como o desmaio, a obnubilação e a despersonalização.

- 4- É, na realidade, uma variante do transe mínimo de terceiro nível – No ocidente se identifica com a hipnose, cuja possibilidade de pensar em estado de transe produz a assim chamada “lógica do transe”, ou tolerância de elementos incongruentes (ORNE, 1959). Aqui se misturam em um mesmo nível cognitivo, elementos da realidade externa e elementos da imaginação ou percepção interna (entre as quais, as “alucinações”) Se o sujeito operar técnicas orgânicas de hiperventilação e não esteja imóvel e guiado externamente em um percurso de imagens mentais ou de sensações ou de memória emotiva, pode produzir-se livremente junto ao movimento físico. Alguns treinos de ator se fundamentam nesse tipo de transe, por exemplo, aquele originado por Michael Chechov, que é em parte inspirado nas meditações hesicastas indicadas no nível 7, mas é controlado por uma parte, alerta, da consciência. De signo completamente diferente, mas no mesmo nível, a magia sexual de Aleister Crowley, que tende, porém a níveis superiores e à possessão.
- 5- Transe superior de primeiro nível – O sujeito fica imóvel é guiado, mas não é passivo. Utiliza a mente para uma transformação do estado de consciência. É o nível elementar da meditação cristã, por exemplo, ou de tradição indiana. É estável e trabalha diretamente sobre as interferências. Nesse âmbito podem-se relevar diversos subníveis, desde aquele que produz uma simples paz, uma pausa no fluxo do pensamento, aquele que utilizando imagens divinas se aproxima à condição de transe superior de possessão.
- 6- Transe superior de segundo nível – O sujeito fica imóvel, mas produz uma meditação independente. Geralmente é formalizada. Por exemplo, uma reza silenciosa.
- 7- Transe superior de terceiro nível – A meditação imóvel, se agrega uma ação

vibratória, por exemplo, um mantra de tradição indiana ou um canto sacro eficaz, como o gregoriano, ou outros de tradição greco-ortodoxa, como a oração ininterrupta etc. É uma forma de transe particularmente estável e produz efeitos físicos de aquecimento corporal.

- 8- Transe avançado – A meditação não nasce do próprio sujeito, mas é dirigida pelo próprio sujeito de maneira estável. Pode ser silenciosa ou utilizar, além da voz, gestos formalizados, instrumentos musicais ou instrumentos para realizar desenhos e pinturas formalizadas de tradição. As praticas de *asana* no Hatha Yoga, as Danças Sacras de Gurdjieff e dos Sufi, as formas das artes marciais, as praticas de Taichichuan e de Chi Gong produzem esse tipo de transe e um evidente aquecimento corporal, devido à circulação da energia interna, ligada às ações físicas e à respiração controlada. Em alguns casos a liturgias religiosas suportam esse tipo de transe.
- 9- Transe avançado de segundo tipo – O sujeito é ativo, se torna atuante e é dirigido por um guia que o conduz a um estado de transe físico e, ao mesmo tempo, mental, gradualmente. Isso acontecia, por exemplo, durante as atividades grotowskianas parateatrais o trabalho de Zygmunt Molik e Rena Mirecka, que no geral conduzem ainda a níveis sucessivos de transe avançada.
- 10- Transe avançado de terceiro tipo – O atuante produz autonomamente um transe tipo psicofísico, improvisando sobre bases técnicas obtidas anteriormente. Pode levar uma pesquisa, a uma descoberta de cunho criativo. Normalmente as performances de teatro e dança (que é o caso de uma performance teatral ligada a uma musica/ritmo externos) manifestam, em público, esse tipo de transe. Em âmbito ritual pré-litúrgico pode ser a condição do sacerdote ou dos participantes. Em âmbito privado, uma atividade artística plástica ou de pensamento, como a escrita, a pintura ou a escultura, em vários níveis de qualidade, segundo a capacidade técnica, a orientação e a experiência. Pode-se atuar por comunicações orgânicas não verbais ou gestuais significantes, por exemplo, com animais. É altamente instável e às vezes assume características patológicas (desordens dissociativas na forma de desordens de possessão, quando não é reconhecida como expressão normal de uma cultura ou religião. Deste gênero é o transe do suicídio) Quando a experiência é repetida conscientemente e



formalizada, se passa ao nível consecutivo.

- 11- Transe avançado de quarto tipo – Existe no âmbito de uma performance psicofísica precisa, a qual pode utilizar cantos vibratórios ou objetos e máscaras, e pode ser vivenciada publicamente ou de maneira privada. No teatro, é a expressão mais elevada da arte do performer. Diferencia-se em relação a precedente, pelo fato de ser muito estável.
- 12- Transe de ritual ou possessão – É um estado avançado, estável, que envolve, em diversos planos, todos os participantes do ritual. O sujeito possuído, aqui, perde a sua individualidade por certo período de tempo, em um lugar estabelecido e organizado para a realização da experiência. No teatro é aquela experiência grotowskiana do Ato Total e para além do teatro, isto é, o modelo apresentado por “Action” com os membros do Worcenter de Pontedera o âmbito da Arte como Veículo.
- 13- Transe de possessão – É o nível mais alto de transe observável, identificação voluntária sem ritual e contato estável, além de certo período de tempo com um espírito de outra dimensão, diferente forma, mas, de fato, comum a numerosas tradições e culturas do mundo, além da qual não se pode passar, senão no domínio do Nirvana “estático” da “iluminação” e da via do “Bodhisattva” que, porem, não é de experiência comum. É individual, estável, ativa, psicofísica e vocal geralmente formalizada. Muito rara, se diferencia em relação aos graus imediatamente inferiores pelo evidente desaparecimento do sujeito atuante e a sua substituição por elementos do mundo sensível não observáveis em condições ordinárias. Existem diversas graduações internas nesse nível, as quais dependem da estabilidade e duração (experiência e formação do médium), ou seja, da assim chamada “abertura de canal”.
- 14- Transe místico – Que se identifica com o desaparecimento da alma do sujeito, como indicado nas fontes da tradição grega dos mistérios, dionisíaco e platônico, alcance do Nirvana não estático nas varias tradições de origem indiana (tem-se como exemplo, no budismo Mahayana, o alcance da condição de Buda, em tradições paralelas o terceiro estado do *samadhi*), contato sensível com a crux do cristianismo e com Deus no Islã, em particular de tradição Sufi.

Uma mudança de estado comparável a estes, se encontra, muitas vezes, descrito nos clássicos e em muito enigmáticos textos taoístas, como o resultado preciso da ação-não-ação ou *Wuwei*, coincidência com Tao. Não parece possível descrever as características desse estado usando uma linguagem ordinária e é muito improvável tornar-se testemunha ou atuantes.

Tomando como base essa tabela e associando-a aos processos do Grupo Arkhétypos, entendemos melhor os estados alterados de consciência e sua importância, pois esse estado guia todo o trabalho de criação partindo do próprio corpo, que se transporta e transforma. Esse estado de consciência alterado torna possível a capacidade de proporcionar pulsos e impulsos, de permear a tudo e a todos que ali estão como participantes, contraindo e dilatando esse corpo e a consciência, gerando assim uma fricção entre o mental e o físico, entre o que é interno e o que é externo, entre a percepção do sensível e o do intelectual.

Nos trabalhos pautados nessas práticas é gerada uma organicidade tão estimada que afeta não somente o ator, aquele que passou por todo processo de criação, mas a todos os indivíduos presentes e participantes no ato da apresentação cênica, criando assim uma cena que pulsa em vida, tornando o ator um ser capaz de transformar a realidade e percepção da mesma. Constatamos nesta pesquisa que isso gera no espectador o desejo de também criar, de transformar, de estar junto no momento presente, e se sentir parte pertencente ao acontecimento artístico apresentado e levado até eles.

## **ESPETÁCULO ÉTER**

O diretor Robson Haderchpek, trabalhava desde o início do Grupo Arkhétypos com a referência do Teatro Ritual e da Dramaturgia dos Encontros e o grupo já havia criado outros quatro espetáculos partindo cada um deles dos quatro elementos da natureza: terra, fogo, água e ar. Chegou a hora de começar um novo processo de criação, e seguindo a mesma linha de pensamento surgiu a possibilidade de nesse novo processo trabalharmos o quinto elemento, ou a "quintessência", o Éter.

O processo por assim dizer se deu a partir dos ensaios do último espetáculo do grupo, o "Revoada", que foi criado a partir do elemento "ar". O espetáculo como o

próprio nome já pressupõe, trabalhava com a retratação de aves que percorriam uma jornada dramaturgica em uma grande revoada não só de aves, mas de sensações, emoções e conflitos. Nos últimos ensaios do espetáculo “Revoada” notou-se que os corpos dessas aves já não eram os mesmos, havia mudanças em suas composições corpóreas, movimentações, interações e ações, era como se um ser composto não apenas das características das aves tivesse se revelado. As aves tinham se transformado em outros seres, o que levou a uma inquietação do elenco e do diretor Robson, pois tudo estava se modificando. Aquilo já não parecia mais ser o “Revoada”, e logo surgiu a provocação de descobrir o que era esse novo jogo, esses novos seres, que se apresentavam de forma tão diferentes, assim, demos início a um novo processo laboratorial com esses novos seres.

Começamos então uma série de laboratórios e exercícios corporais pautados no treinamento energético do ator, tendo como intuito encontrar um corpo extracotidiano em um estado de profunda atenção e controle do mesmo, associados a estímulos que conduziram os atores a entrar em um estado alterado de consciência dentro do jogo. A respeito das características da consciência para o estado de jogo corporal Gilberto Icle afirma que:

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 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)

Assim podemos ressaltar que o processo de criação para chegar a esse estado dilatado de corpo e consciência parte da matéria, do corpo carne, ou de impulsos que estimulam o corpo. Poderíamos escalar esse processo (processo de criação e o espetáculo Éter) dentro da tabela de níveis de transe proposta por Giuliano Campo, no nível 9 ou "transe avançado de segundo tipo" onde o sujeito ativo, se torna atuante e é dirigido por um guia que o conduz a um estado de transe físico e, ao mesmo tempo, mental, gradualmente.

Entre esses dois momentos - o processo criativo e as apresentações do espetáculo Éter - existe uma diferença importante a se destacar que é a figura do "guia" que conduz os participantes até esse estado alterado de consciência. No início essa figura do guia era atribuída a Robson, porém gradualmente com o passar dos

laboratórios nós fomos criando segurança e autonomia para chegar a esse estado, e assim nos tornamos nossos próprios guias em laboratórios de criação e posteriormente no espetáculo e nas suas apresentações. Claramente cada ator tinha o seu próprio ritual e o seu caminho para chegar ao estado alterado de consciência, que se era necessário para estar entregue ao jogo.

Além da figura do guia que nos direcionava para chegarmos a esse estado de consciência alterado, fazíamos o uso de outros estímulos de caráter auditivos, por exemplo: músicas reproduzidas através de um aparelho de som, músicas ou sonoridades propostas pelos participantes através de instrumentos de cordas, sopro e percussivos, a entoação de cantos, mantras, vocalizes e músicas rituais. Todo esse material utilizado nos laboratórios foi posto em cena com o espetáculo já finalizado.

Logo pudemos identificar e afirmar que o desenvolver desses estados alterados de consciência no elenco, tanto no processo de criação quanto nas apresentações do espetáculo já finalizado se mostrou efetivo a partir de um conjunto de ritos que se estabeleceram. Esses ritos se davam a partir da codificação de ações constituídas de caráter simbólico, e em cada participante (ator) essa alteração da consciência se dava de uma forma, proporcionando uma variedade de devaneios e de construções cênicas. Os jogos que aconteciam dentro dos laboratórios iam colocando todos os participantes em uma espécie de devaneio conjunto e todos desfrutavam daquele momento a fim de fazer suas próprias descobertas.

Já no espetáculo em si essa alteração da consciência se dava numa forma muito mais direcionada, nós entrávamos em uma vivência de jogo, querendo ou não, de uma forma já "apropriada", nós éramos donos das nossas ações. Todas as cenas do espetáculo nasceram desses encontros entre os atores, proporcionadas e vivencias dentro do jogo. Esses momentos eram os mais interessantes de se presenciar dentro do processo laboratorial de criação: o surgimento dos jogos, dos encontros. Esses encontros e essas relações eram construídos enquanto os atores assumiam para si uma pequena parte em relação ao todo. Tais relações davam a base para a manifestação de uma consciência alterada coletiva, que por sua vez proporcionava uma superação das limitações corporais culturais individuais. Tudo isso tornou possível o surgimento de um novo estado sensível para o grupo, que se pautava na percepção da consciência de si enquanto sujeito cotidiano, e na percepção de si enquanto participante do jogo. Esse

estado sensível permitia que os atores expandissem suas possibilidades corpóreas e de criação para além de seus contextos culturais e cotidianos.

Logo a após todos esses momentos de encontros e descobertas que se dava nos laboratórios, teve início o trabalho de construção do espetáculo em si, que ocorreu de uma forma colaborativa dentro do grupo. No processo de construção cada um dos atores deveria elencar os encontros que queria colocar em cena (as cenas que foram mais fortes e significativas), criando uma linha de ações que representasse o que vinha sendo construindo. Em seguida, caberia ao diretor Robson Haderchpek amparar todos esses momentos, e criar uma costura cênica que resultasse em uma dramaturgia a ser contada.

É importante ressaltar que o movimento de autodescoberta de cada ator dentro desse processo estabeleceu o alicerce para compreensão de si enquanto humano e ator, e a compreensão de seu fazer artístico, estabelecendo assim claramente a esfera de atuação de cada um inicialmente em um nível processual para criação artística, e posteriormente em nível espetacular, contemplando as apresentações do espetáculo *Éter* nos anos de 2016 e 2017.



*Foto: André Chacon - Apresentação Espetáculo "Éter" no TECESol.*

Ao longo de nossas apresentações entendemos a importância desses estados alterados de consciência que nasceram dentro dos laboratórios. Dentro da proposta cênica do grupo isso instaurava um momento de suspensão da atmosfera cênica, tal suspensão chegava à percepção de todos e transformava o jogo cênico numa troca mútua, energética e sensorial. Recebemos então algumas devolutivas de pessoas que foram nos prestigiar e viver esse momento conosco, trago aqui as palavras da Prof<sup>a</sup> Karyne Dias Coutinho, que criou um texto que engloba todas suas percepções e sensações de compartilhamento e pertencimento:

Fogo... Terra... Água... Ar... colocar-se num ponto de vista tal capaz de fazer-se sentir essas quatro possibilidades opostas se coordenando... não reduzi-las umas às outras, mas esforçar-se por apreender, para além de cada possibilidade negadora da outra, uma potência de convergência: Éter... a quinta essência... o que me constitui... o que sou... não tenho chance de emitir alguma luz antes de olhar de frente o que me apavora... escapar ao estranho desconhecimento de mim que até aqui me definiu... extirpar a ideia de que esse enfrentamento seja degradação... eliminar em mim a soberba da razão... alcançar um sentido que a abordagem científica não pode atingir... permitir-se estar junto a um ponto de vista com o qual sobressaia a unidade de meu espírito... Meus olhos estão fixos nas quatro matérias ao mesmo tempo... só penetro os sentidos dessas matérias ao sentir sua contraditória e profunda coesão... e entre elas emerge um mesmo e único elemento: Éter... disso se constitui uma experiência essencialmente ligada à da vida, que não nega as culturas, mas que as atravessa e que permanece... e insiste em permanecer... sentir sua permanência significa retirar-se da história sem negá-la... abolir a linha do passado e do futuro e dissolver essas categorias num presente impossível... já não há mais tempo... Eis o que somos... o primitivo e o contemporâneo de nós mesmos... Ser contemporânea de si é permitir-se ser o que se é... Deixar-se morrer na luta que se trava consigo mesma... para tornar-se sempre e de novo vida... o que se é, e o que se torna ao deixar-se morrer, para viver... eis o eterno e infinito movimento circular de si... que extingue a lógica da linha e que aguça todos os nossos sentidos a alguma coisa sem nome, e que se assemelha a uma língua ainda por ser escrita... uma língua da eternidade... A eternidade não é eternidade, embora compartilhe com ela uma duração sem começo nem fim... Não é desteridade, embora compartilhe com ela seu caráter engenhoso, astuto e sagaz. Não é alteridade, embora compartilhe com ela sua oposição à identidade... Atravessando esses compartilhados, o que há? Nada, a não ser vida: esses incessantes movimentos da vida como tensão infinita. (Karyne Coutinho em depoimento sobre o espetáculo Éter)

Após algumas apresentações do espetáculo alguns atores tiveram que abandonar o Grupo Arkhétipos por motivos pessoais e acadêmicos, e logo se tornou inviável a remontagem e a continuidade do trabalho. Assim como todo ciclo tem seu início ele também tem seu fim, foram momentos de descoberta e aprendizados singulares e importantíssimos para essa pesquisa. A fim de continuar o processo de investigação sobre os estados alterados de consciência, iniciamos uma nova proposta, um novo espetáculo.

## **ESPETÁCULO “GOSTO DE FLOR”**

Nesse novo processo do Grupo Arkhétypos o nosso diretor Robson Haderchpek entrou em cena e convidou para assumir a função de direção a Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lara Rodrigues Machado, que atualmente integra o quadro docente da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB) onde lidera o Grupo Interinstitucional de Pesquisa Corpo e Ancestralidade (CNPq). A docente já teve uma passagem pela UFRN atuando como docente no Departamento de Artes nos anos de 2009 a 2012 e voltou nos anos de 2016 e 2017 para a realização da sua pesquisa de Pós-Doutorado. O trabalho da Prof<sup>a</sup> Lara tem uma forte e direta ligação com a herança cultural africana e a ancestralidade, estabelecendo um diálogo direto com a forma de trabalho do Arkhétypos. Ela estimula os conteúdos e emoções contidas no mais profundo inconsciente do sujeito, valorizando-os em sua ancestralidade, e em sua história, seu eu.

O processo surgiu então em paralelo ao projeto de Pós-Doutorado da diretora Lara Machado tomando como base pontos como a capoeira, o rito formal, a cultura africana, o jogo da construção poética, e o inconsciente e íntimo de cada participante do processo. Éramos quatro, quatro homens que partiriam de uma temática: "o amor", quatro homens falando de amor, guiados por uma mulher, forte, artista, mãe, sensível, e que nos ajudou a encontrar dentro de nós mesmos a história a ser contada.

Partimos então de um pedido de Lara: "cada um de vocês deve trazer para nosso encontro dez imagens que para vocês remetam ao amor", e assim foi feito. Tais imagens se tornaram nosso ponto de partida, se tornaram gatilhos de ativação para o corpo e para o sensorial. Após vivenciar os processos anteriores do Arkhétypos, me parecia certo o caminho seguir, mas me deparei com conflitos dentro de mim, me questionei e percebi que sim, esse novo processo trazia semelhanças em como atingir os estados sensíveis e alterados de consciência e do corpo, porém identifiquei também as diferenças.

Para essa segunda experiência com o espetáculo Gosto de Flor, tentei entender todo o processo de criação e fundamentação do jogo de uma forma que a pesquisa tanto corporal quanto acadêmica não se tornassem um estudo isolado sobre "Corpo e Ritual". Esse tipo de processo percorre diretamente nosso íntimo, e por inúmeras vezes trazemos memórias para esse jogo em criação, por isso pensei em uma pesquisa mais homogenia onde tanto o corpo, quanto a memória e jogo e estão todos inseridos no acontecimento ritual.

Assim, os termos passam de um estudo isolado (Corpo e Ritual), para um estudo mais contextualizado, onde o Corpo e o Ritual estão entrelaçados e inseridos no acontecimento teatral. Já era de meu conhecimento que o ritual é o jogo da memória em ação e o corpo nesse jogo é um corpo potencialmente dilatado, veículo transformador. Acredito que o trabalho com o ritual transforma o indivíduo, levando-o a descobrir uma nova personalidade que ele expõe dentro do jogo cênico.



*Foto: Taline Freitas - Apresentação Espetáculo "Gosto de Flor" no ABOCA..*

Para mim, no processo criativo do espetáculo "Gosto de Flor" o ritual se coloca como jogo, mas ao mesmo tempo gosto de afirmar que o ritual é uma memória em ação, pois não o fazemos apenas a partir das lembranças, mas também a partir do corpo que se encontra dilatado, num somatório que resulta em corpos que pulsam expressão e poesia. Isso sintetiza dentro do espetáculo o que entendo por Estados Alterados de Consciência, colocando os indivíduos-participantes em uma "segunda realidade". Richard Schechner



explica esse fenômeno:

Ambos ritual e jogo, levam as pessoas a uma 'segunda realidade', separada da vida cotidiana. Esta realidade é onde elas podem se tornar outros que não seus eus diários. Quando temporariamente se transformam ou expressam um outro, elas performam ações diferentes do que fazem na vida diária. Por isso, ritual e jogo transformam pessoas, permanente ou temporariamente. Estes são chamados 'ritos de passagem', e alguns exemplos são: iniciações, casamentos e funerais. No jogo, as transformações são temporárias, limitadas pelas regras do jogo. (SCHECHNER *in* LIGIÉRO, 2012, p.50).

É aí onde se faz maior a necessidade de se estar inteiro, estar entregue para o momento presente, o doar-se para o jogo. Assim tivemos que fazer em nosso processo ao falar de amor, tivemos que nos entregar intimamente ao processo, ao amor, ao jogo, só assim estaríamos em transe, em um estado alterado de consciência que nos colocaria em um sujeito outro que não o do cotidiano, humildemente entregue a um processo de auto doação para a cena. Sobre isso Grotowski afirma:

Temos de recorrer a uma linguagem metafórica para dizer que o fator decisivo neste processo é a humildade, uma 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 dizer 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 superfície. Deve desenvolver um sistema de alusões que conduzam a um alusivo e indescritível processo de autodoação. (GROTOWSKI, 1971, p.32-33).

É neste ponto que o jogo ganha potência, em que ele chega com tanta capacidade de identificação para quem observa que logo nos sentimos participando daquele jogo, do espetáculo. Gosto de afirmar que o “Gosto de Flor” é a somatória de memória e ritual colocados em ação, que por sua vez transforma o corpo e o faz relacionar-se com o íntimo de cada participante do acontecimento teatral. Isso ocorreu tanto no processo de criação como nas apresentações do espetáculo, por isso afirmo é notável e forte a relação que se estabelece através do jogo. São objetos, imagens, música, símbolos e sensações que provocam uma espécie de suspensão do tempo, levando o público a rememorar suas próprias histórias através da história que é contada pelos bailarinos-intérpretes dentro do fio dramático do espetáculo. Tal suspensão como no espetáculo *Éter* nos levava a um estado de devaneio, ou como trato nessa pesquisa, um estado alterado de consciência, que se iniciava nos intérpretes e ia contaminando o público, deixando evidente a característica ritual de que todos ali são

participantes. Podemos perceber isso em alguns depoimentos de pessoas que assistiram ao espetáculo como, por exemplo:

(...) por vezes me senti convidada a entrar e dançar com os atores, não simplesmente pelo fato da dança ou movimentação me agradar, mas muito mais pelo fato de me sentir parte daquilo. Era como estar vendo minhas histórias sendo contadas por corpos que não eram o meu, uma sensação de me deslocar do teatro, e estar revivendo momentos que eram meus e ao mesmo tempo deles, o espaço foi tomando por minhas lembranças, me senti transportada a vários lugares que não eram aquele espaço físico que se limitava a uma caixa cênica. (Relato de Clara Azevedo após apresentação do Gosto de Flor).

## CONCLUSÃO

Essa pesquisa teve desde o início o propósito de investigar os estados alterados de consciência dentro de um processo criativo com os atores do Grupo Arkhétypos de Teatro, por isso investigamos como esses estados contribuíram para o desenvolvimento de um estado de percepção sensível do corpo e para construção de uma consciência sensível para o jogo, para o encontro.

O que pudemos entender através dessa pesquisa é que, quando falamos em Estados Alterados de Consciência dentro do trabalho do Grupo Arkhétypos devemos ver o espetáculo com um acontecimento teatral ritual, que se orienta claramente por dois pontos de vista - o do ator e do público - que embora sejam distintos, se complementam e estabelecem uma percepção sensível do que é vivenciado, proporcionando assim um estado de pertencimento e identificação para os participantes que mutuamente se modificam e complementam-se.

Através desse processo entendemos que o ator tem inúmeras possibilidades para criar e recriar. No início dos processos criativos o ator mergulha no seu universo imaginário trazendo consigo um leque de inúmeras possibilidades criativas que aos poucos vão sendo direcionadas e selecionadas com o propósito de se estabelecer um fio condutor para a dramaturgia do espetáculo. Ao final do processo de criação, o ator já tem suas ações físicas determinadas e então ele partilha a dramaturgia do espetáculo com o público, que passa a compor a cena junto com o ator, interferindo diretamente nos estados alterados de consciência do ator no momento presente da apresentação cênicas.

Assim, em um foco está o sujeito atuante (ator), o qual por meio dos estados

alterados de consciência se modifica na sua percepção de corpo e mente, instaurando indiretamente uma modificação da atmosfera do espaço ao seu redor. No outro, o sujeito contemplador (público), que através dessas modificações na atmosfera do espaço ao seu redor (proporcionada pelo sujeito atuante), acaba também se modificando. O público então, por meio da recepção de tudo isso, acaba entrando nesse universo lúdico (que ali foi instaurado), se sentindo parte daquele acontecimento e se identificando. Assim se estabelece o fim dessa separação entre sujeito atuante e sujeito contemplador, entre ator e público, e tornando a todos participantes em comunhão, em jogo, em vivência, num encontro consigo mesmo e com o outro.

## REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo**. Trad. Teixeira Coelho. 1ª reimpressão. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BRONDANI, Joice Aglae. (Org.) **Grotowski: estados alterados de consciência – teatro, máscara, ritual**. São Paulo: Giostri, 2015.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator: da Técnica à Representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.

LIGIÉRO, Zeca (Org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Trad. Augusto Rodrigues da Silva Junior. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

FLASZEN, Ludwik (curad.); BARBA, Eugenio (text.). **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969**. 2. ed. São Paulo, SP: Perspectiva: SESC (São Paulo), 2010.

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

\_\_\_\_\_. **Por um teatro pobre**. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

HADERCHPEK, Robson Carlos. “A Dramaturgia dos Encontros e o Jogo Ritual: Revoada e A Conferência dos Pássaros”. In: **Revista Encontro Teatron**º3. Goiânia: Flex Gráfica, 2016. p. 38-58.

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

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: Teatro e Ritual**. São Paulo: Ed. Annablume; Fapesp, 2004.

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TURNER, Victor W. **O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura**. Tradução Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.