



ARTAUD, GROTOWSKI, O RITUAL E O TRANSE – UM TEATRO DE MEMÓRIAS EM AÇÃO TRANSFORMADORA DO CORPO

Rafael Ricieri (UEM)

Ludmila de Almeida Castanheira (UEM; UNICAMP)

Resumo:

O presente trabalho apresenta uma investigação referente ao estado de transe no Teatro. Verifica – no Teatro Ritual – que este ocorre em nível físico: o corpo. Averigua questões ligadas a processos de criação do ator e a estados de atenção que lhes são próprios. Traça ligações entre autores como Antonin Artaud (1999), Jerzy Grotowski (1959), Michel Foucault (2010), Richard Schechner (2012), Félix Guattari e Gilles Deleuze (1947), no que se refere a pontos convergentes e divergentes entre conceitos teóricos e práticas.

Palavras-chave: *Teatro Ritual; Corpo; Transe;*

Abstract:

This present work shows an investigation about the state of transe in theatre. We see in Ritual Theatre that this happens in a physic level: body. Ascertain issues about the creation process for the actor and their own attention states. Connects authors like Antonin Artaud (1999), Jerzy Grotowski (1959) Michel Foucault (2010), Richard Schechner (2012) Félix Guattari and Gilles Deleuze (1947), as regards the converging and diverging points between theoretical concepts and practices.

Keywords: *Ritual Theatre; Body; Transe;*

Quando nos remetemos às origens do Teatro, chegamos ao Ritual. Há diferentes teorias que chegam a um ponto em comum: os rituais religiosos. Por uma necessidade de retornar àquelas origens, Jerzy Grotowski funda o Teatro Laboratório em busca da ancestralidade teatral. Foi em contato com essa parcela de suas inquietações que iniciei meu caminho de pesquisa. Eu, Ludmila Castanheira, autora deste artigo em conjunto com Rafael Riciere, tinha a ideia de um tema e, a partir dele, passei a transitar entre esse ir e vir, entre as origens e o contemporâneo, entre o teatro e o ritual, entre o que eu a princípio entendia como “o corpo e a alma”.

A princípio, desejei que o campo de investigação acerca do ritual fosse diretamente ligado à reações e gestos comuns aos cerimoniais religiosos. Quisera que as diferentes formas em que ocorrem e nas diferentes religiões que os praticam, pudessem ser diretamente comparados as reações e gestos do ator em processos de criação no fazer teatral. Havia, o que era próprio do meu juízo – genérico nesse primeiro momento – a ideia superficial de que as reações e gestos inerentes a essas cerimônias poderia ser um estado de “trance” muito semelhante ou exatamente igual a outros obtidos pelo ator em seu processo de criação. Esse estado de “trance” – a meu ver – ocorria na alma daquele que está inserido no ritual religioso, assim como na alma do ator, portanto, um estado que ocorria fora do corpo.

No momento que expus estas formulações a minha orientadora, fui provocada a investiga-las mais profundamente. Ao longo de minha pesquisa, ao passo em que me surgia um questionamento e ele era sanado, conforme caminhava em direção às respostas, novas perguntas eram suscitadas. Notei, assim, que para melhor compreensão do conteúdo, poderia organizar meus estudos em capítulos e intitulá-los de acordo com cada um dos questionamentos que os produziram.

O caminho pelo qual fui instigada a direcionar minha pesquisa partiu de inquietações que se referiam ao estado de “trance” A meu ver, tratava-se de um estado ligado à alma, psíquico e metafísico; ou – segundo as provocações com as quais fui contemplado em minhas orientações – de um estado ligado ao corpo, material e concreto, perspectiva da qual eu duvidava. Instauraram-se assim um caminho a trilhar, e as perguntas a que eu me lançaria.

COMO ALCANÇAR UM CORPO FORA DO CORPO?

Esse foi o norteador que serviu de gatilho para minha pesquisa. A partir dos primeiros estudos, no entanto, pude perceber o meu equívoco. Michel Foucault (2013) na conferência “O corpo utópico”²¹, versa sobre o corpo e a alma. O autor indica que existem utopias e utopias, refere-se a um mundo idealizado, um local onde há luz, potências e onde o

²¹ É importante esclarecer que o termo “corpo utópico” foi cunhado por Foucault, assim como em outras passagens aparecerão termos como “corpo novo”, “Corpo sem Órgãos”, ou “corpo-vida”, todos indicadores de um corpo potencialmente dilatado, para além do corpo cotidiano. Neste trabalho, sempre que a palavra corpo venha adjetivada, ainda que não pelos termos concernentes aos autores, tratará de um corpo não corriqueiro, em elaboração, pulsante e agenciador da vida para além do comum. Ainda, em outros trechos, quando não adjetivada, a palavra “corpo”, pretende se referir a este de maneira generalizada.

corpo é belo e colossal, um lugar fora de todos os lugares, mas onde teremos um corpo sem corpo, porque o corpo é o contrário disto: é visível, desprotegido e finito. Uma das utopias contrárias ao corpo é a alma. Existente no corpo, mas que escapa dele, não está aprisionada ao corpo. Após a morte permanece viva, existe nos sonhos fora desse material corpóreo. Quando o corpo morre, fica a utopia da alma que está ligada à esse mundo iluminado e belo.

No decorrer de suas falas, o autor percebe que está equivocado quando entende que os olhos enxergam o sublime, o belo. E o que é visto – assim como a alma – existe dentro do corpo. Para que se alcance esse corpo utópico, basta que se tenha corpo. Logo, entendo que para alcançar um corpo fora do corpo, de mesmo modo, tê-lo é o essencial. A partir destas considerações faço um novo questionamento.

POR QUE BUSCAR POR UM CORPO FORA DE SI?

Foucault (2013) explica, a partir do trabalho de um ator, como é possível alcançar esse “mundo idealizado” (essa utopia). O modo como o ator incorpora a máscara, como a maquiagem cria um novo rosto, ou o figurino nos transpõe a outro tempo: estas vias de transformação resultam em um corpo utópico. Esses meios de acesso ao corpo utópico que tocam o corpo e o transportam para outros mundos, são “utopias seladas no corpo”, que o projetam em outro espaço, “fora de todos os lugares”.

Mas talvez fosse preciso descer mais, por baixo da vestimenta, talvez fosse preciso atingir a própria carne, e veríamos então que, em certos casos, no limite, é o próprio corpo que retorna seu poder utópico contra si e faz entrar todo o espaço do religioso e do sagrado, todo o espaço do outro mundo, todo o espaço do contra-mundo, no interior mesmo do espaço que lhe é reservado. Então, o corpo, em sua materialidade, na sua carne, seria como o produto de seus próprios fantasmas. Afinal, o corpo do dançarino não é justamente um corpo dilatado segundo um espaço que lhe é ao mesmo tempo interior e exterior? (FOUCAULT, 2013, p.13-14).

Embora a concentração e o imaginativo estejam relacionados ao psíquico, eles ocorrem dentro do corpo e, conforme eu imaginava – antes de tomar contato com tal referência – o corpo, a partir desse estado de consciência, pode ir para fora de si. Apesar disso, assim como Foucault (2013) e a partir do estudo de sua pesquisa reconheço o meu equívoco e compreendo que mesmo “fora de si” o corpo continua sendo corpo: um corpo dilatado. Notei, portanto, que o caminho para esse teatro não é, senão, o próprio corpo.

Ao encontrar o corpo como cerne da pesquisa, a aproximação com as ideias de Jerzy Grotowski, reunidas em textos e materiais organizados por Ludwik Flaszen (2010, p. 126), deu-se de forma quase natural. Ele afirma que, do ponto de vista do fenômeno teatral, é impossível reconstruir o ritual no teatro, pois ele estará diretamente ligado à fé – “pelo ato religioso ligado à profissão de fé”. Explica que, como não há um única religião ou

uma fé exclusiva, não é possível ressuscitar o ritual pois, para isso – ator e espectadores devem ser uma unidade – mas as religiões são várias. Portanto, ao chegar à conclusão de que para que aconteça o Teatro Ritual em sua essência, conseqüentemente deve ocorrer o ritual religioso, e que essa é uma questão inevitável, Grotowski deixa de lado a ideia do teatro ritual por não conseguir alcançar um “ritual laico”.

Apesar de abrir mão desse preceito, Grotowski relata que deixando de lado a ideia do Teatro Ritual, aproximou-se mais do teatro ritual, pois ao perceber a impossibilidade do ritual laico, ele voltou seu trabalho ao ator como criador, e ao corpo, como 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. (FLASZEN, 2010, p. 127).

O diretor compreende, que ao pesquisar e experienciar o teatro ritual há “certa tentação” de vincular essa arte ao ritual religioso, sagrado. Mas conclui que para alcançar o Teatro Ritual de modo laico é preciso chegar ao corpo, que passa a ser seu objeto de investigação.

COMO CHEGAR AO CORPO DO TEATRO RITUAL?

Grotowski auxiliou-me a compreender o processo pelo qual passei no início de minha pesquisa. Embora não tenha sido minha primeira leitura, possibilitou que eu estabelecesse paralelos possíveis entre a minha e a sua trajetória. Grotowski dissociou ritual e religião, e afirmou 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.” (FLASZEN, 2010, p. 40). Para que isso acontecesse seria preciso substituir o ritual religioso pelo núcleo da teatralidade como arte. Destacou que “O teatro é a única dentre as artes a possuir o privilégio da ‘ritualidade’.” (FLASZEN, 2010, p. 41), mas que em sentido puramente laico essa ritualidade trata de um sistema de signos, é um ritual coletivo em que o espectador é coparticipante e sua coparticipação nesse sistema estimula a criação e a concentração, “organiza a imaginação e disciplina a inquietude”. Ele conclui que o ritual religioso é sagrado, é encantado, divino, é uma espécie de magia. E o ritual no teatro é uma espécie de jogo.

Tais leituras sobre o ritual me levaram a Richard Schechner (2012), cujas conexões de pensamento transitam entre o teatro e a performance. O autor traça uma íntima relação entre Performance, Jogo e o Ritual. Segundo ele, “uma definição de performance pode ser:

comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo. Rituais são uma forma de as pessoas lembrarem” (SCHECHNER, 2012, p. 49). O jogo abre caminho para experiências temporárias que conduzem à situações de risco, a tabus e a excessos. Ele explica:

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 de ‘ritos de passagem’, e alguns exemplos são: iniciações, casamentos e funerais. No jogo, as transformações são temporárias, limitadas pelas regras do jogo. (SCHECHNER, 2012, p. 50).

Para o citado autor, ritual é memória em ação, pois explica que ele não está apenas conectado a alguma lembrança, algo passado, mas está também ligado ao corpo, aos objetos, no modo como o corpo se relaciona com objetos ou símbolos. O ritual transforma o indivíduo e a forma como ele se nega, o “não não eu” é a negação do negar-se, e a transformação em uma nova personalidade.

Ainda que os autores consultados (Schechner e Grotowski) estejam tecendo suas práticas e teorias em continentes e por vezes com propósitos diferentes, são contemporâneos e seus estudos apontam para caminhos muito próximos. Ritual, para Grotowski, é uma espécie de jogo. E, para Schechner, ritual é memória em ação – já que não está ligado somente à lembrança, mas também ao corpo. Ritual e jogo transformam pessoas. Logo, entendo que o ritual é uma memória em ação que transforma o corpo. Compreendo, então, que os termos “Teatro” e “Ritual”, reunidos na formulação grotowskiana “Teatro Ritual”, significam um teatro de memórias em ação transformadora do corpo.

A partir desse entendimento, para pesquisar o corpo, e como ele pode ser transformado, busquei referências em Artaud (2012), poeta que aspira à cura do corpo. Para ele, o artista é um “médico da cultura” que opera – a partir do teatro – sobre seu próprio organismo. Propõe uma “saída corporal para a alma” para que essa reencontre o seu ser no sentido inverso dela, no sentido do corpo. Quando Artaud diz sobre o ator (e o Homem) atuar sobre o seu organismo, refere-se a um corpo de experiência que não funciona por um organismo, mas pela consciência do próprio corpo. Corpo sem órgãos. Um corpo de reconstruções e plenitude, infinito, livre, inclassificável e desmedido. Corpo existente e cotidiano transformado em outro para fazer ou refazer o teatro. Sobre o estudo de Artaud, Lins (1999) aponta que:

Bifurcação e reta, o corpo sem órgãos é plenitude e vazio; é carne sofredora convertida em ‘corpo-de-consciência-da-morte’ (que não é nem o espírito, nem a carne, nem o corpo), corpo transfigurado, corpo glorioso ‘corpo de luz, estado de consciência do não-ser’, que Artaud o denominou *corpo puro*, *corpo novo*, não oprimido, corpo sem órgãos. (LINS, 1999, p. 47).

Seguindo o estudo de Artaud, Gilles Deleuze e Félix Guattari (2015), tratam das “experiências” de um corpo sem órgãos, ou, o “CsO Não se é (essência) e nem se está em (lugar de) um CsO, mas se está um (estado de passagem) CsO. As estruturas orgânicas e

biológicas são desconstruídas por meio de experiências concretas que conduzem o corpo a um caminho de reterritorializações não exteriores ao desejo, nem interiores às pessoas, mas “é antes como o Fora absoluto que não conhece mais os Eu, porque o interior e o exterior fazem igualmente parte da imanência na qual eles se fundiram” (DELEUZE E GUATTARI, 2015, p. 21). Essa experiência permite que o corpo flua livre de estruturas hierarquizadas como o organismo:

Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre, Coisa simples, Entidade, Corpo pleno, Viagem imóvel, Anorexia, Visão cutânea, Yoga, Krishna, Love, Experimentação. Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. (DELEUZE E GUATTARI, 2015, p. 13).

Quando os autores apontam para o organismo, dizem da organização recaída sobre os órgãos, da maneira como são dispostos cada um à sua função, ao seu escopo, suas delimitações. O CsO vive sem a necessidade dessa “sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil” (DELEUZE E GUATTARI, 2015, p. 13), pois ele pode inverter funções, criar novos sentidos, recriar, experimentar e sentir. Opera por intensidades, desejos, esse violar o corpo é como acessar um estado de transgressão de si, acessar um estado que – como mencionam – pode conduzir à autodestruição.

Deleuze e Guattari (2015) retratam corpos que já perderam seus órgãos, como o corpo paranoico, o corpo esquizo, o corpo drogado, o corpo masoquista e o corpo hipocondríaco, “cujos órgãos são destruídos, a destruição já está concluída, nada mais acontece” (DELEUZE E GUATTARI, 2015, p. 12). Destacam que, mesmo que o organismo seja inimigo do corpo, é importante que ele seja preservado em pequenas proporções, suficientes para que seja posteriormente restaurado; principalmente que haja uma autogestão destes métodos e meios de reserva do organismo, de modo que se saiba e seja possível conservar o suficiente para poder voltar à realidade dominante.

Essas ideias permitem-me escrutinar o termo Corpo e suas implicações a partir da perspectiva do Teatro Ritual. O juízo de corpo, inserido no ritual, passa a ser o de um veículo de transformação. A pergunta lançada no início dessa investigação de “Como chegar ao corpo do Teatro Ritual?” pode ser traduzida de forma mais clara. A partir dessa nova formulação, por conseguinte, faz-se necessário buscar por novas chaves de acesso que respondam ao questionamento reformulado a partir de outra perspectiva.

COMO TRANSFORMAR O CORPO A PARTIR DA MEMÓRIA EM AÇÃO?

Quando Artaud (2012) e, posteriormente, Deleuze e Guattari (2015) explicam que o Corpo sem Órgãos é um corpo altamente dilatado, associam termos diretamente ligados

a este estado, como a autoconsciência, as reconstruções e as experimentações no lugar da interpretação e da subjetividade. Percebo que o disparador da ação transformadora do corpo é o estado de consciência de si. A memória é responsável por projetar essa consciência a partir da concentração, da reconstrução e da experimentação do corpo que se torna ação/veículo (no jogo/ritual) de sua própria transformação. A partir do momento em que o corpo está concentrado e aberto para reconstruir a si mesmo por meio das experimentações, permite-se recriar, exceder, violar, torna-se um novo corpo permeável de potencialidades para criações profundas.

Vale lembrar que o corpo-vida, termo utilizado por Grotowski para se referir a esse corpo potencialmente dilatado, é um estado temporário – assim como queriam Artaud, Deleuze e Guatarri. Acaso se torne permanente, ou alcancemos a sua totalidade, ele estará liquidado. É importante reservar ao menos parte de sua lucidez, de sua interpretação e subjetividade para que o corpo do ator não se transforme de corpo-vida para corpo paranoico ou qualquer outro cuja destruição já esteja concluída.

Os termos passam de um estudo isolado (Corpo e Ritual), para um estudo mais contextualizado, que é o Corpo e o Ritual no Teatro. Já sabemos que o ritual é o jogo da memória em ação e o corpo nesse jogo é um corpo potencialmente dilatado, veículo transformador. Agora, faz-se necessário retornar a um dos primeiros questionamentos o qual me lancei: porque – pelo estudo do teatro ritual – essa busca de um “corpo fora de si” (em transe)? Algumas respostas vieram no sentido de que o “fora” ainda é o corpo, o que me leva a refazer a questão. Levando em consideração, também, que Grotowski e Artaud viram nas conexões entre teatro e ritual algo que lhes soou positivo ou que de alguma maneira responderam algumas de suas inquietações. Mais uma vez, reformulo portanto, meu questionamento.

PORQUE SOMOS LEVADOS A ASSOCIAR A EXPERIÊNCIA DO RITUAL AO TEATRO?

Repiso o que diz Grotowski: “O teatro é a única dentre as artes a possuir o privilégio da ‘ritualidade’” (cf. FLASZEN, 2010, p. 41), o jogo ritual é que vai acionar as memórias em ação do corpo de seus atores, de modo que como veículo de si, transporta-se e se transforma em corpo-vida. Assim como para Artaud, o **corpo novo** se dá a partir da autoconsciência, das reconstruções e das experimentações proporcionadas pela ritualidade do seu fazer teatral.

Formulo, então, alguns enunciados: 1. Para alcançar um “corpo fora do corpo”, basta termos/sermos essa forma; 2. O teatro ritual busca um “corpo fora de si” porque busca um corpo dilatado que seja produto de suas próprias fantasias; 3. Chega-se ao corpo do Teatro Ritual pelo ritual, que é uma espécie de jogo e é memória em ação; 4. A transformação do corpo a partir da memória em ação é feita pela autoconsciência a partir da concentração, da reconstrução e da experimentação do próprio corpo.

Tendo em vista tais chaves de acesso, busco reunir conceitos e práticas elaborados por Artaud e Grotowski, Foucault, Deleuze e Guatarri, convergindo para e pela autoconsciência: o estado de concentração ligado ao autoconhecimento transforma os corpos, todos e cada um deles, de simples corpo para corpo utópico, corpo-de-consciência-da-morte, corpo glorioso, corpo de luz, corpo puro, corpo novo, corpo sem órgãos, corpo-vida.

O corpo é fulcral nessa discussão, é ele o veículo transformador do ator, do teatro e da vida. Fabiana Monsalú (cf. Brondani, 2015) explica que tanto Artaud quanto Grotowski queriam refazer o teatro a partir de uma criação mais profunda e humana, e parafraseia:

Segundo Grotowski, é necessário dar-se conta de que nosso corpo é nossa vida e nele estão inscritas todas as experiências: na pele e embaixo dela, desde a infância até a idade madura e, ainda, talvez desde antes da infância e desde o nascimento de uma geração. O corpo em vida é algo palpável. É o retorno ao corpo-vida e exige desarmamento, desnudamento, sinceridade. (MONSALÚ *in* BRONDANI, 2015, p. 41).

Por essa razão, chega-se ao ritual, porque ele guia todo o trabalho de criação pelo próprio corpo e o transporta e o transforma, pela sua capacidade de desnudar, de permear, de contrair e dilatar, de ser uno e múltiplo, ele proporciona impulsos; proporciona choques entre o físico e o mental, entre o sensível e o intelectual, o dentro e o fora. É esse trabalho que gera uma organicidade tão estimada por esses e outros teatrólogos, uma organicidade total que afeta não somente o ator mas a todos os indivíduos presentes e cria em cena uma pulsão de vida capaz de conduzir o ator ao seu extremo, a um ser social transformador e provocador que proporciona ao espectador o desejo de também criar, de transformar, de estar junto no “aqui e agora” e pertencer ao acontecimento artístico. A esse respeito, Artaud acreditava que:

Qualquer ator, até mesmo o menos dotado, pode crescer através dessa consciência física, a densidade interior e o volume de seu sentimento e a essa tomada de posse orgânica associa-se uma corporosa transposição. É útil a esta finalidade conhecer certos pontos de localização. O homem que levanta pesos, os levanta com os rins... inversamente, cada sentimento feminino, cada sentimento que cava – o soluço, a desolação, a respiração ofegante espasmódica, o *transe* – realiza seu vazio à altura dos rins [...] Existem na acupuntura chinesa 380 pontos, dos quais 73, os principais, servem à terapia habitual. Muito menos numerosas são as saídas rudimentares da nossa humana afetividade. E ainda menos numerosos são os pontos de apoio que é possível indicar como base de um atletismo da alma. O segredo consiste em exacerbar esses pontos de apoio, como uma musculatura a ser despida. O resto termina em gritos. Para reconstruir a cadeia, a cadeia de um tempo no qual o espectador buscava no espetáculo a sua própria realidade, deve-se permitir a esse espectador que se identifique no espetáculo em cada respiro seu e em cada ritmo seu (...) No teatro, poesia e ciência devem então identificar-se. Cada emoção tem bases orgânicas. E cultivando a emoção no próprio corpo o ator recarrega a voltagem. Saber antecipadamente quais pontos do corpo precisa tocar significa jogar o espectador em transes mágicos (...) Não existe mais ninguém que seja capaz de gritar na Europa, e especialmente os

atores em *transe* não sabem mais emitir o próprio grito. Não sabem mais fazer outra coisa que falar, no teatro, esqueceram de ter um corpo (...) (ARTAUD, 2012, p. 158-160).

A investigação do corpo do ator – qual caminho trilhar para alcançar o seu maior e mais dilatado estado de corporeidade na busca de um corpo inclassificável e desmedido, infinito em sua plenitude – por meio da pesquisa do Teatro Ritual permite que eu reconheça e reconsidere meu falho postulado inicial. Retomo, então, minha primeira inquietação: o estado de transe –prenotado pela problemática maior decorrente da dúvida a respeito de onde ele ocorre, no corpo ou na alma.

O ESTADO DE TRANSE E SUAS RELAÇÕES COM O TEATRO

Campo (2015, p. 52) escreve sobre seu “interesse específico no transe e os estados alterados de consciência, e a utilização desses no âmbito teatral”. Assim como Schechner, ele estabelece uma relação entre ritual e os estados alterados de consciência com a *performance*, mais precisamente com o *performer*.

O interesse de Campo pelo trabalho do *performer*, deve-se ao fato deste ser o atuante de seu próprio trabalho. A *performance*, segundo Schechner, é algo feito com o propósito de ser visto; e o espectador (aquele que vê), para Grotowski, é coparticipante, pois é testemunha. Dessa organização “deriva uma nova atenção às origens do teatro [...] e então, ao ritual e ao fenômeno de possessão” (CAMPO, 2015, p. 56). Segundo Grotowski, em citação organizada por Brondani (2015, p. 130-131):

O *Performer*, com letra maiúscula, é homem de ação. Não é o homem que faz o papel de um outro. É o dançarino, o padre, o guerreiro: está fora dos gêneros artísticos. O ritual é *performance*, uma ação realizada, um ato. O ritual degenerado é espetáculo. Não quero descobrir algo de novo, mas algo esquecido. Uma coisa totalmente velha que todas as distinções entre gêneros artísticos não são mais válidas...

Na tradição hindu se fala de *vratias* (as hordas rebeldes). Um *vratias* é alguém que está no caminho para conquistar o conhecimento. O homem de conhecimento dispõe do *doing*, do fazer e não de ideias ou de teorias. O que faz para o aprendiz o verdadeiro *teacher*? Diz: faça isso. O aprendiz luta para compreender, para reduzir o desconhecido a conhecido, para evitar de fazê-lo. Pelo próprio fato de querer entender opõe resistência. Pode entender somente se faz. Faz ou não faz. O conhecimento é questão de fazer...

O ritual é um momento de grande intensidade. Intensidade provocada. A vida se torna, então, rítmica. O *Performer* sabe ligar o impulso corpóreo à sonoridade (o fluxo da vida deve se articular em formas). As testemunhas entram, então, em estados intensos porque, dizem, terem sentido uma presença. E isso, graças ao *Performer*, que é uma ponte entre a testemunha e algo. Nesse sentido, o

Performer é *pontifex*, executor de pontes.

Campo apresenta a ligação do *Performer* com o ritual e o fenômeno de possessão, devido ao autoconhecimento gerado pelas consequências do fazer, de construir pontes. Ao experienciar o corpo e a autoconsciência, chega-se ao corpo infinitamente pleno em sua corporeidade culminante e às relações estabelecidas entre a atenção e o transe.

Em suas pesquisas, o autor propõe uma escala dos tipos de transe²², explicando cada um dos níveis. Ao todo, são apresentados quatorze níveis, além de níveis físicos, são apresentados níveis psicofísicos, patológicos e místicos. Estes fogem ao escopo desta pesquisa, já que a ela interessa o corpo fora de si (dilatado ou em transe), conectado à imanência mais do que à transcendência, e ancorado nas pesquisas de Artaud e Grotowski essencialmente.

O termo *transe* tem a sua derivação da palavra homógrafa francesa *transe* que quer dizer “medo do mal”, e que é originária do verbo latino *transire*, esse, por sua vez, significa atravessar. “Ao longo dos tempos passou da definição da passagem da vida à morte, à passagem entre dois estados de consciências diferentes” relata Campo em artigo organizado por BRONDANI (2015, p. 60). Também afirma que o transe é um acontecimento corriqueiro da experiência humana e o termo possui uma acepção vasta para os mais conhecidos estados alterados de consciência (*altered states of consciousness, ASC*), entre eles a meditação, a hipnose, o êxtase e a possessão:

Observamos que há uma estreita relação entre o transe e os percursos de conhecimento sobre si mesmo. Existem, também, vários níveis de atenção, que em outras palavras, são níveis do transe, que constituem uma das diferenças essenciais entre o momento criativo e a performance criativa, controlada, estruturada (formalizada), estável. (CAMPO in BRONDANI, 2015, p. 131).

Campo enumera e explica uma grande lista de estados alterados de consciência (ASC), no entanto, para fins de um recorte concernente a esta pesquisa, me ative as análises próximas ao teatro. Com o auxílio delas, compreendo que assim como o corpo altamente dilato, o estado de transe pode ser atingido a partir dos níveis de atenção alcançados pelo ator ou *performer*.

Tão basilar quanto o corpo é o trabalho realizado sobre determinado estado de atenção: desenvolvê-lo constantemente sem ceder (ou cedendo apenas o inevitável) à tentação de estabelecer estratificações impenetráveis. Estar, enfim, em perene abertura à experiência, reconstrução de energias e impulsos concomitantemente intelectuais e sensíveis, inclassificáveis, atemporal, desmedido.

22 Para melhor elucidar, cito dois níveis de transe da escala proposta por Campo em seu artigo e que estão ligadas ao teatro e a *performance*, são estes:

“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 à precedente, pelo fato de ser muito estável.

12. Transe de ritual de 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 Workcenter de Pontedera no âmbito da Arte como Veículo.” (CAMPO, 2015, p. 89).

Referências:

ARTAUD, Antonin (1896-1948). **O Teatro e Seu Duplo**. Trad. Teixeira Coelho. 1ª reimpressão. São Paulo: Martins Fontes. 2012.

_____. (1896-1948). **Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus** – seguido de O Teatro da Crueldade. Trad. Luiza Neto Jorge e Manuel João Gomes. Lisboa: Publicações Culturais, 1975.

BRONDANI, Joice Aglae. (Org.) **Grotowski: estados alterados de consciência – teatro, máscara, ritual**. Coletânea de artigos de pesquisadores do legado de Jerzy Grotowski reunidos por Joice Aglae Brondani. São Paulo: Giostri, 2015.

CAMPO, Giuliano. **A arte do ator a possessão: os Estados Alterados de Consciência (ASC) nas suas inter-relações com o Teatro**. São Paulo: Giostri, 2015.

CUESTA, Jairo; SLOWIAK, James. **Jerzy Grotowski**. Trad. Julia Barros. São Paulo: É Realizações, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. Vol. 3. 1ª reimpressão. São Paulo: Editora 34. 2015.

FOUCAULT, Michel. (1926-1984). **O corpo utópico; As heterotopias/ Michel Foucault**. São Paulo. N-1 Edições, 2013.

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. **Para um Teatro Pobre**. Trad. Ivan Chagas. 3ª Ed. Brasília: Teatro Caleidoscópico & Ed. Dulcina, 2013.

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

LINS, Daniel. **Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos/Daniel Lins** □ Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

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

Curriculum Resumido do(s) autores(s):

Rafael Ricieri

É formado em Artes Cênicas – Licenciatura Plena em Teatro, pela Universidade Estadual de Maringá (2015) e participante do “Grupo de Pesquisa e Experimentação Cotidiana Utilizando Como Paradigma a Figura do Clown”, coordenado pelo professor Me. Marcelo Colavitto.

Ludmila Castanheira

É doutoranda em Artes da Cena pela UNICAMP, sob orientação da profa. Dra. Verônica Fabrini. Leciona no curso de Artes Cênicas – Licenciatura Plena em Teatro da Universidade Estadual de Maringá (UEM), onde organiza o “Bastardas, encontro de performance”, evento voltado às intersecções possíveis entre pedagogia e performance arte. Está entre os organizadores do Festival de Apartamento, encontros de performance que, em suas quinze edições, são itinerantes, livres de curadoria e ocorrem em casas de artistas que se dispõem a abrigá-lo.