

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Instituto de Artes – Mestrado em Artes

GUERREIROS DO ALFABETO ESTELAR

**Iniciação em performance e xamanismo na criação do espetáculo *Ka*,
de Renato Cohen**

SAMIRA DE SOUZA BRANDÃO BOROVIK

CAMPINAS - 2005

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Instituto de Artes – Mestrado em Artes

GUERREIROS DO ALFABETO ESTELAR

**Iniciação em performance e xamanismo na criação do espetáculo *Ka*,
de Renato Cohen**

SAMIRA DE SOUZA BRANDÃO BOROVIK

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes sob a orientação da Prof^a Dra. Regina Polo Müller.

CAMPINAS – 2005

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8^a / 6244

B645g Borovik, Samira de Souza Brandão.
Guerreiros do Alfabeto Estelar – iniciação em performance e xamanismo na criação do espetáculo *Ka*, de Renato Cohen. / Samira de Souza Brandão Borovik. – Campinas, SP: [s.n.], 2005.

Orientador: Regina Aparecida Polo Müller.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

Título em inglês: “Warriors of the Star Alphabet – performance and shamanism initiation in the play *Ka*, by Renato Cohen”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Theatre – Shamanism – Performance(Art) – Training – Renato Cohen

Área de concentração: Teatro

Titulação: Mestrado em Artes

Banca examinadora:

Prof^ª Dra Regina Aparecida Polo Müller

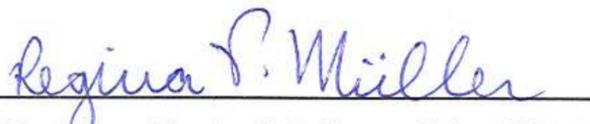
Prof^ª Dra Verônica Fabrini Machado de Almeida

Prof^ª Dra Silvia Fernandes da Silva Telesi

Data da defesa: 09 de Agosto de 2005

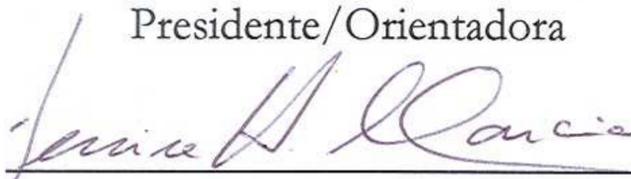
Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de **Dissertação de Mestrado** em Artes, apresentada pela
Mestranda **Samira de Souza Brandão Borovik** - RA 951536, como parte dos requisitos para a
obtenção do título de **MESTRE EM ARTES**, perante a Banca Examinadora:



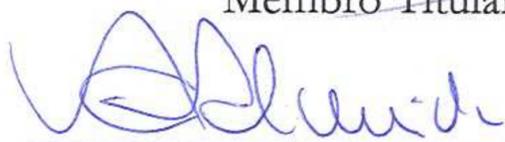
Profa. Dra. Regina Polo Müller - IA - UNICAMP

Presidente/Orientadora

ac/ 

Profa. Dra. Silvia Fernandes da Silva Telesi - ECA - USP

Membro Titular



Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida - IA - UNICAMP

Membro Titular

200814008

*À memória de Renato Cohen, que se foi
E à pequena Brigitte, que chegou*

Agradecimentos

Em primeiro lugar agradeço aos meus pais, financiadores desta pesquisa e incansáveis admiradores de seus filhos.

Ao Lynn Mário, por me ensinar a ver com os olhos do espírito.

Aos meus irmãos Tamara – pelo cuidado e revisão do texto - e Michel, pelo amor.

Ao meu querido Rogério Borovik, artista admirável, pelo amor de todo dia.

Aos meus colegas do grupo K, sem eles nada disso seria possível.

Aos professores e funcionários do Instituto de Artes, por tornarem a Unicamp uma ótima referência em minha vida.

Aos fotógrafos Fernando Petermann e Cássia Dias Aranha, pelo envolvimento com o grupo e por disponibilizarem suas imagens.

À Marina Reis, artista iluminada.

À Mariana Meloni, pela diagramação do texto, ajuda e amizade.

Às professoras Verônica Fabrini e Daniela Kutschat, pelas colocações precisas e sensíveis no Exame de Qualificação.

Aos amigos João André, Lúcio Agra e Fábio Fonseca de Melo, companheiros na cena contemporânea.

À orientadora Profa. Dra. Regina Polo Müller, por me receber de braços abertos no meio do percurso e pelo carinho e apoio total à pesquisa. Sua guia me deu segurança e me ajudou a completar a jornada.

À Camila Marx Cohen, pela esperança do novo.

A todos aqueles que de algum modo se envolveram no projeto *Ka* e no grupo MidiaKa.

E, finalmente ao mestre e amigo Prof. Dr. Renato Cohen, por acreditar na força avassaladora da arte e servir de inspiração a todos que com ele estiveram.
Meu eterno obrigado!

Resumo

Esta pesquisa é a descrição do processo iniciático em performance e xamanismo na criação do espetáculo *Ka – Cena Zaum de Vélimir Khlébnikov*, do ponto de vista da atuação. Encenado por Renato Cohen no ano de 1998, como conclusão do curso de graduação em Artes Cênicas da Unicamp, o espetáculo teve um rico processo de preparação dos atores pela via ritual e performática. Os *workshops* de criação, os ensaios do grupo e as apresentações públicas são analisados a partir de registros pessoais (caderno de anotações) e visuais (fotografias e filmagens de ensaios e apresentações).

A reflexão sobre o treinamento ritual é feita a partir da descrição dos encontros com o xamã Lynn Mário e das cenas que surgiram sob essa influência. A condução do encenador é também analisada, assim como as cenas e os locais de apresentação. Alguns temas surgiram do envolvimento com a pesquisa como a criação a partir da *Body Art*, do Treino e do Fluxo na interpretação.

A orientação da pesquisa teve início em 2002 com Renato Cohen, que por ocasião de sua morte passou a ser orientada pela Prof^a Dra. Regina Polo Müller.

Abstract

This research is the description of the initiation process in performance and shamanism in the play *Ka – Cena Zaum de Vélimir Khlébnikov*, according to the actor's point of view. Staged by Renato Cohen in 1998, as conclusion to my graduation course in Drama Studies at Unicamp, the play was rich in the process of actor training in ritual and performance.

The group workshops, rehearsals and public shows are analysed from personal and audiovisual records, as well as the ritual experiences and according to the way Cohen used to lead the group. The reflection of the ritual training is done through the description of the encounters with the shaman Lynn Mário and the scenes that emerged as a consequence of this experience. Some themes came up during this research such as *Body Art*, *Training* and *Flow* in contemporary acting.

This academic orientation was started in 2002 by Renato Cohen and after his death was later continued by Regina Müller.

Sumário

Folha de Aprovação	v
Agradecimentos	ix
Resumo	xi
Abstract	xiii
Lista de Figuras	xvii
Introdução	1
Atuação contemporânea.....	4
A arte da performance.....	5
PARTE I - O PROCESSO	
1. O texto como contexto	11
2. A proposta do encenador	13
Os ensaios com o Renato.....	14
3. Workshops com artistas convidados	23
Dança contemporânea - pesquisa gestual.....	23
Voz e conexão.....	23
Xamanismo e teatralização.....	24
“Viagem” do animal de poder.....	28
“Viagem” ao elemento terra.....	36
“Viagem” ao elemento ar.....	38
Considerações Parciais.....	38
4. Apresentações públicas	41
Barracão de Artes Cênicas - Unicamp.....	41
VII COMPÓS – Mostra Arte e Mídia.....	43
Parque Ecológico Monsenhor Emílio José Salim.....	45
Descrição das cenas do espetáculo.....	48
Museu da Cidade Lidgerwood.....	66
Segundo encontro com o xamã.....	67
Descrição do processo e das cenas.....	69
PARTE II	
5. Body art, Treino e Fluxo	81
6. Conclusão	93
7. Referências Bibliográficas	101
8. Anexos	105

Lista de Figuras

Fig.1 - Foto de Khlébnikov, livro <i>Ka</i>	11
Fig.2 - Ensaio com Renato. Foto: Daniel Sêda.....	17
Fig.3 - Ensaio com Renato. Foto: Daniel Sêda.....	17
Fig.4 - Aplicação de carimbo. Foto: Fernando Petermann.....	20
Fig.5 - Ensaio fotográfico <i>Zaum</i> . Foto: Marina Reis.....	21
Fig.6 - Frames da Animação de Rogério Borovik e Daniela Kutschat.....	21
Fig.7 - Desenhos de “viagem” xamânica. Caderno de anotações pessoal.....	32
Fig.8 - <i>Body art</i> : Terra. Atriz: Rita Wirtti. Foto: Marina Reis.....	44
Fig.9 - Aquecimento Parque Ecológico. Foto: Fernando Petermann.....	47
Fig.10 - <i>Body art</i> : Ka. Ator: Marcial Asevedo. Foto: Marina Reis.....	47
Fig.11 - Cena <i>Múmia</i> . Atores: João André e Gustavo Arantes. Foto: Cássia Dias Aranha.....	50
Fig.12 - Indumentária <i>Pássaro</i> . Ator: Fábio Santana. Foto: Marina Reis.....	53
Fig.13 - Cena <i>Rodas Rituais</i> . Foto: Cássia Dias Aranha.....	53
Fig.14 - Frame da animação 2222 de Rogério Borovik.....	56
Fig.15 - Cena <i>Huris</i> . Ator: João André. Foto: Fernando Petermann.....	58
Fig.16 - Cena <i>Zanguezi</i> . Foto: Cássia Dias Aranha.....	59
Fig.17 - Cena Casulo <i>Zaum</i> . Atriz: Renata Airoidi. Fotos: Daniel Sêda (esquerda) Fernando Petermann (direita)	60
Fig.18 - Cena <i>Zaum</i> . Atriz: Samira Brandão. Foto: Fernando Petermann.....	61
Fig.19 - Cena <i>Cabeça</i> . Atriz: Rachel Brumana. Foto: Fernando Petermann.....	63
Fig.20 - Cena <i>Travessia Terra</i> . Atriz: Rita Wirtti. Foto: Fernando Petermann.....	65
Fig.21 - Projeto de cenário, Arnaldo de Melo.....	70
Fig.22 - Espacialização do cenário, Museu da Cidade. Foto: Fernando Petermann.....	73
Fig.23 - Cena <i>Coro Gurdjieff</i> . Foto: Fernando Petermann.....	73
Fig.24 - Cena <i>Zaum</i> . Atores: Gustavo Arantes, Elisa Band e Samira Brandão. Foto: Fernando Petermann.....	75
Fig.25 - Cena <i>Amenófis</i> . Atores: João André, Marcial Asevedo e Gustavo Arantes. Foto: Fernando Petermann.....	75
Fig.26 - Ator Marcial Asevedo. Foto: Cássia Dias Aranha.....	84
Fig.27 - Joseph Beuys, <i>Como se explicam quadros a uma lebre morta</i> . Ação realizada em 26 de novembro de 1965 na Galerie Schmela, Düsseldorf. Foto de Ute Klophaus.....	96

Introdução

Numa sociedade onde os ritos de passagem perderam sua função de transformar o indivíduo e prepará-lo para uma nova etapa de vida, a experiência descrita nesta dissertação surge como uma oportunidade de rever o valor da arte como veículo das transformações pessoais e coletivas.

No meu percurso como atriz, o fato de haver sido iniciada em xamanismo e performance num momento tão paradigmático como o último ano do curso de graduação em Artes Cênicas, norteou minhas escolhas na profissão de forma sistemática.

Quando nos envolvemos no trabalho de conclusão de curso de graduação – seja ele qual for, uma monografia, uma técnica de gravura, um projeto-piloto de programa de televisão, um espetáculo teatral – estamos nos comprometendo a dar um ponto final numa etapa de nossas vidas na qual estávamos protegidos por uma espécie de invólucro. A universidade, o corpo docente, a turma de amigos fazem parte de um período demarcado que se iniciou com a entrada através do vestibular e das escolhas precoces que se tem que fazer com apenas dezessete anos. Em se tratando dos cursos de Artes, muitas vezes as relações entre as pessoas são muito estreitas e a profissão que se vai encontrar pela frente, muito incerta, no contexto da América Latina, onde o artista continua vivendo profissionalmente como se fosse na Idade Média, ou seja, de forma mambembe.

Ser artista é ser asceta, é pactuar com as incertezas do caminho e colocar a própria vida em jogo, num doloroso processo de se “despir” frente ao público ávido e se transformar a cada trabalho.

Sinto que essa pesquisa realmente começou em 1995, no Teatro de Convivência de Campinas, quando fui com meu amigo Lin Xu assistir a um espetáculo de Denise Stoklos: *Denise Stoklos in Mary Stuart*. Lancei-me à experiência sem ferramentas para analisá-la, o que me deixou atônita pela força de sua expressão cênica. Parecia que ela estava de fato improvisando, e que seu texto estava saindo em fluxo torrencial de forma quase que confessional. Aquilo não só me intrigou – depois fui entrevistá-la para uma monografia de curso – mas me iniciou no registro de interpretação da “tal” cena contemporânea.

A linguagem processual, mapeada por Renato Cohen em seus estudos, estava se apresentando para mim. Contaminando-me e regendo meus passos dentro de meu percurso como atriz.

Isso aconteceu no meu primeiro ano do curso de graduação em Artes Cênicas, quando a professora de Teatro Contemporâneo Silvia Fernandes me explicou o que era performance, me lembro bem. Foi ela que nos apresentou o encenador Renato Cohen dois anos depois, numa aula convite sobre Robert Wilson, onde deu início o grupo K.¹

Minhas inquietações sobre atuação contemporânea me perseguem desde então, quando nem para a cena do teste de aptidão eu me sentia confortável em fazer uma personagem linear. Nos cursos em que me formei, me apegava com tanta força aos treinamentos psicofísicos propostos, que comecei a ser vista como uma “atriz do corpo”. O que me fascina são os estados de êxtase a que podemos chegar através do corpo, mote central da presente pesquisa. Fiz estágio no Núcleo LUME de Pesquisas Teatrais por um semestre, aulas com Tiche Vianna e Verônica Fabrini por dois anos, firmando em mim a pesquisa através do treino psicofísico.

Na conclusão do curso, quando convidamos Renato Cohen para conduzir, pude enfim experimentar outros estados de atuação num vertiginoso processo de criação, através da performance, das vivências em *body art* e na iniciação ao xamanismo.

Era como se estivéssemos à beira de um abismo e o treino era se lançar ao desconhecido. Não num vazio, mas para o contato com a morte através da alteridade. Trocando de pele e reconhecendo as alteridades dentro de nós, vivenciamos um outro registro de atuação, em que as passagens de morte e as transmigrações da alma permeavam os campos da arte e da vida. Tudo o que significou essa experiência não será tangível no papel, sei disso, mas tento de forma apaixonada escrever sobre esse momento tão importante de minha vida, onde aprendi o valor da arte e seu poder de transformar a vida das pessoas.

A experiência de linguagem processual e o campo de atuação do espetáculo *Ka* continuaram nos trabalhos seguintes do grupo² e deram início à pesquisa que desenvolvo hoje em dia nos meus cursos e workshops³, instrumentando performers através da vivência do êxtase e da visão xamânica como forma de narrativizar conteúdos psíquicos individuais dentro da arte contemporânea. A guia do encenador e do xamã criou um campo exploratório

¹ Ver ficha técnica ANEXO C.

² O grupo K continuou suas práticas, realizando em 1999 o espetáculo *Doutor Faustus Liga a Luz*. Depois passou a se chamar MidiaKa, com oficinas desenvolvidas no ECUM 2002, o espetáculo *Hiperpsique* e a performance *Transmigração* em 2003, todos sob a coordenação de Renato Cohen.

³ Leciono *Performance, Ritual e Autobiografia* no curso Comunicação das Artes do Corpo da PUC-SP desde 2002.

na arte do ator, como nos mostra a tendência do século XX, nas parcerias de atores e encenadores na busca de novos registros de atuação.

Ao se deparar com uma cartografia de sonho e sua tradução para a cena, o ator-performer trabalha com a alteridade interna, no limiar da arte/vida da performance, campo de fronteiras e hibridizações. O processo de criação na via do ritual e da performance de conteúdos pessoais é de fundamental importância na atual pesquisa que desenvolvo, cujo início se dá na experiência vivida no processo de criação do espetáculo/rito de passagem *Ka* – *Cena Zaum de Vélimir Khlébnikov*, em 1998, na Unicamp.

O objeto de pesquisa dessa dissertação é o processo de iniciação em performance e xamanismo na preparação deste espetáculo, cujo processo de criação se inscreve no campo da arte contemporânea pela via do *work in progress*, campo de atuação de Renato Cohen na criação de seus trabalhos em teatro e performance. Nomeando os procedimentos da cena contemporânea, Renato pesquisou em sua vida acadêmica a obra de artistas diversos como Robert Wilson, Joseph Beuys, Otávio Donaschi e Gerald Thomas, através de um intenso aprofundamento na linguagem que o tornou referência na arte brasileira contemporânea. Introduziu no Brasil os conceitos da arte performance traduzindo o tratado de Glusberg⁴ e escrevendo sua própria história. Munido dos mais importantes teóricos da atualidade, escrevia de forma epifânica textos que nos remontam à gênese do fazer artístico, à figura totêmica do performer.

Durante a criação do espetáculo *Ka* o encenador teve a oportunidade de ampliar os recursos de atuação e encenação através do xamanismo, algo inédito em seu percurso artístico. A parceria que se deu com o xamanismo de Lynn Mário M. de Souza foi pioneira neste sentido, o da iniciação num campo já enunciado em seus escritos como fonte de criação hipertextual. Como atores, fomos conduzidos num complexo e intenso processo de criação, onde as autorias geradas pelas inter-relações com a performance, potencializaram as atuações dos atores-neófitos.⁵

⁴ Renato Cohen traduziu *A Arte da Performance* em 1987, quando ainda não havia bibliografia disponível em português.

⁵ Tomo a liberdade de usar, a exemplo de Cohen (2000), três terminologias para o ator: ator-performer, ator-neófito e performer, quase como sinônimos ao longo do texto, dependendo da ênfase que está sendo discutida. Dentro do conceito de performer, como aglutinador de várias funções do processo artístico – criador e atuante, sujeito e objeto – em *Ka*, o trabalho do músico, do artista multimídia era tão importante quanto a atuação do ator.

O trabalho com os atores-neófitos é processual e vai se dar pela construção do duplo. O performer, através de laboratórios, visões, toma contato com alteridades (um outro), com seu devir animal (animal de poder), com devires memoriais, com entidades de poder. Desenvolve, dessa forma, uma dolorosa capacidade de ser “outrado”, para usar uma expressão deleuziana, de revelar e atuar, multiplicidades de seu ser. De certa forma, exterioriza personas, a partir de seu próprio repertório memorial, inclusive de seu aporte transpessoal (COHEN, 2000, p.129).

A cena contemporânea carece de experiências nesse sentido, em que o casamento entre atuação e encenação alça níveis estéticos inesperados, próprios da linguagem processual.

Segundo Artaud (1993), a linguagem da encenação é definida pela expressão dinâmica e extrai através do teatro a possibilidade de expansão das palavras, desenvolvimento no espaço, sensibilidade, entonação, pronúncia.

No uso de todas as áreas o ator não se mostra como elemento principal, mas como um carregador de signos assim como a maquiagem que carrega, redimensionando seu cotidiano e disponibilizando seu corpo por completo, através de inúmeras técnicas e vivências em estados alterados de consciência. Teatro para os sentidos. Poesia no espaço. Metafísica em ação.

Atuação contemporânea

Muito da atuação contemporânea advém do trabalho de encenadores que trouxeram para o teatro novas abordagens criativas, a partir do movimento das vanguardas históricas e dos novos usos do palco e do corpo do ator – como as encenações de Maiakovski. Separando a questão da psicologia do personagem iniciada por Stanislavski, vemos no século XX o surgimento de várias correntes de interpretação que, ou continuam as pesquisas do ator-diretor russo, ou quebram totalmente os paradigmas pela via das vanguardas, como o teatro sintético futurista.

Na graduação em Artes Cênicas da Unicamp, que cursei de 1995 a 1998, pude experimentar processos de interpretação baseados no “método” de Stanislavski com Reinaldo Santiago e Antônio Araújo, em duas abordagens distintas, uma mais tradicional e outra mais contemporânea. Com Márcio Aurélio estudei Brecht e fiz um projeto de encenação da *Santa Joana dos Matadouros*, no meu terceiro ano de graduação. Uma oportunidade de encarar o personagem pela via do *gestus* e do estranhamento. Já havia

treinado *Máscara Neutra* com Tiche Vianna nos dois primeiros anos, além do já citado estágio no LUME. Ou seja, meu corpo já havia passado por determinados registros de atuação oriundos das pesquisas realizadas no século XX, dentro de um contexto de escolas brasileiras de interpretação, e sabia que queria mais.

Só foi possível ter mergulhado no processo criativo de *Ka*, na performance e no xamanismo porque essas experiências da graduação já faziam parte do meu repertório. Renato Cohen, que já havia se consolidado como encenador de vanguarda e como teórico da cena contemporânea, se deparou com um grupo de jovens artistas aptos a se “jogarem” no campo irracionalista da cena, a fazerem um mergulho pessoal. Nesse sentido, o processo de *Ka* foi uma iniciação coletiva, um grande rito de passagem que transformou minha visão de arte e vida.

A Arte da Performance

As inovações no campo da atuação não sobrevivem somente das artes cênicas, e sim de suas inúmeras referências nas artes plásticas, na música e na literatura, como fonte de inspiração e propulsoras de novos procedimentos criativos (na obra de James Joyce, John Cage, Poesia Concreta, Movimento Tropicalista). Podemos dizer que o teatro se renova de tempos em tempos através de atores e encenadores que vislumbram possibilidades inesperadas a partir de suas incursões em outras áreas – o que torna a questão da recepção complicada, pois o espectador não possui muitas vezes os operadores de leitura dessa cena em processo.

Certamente, no contemporâneo, essas operações criativas vazam e são atravessadas por outras linguagens exógenas à cena teatral. Vivemos o momento do espalhamento da teatralidade e da atitude performática, estendidos à moda, à mídia, ao cotidiano, em permeação constante com um mundo espetacularizado, desfronteirizado (COHEN, 1998, p. XXIX).

Renato Cohen era um desses visionários, apaixonado pelo fazer teatral e muitas vezes incompreendido pelo público, que costumava dizer ao término das apresentações “achei bonito, mas não entendi muito bem”.

Tendo seu primórdio na corrente das vanguardas históricas (GOLDBERG, 1979), a arte da performance traz para a cena os elementos que compõem a linha de atuação pesquisada no espetáculo *Ka*, em que a vida do ator não se separa da arte – movimento da *Live Art* (COHEN, 1989).

Sendo um movimento artístico que surgiu na passagem dos anos sessenta para os setenta, a partir do *happening*, a performance conta com uma breve mas intensa inscrição na história da arte. Existe uma vasta bibliografia no assunto, sendo as principais correntes para nós a iniciada por Roselee Goldberg nos Estados Unidos e Renato Cohen no Brasil em seus respectivos trabalhos: *Performance: live art 1909 to the present* (1979) e *Performance como linguagem* (1989).

Os performers como entidades liminares que ritualizam transições sociais e culturais, não são muitas vezes compreendidos pela estrutura vigente, que espera que se comportem dentro de determinados padrões. A performer americana Karen Finley, mestra em artes, aborda em seus trabalhos temas tabus para a sociedade como violência doméstica, estupro, suicídio, homofobia, intolerância racial e AIDS. Suas performances solo chamam a atenção da imprensa e despertam ataques de políticos conservadores, o que resultou em patrocínios cortados e numa ação julgada pela Suprema Corte dos Estados Unidos em 1998, devido ao uso de “materiais obscenos”.

No Scream, um clube de Los Angeles, eles me cancelaram uma semana antes de eu entrar em cartaz, em agosto. Lydia Lunch ficou em cartaz lá, eles tinham medo do que eu ia fazer. Disseram-me que o “esquadrão contra o vício” tinha ameaçado cassar-lhes a licença se apresentassem alguém como eu (...) Acho que eu incito as pessoas a serem responsáveis pelo que acontece em suas próprias vidas íntimas, em suas relações com o outro, entrelaçando tudo isso com a corrupção da sociedade como um todo. É bastante perturbador (Entrevista de Richard Schechner com a performer Karen Finley, 1988).

Desse modo a performance é uma expressão artística que cria situações repletas de significação e comunhão com o público, pois os indivíduos liberam energias de sua própria experiência de vida, muitas vezes de forte caráter emocional, causando reações inesperadas tanto em quem vê/participa quanto em quem realiza o ato. Esse campo de atuação se dá por uma via sensível, vivencial, onde as imagens afloram e permitem, através do envolvimento na linguagem do *work in progress*, expor o ator a temas míticos que auxiliam na criação de personas arquetípicas, um momento em que mitologia pessoal e primitiva se encontram.

Quando performo, pego a energia das pessoas, chego a entrar psicanaliticamente dentro delas, porque quero que elas sintam que estou realmente sentindo aquilo. Talvez não seja sequer minhas palavras, mas apenas aquela energia. Dou tudo o que tenho para fazer daquilo uma

experiência. Não se pode experimentar isso em filme ou discos. É a experiência viva, e isso é realmente importante (Entrevista de Richard Schechner com a performer Karen Finley, 1988).

Os conteúdos e visões que aparecem durante a preparação psicofísica da performance e com o envolvimento ritual da via xamânica, servem de material de criação para a cena performática e para a construção das personas desenvolvidas pelos atores.

Os conceitos de *live art*, *liminaridade*, *ritos de passagem* e *mitologia pessoal* são explorados no que se refere ao espetáculo *Ka*, em conformidade com as principais tendências que envolvem o corpo e suas performances a partir da década de 80. Usamos como referência trabalhos de Karen Finley e Joseph Beuys, no que se refere às experiências limítrofes com o corpo e criação a partir de lendas pessoais, parte importante da pesquisa.

O objetivo da pesquisa é a descrição do processo iniciático em performance e xamanismo na criação do espetáculo *Ka – Cena Zaum de Vélimir Khlébnikov*, a partir da vivência pessoal e dos registros da experiência. A técnica de observação foi sistematizada através de registros documentais em diário (caderno de anotações pessoal) e dos registros visuais de apresentações públicas (vídeo e foto). Já a técnica de entrevista foi utilizada a fim de esclarecer tópicos referentes à preparação do espetáculo e foi realizada no início de 2005 de forma semi-estruturada ⁶ com Lynn Mário M. de Souza. A pesquisa qualitativa pretende utilizar com inteligência o que encontra no decorrer do processo investigativo.

A teorização dos conceitos é feita de forma aplicada ao longo do texto, priorizando a descrição dos processos iniciáticos na preparação e apresentações públicas do espetáculo *Ka*.

⁶ A entrevista semi-estruturada consiste no planejamento através da preparação de um roteiro prévio de perguntas (tópico-guia), mas que podem ser modificadas durante a entrevista. Essa técnica permite também que através do diálogo entrevistador – entrevistado, novas perguntas possam surgir. Também chamada de entrevista qualitativa individual ou de profundidade (GASKELL, 2002).

Parte I - O Processo

1. O texto como contexto

Ka é a sombra da alma, é o sol dos sacerdotes do Egito, é o mar dos Eddas escandinavos, é a terra e o ar do Japão mitológico, são os falsos profetas do Islã, o Bem e Mal do Cristianismo, são a China antiga, a Grécia de Péricles, os citas de Adi Saka (...) o Amor do homem de todos os tempos. (BERNARDINI, tradutora de Ka, programa do espetáculo, 1998).



Fig.1 - Foto de Khlébnikov, livro *Ka*.

O conto-canto *Ka* (1916) oferece uma estrutura vertiginosa, na qual o leitor não se fixa a uma imagem só, mas a uma sucessão de metamorfoses e viagens espaço-tempo. Vélimir Vladimirovitch Khlébnikov nasceu em 28 de outubro de 1885 na Rússia Asiática, sendo de uma família abastada, que possibilitou seus estudos e de seus irmãos com os melhores preceptores de sua cidade (fig.1). Aprendeu russo e francês e se interessou desde cedo por literatura e matemática. Aos poucos começou a escrever, não se encaixando nem na literatura nem na ciência, formou as bases de uma escrita em que a matemática importava tanto quanto a língua: “A língua é a fonte eterna do conhecimento” (*Ka*, cap. II, p. 15).

A escolha da prosa-poema *Ka* foi um grande desafio: Khlébnikov é um autor de difícil compreensão, até mesmo na Rússia atual. Fez parte do movimento cubo-futurista russo e excursionou pelas terras gélidas da Rússia e Sibéria, após adoecer algumas vezes na época da revolução, morrendo em 1922. Sua obra é fonte de inspiração e seus escritos são labirínticos, trans-temporais. A leitura de *Ka* é entremeada pelas consultas às notas, que merecem um grande destaque pela clareza da tradutora Aurora Bernardini. É impossível compreender o percurso de *Ka* sem lê-las. Mesmo assim o texto é todo cifrado e criado em linguagem hipertextual.

A contemporaneidade da sua poética dá-se na sua estrutura hipertextual, matriz de várias narrativas seqüenciadas de forma não linear. Khlébnikov propõe, na sua escritura, estruturas épicas multilineares, que tecem uma rede. Uma grande rede memorial, resgate cifrado de um hipertexto das culturas e das mitopoéticas onde surgem alusões aos *eddas* escandinavos, às línguas citas, às mitologias muçulmanas e egípcias. À Rússia dos ícones ortodoxos dos anos 10. Tudo isso varrido por uma vertigem espaço-temporal (COHEN, 2000, p. 130).

A nós cabia a tarefa de traduzir para a cena os universos referenciais trazidos por Cohen com nossas próprias visões e sonhos, num doloroso processo de colocar a própria vida na arte. Na análise mais pormenorizada do processo criativo de *Ka*, surpreendo-me ao me deparar com essa proposta de estrutura permeando todo o espetáculo, que não é senão a idéia do encenador de criação em hipertexto, sobrepondo camadas e tendo uma espécie de anti-estrutura aparente.

Velimir Khlébnikov e Renato Cohen foram a vanguarda de seu tempo. Muitas vezes incompreendidos, buscavam a todo custo a epifania do fenômeno através da linguagem, mapeando territórios e cartografias pouco exploradas, trazendo para a arte a dimensão mítica. Se Khlébnikov falava para o homem do futuro, Renato atingia o espectador contemporâneo.

2. A proposta do encenador

É em torno da encenação, considerada não como o simples grau de refração de um texto sobre a cena, mas como o ponto de partida de toda a criação teatral, que será constituída a linguagem-tipo do teatro. E é na utilização e no manejo dessa linguagem que se dissolverá a velha dualidade entre autor e diretor, substituídos por uma espécie de Criador único a quem caberá a dupla responsabilidade pelo espetáculo e pela ação (ARTAUD, 1993, p.89-90).

Em *Ka* o encenador valorizava o processo – *Work in Progress* – a fase de criação: não queria um “espetáculo de alunos”, mas algo que saísse fora dos limites. Dava vazão à fusão das artes, querendo dissolver os conceitos teatrais e trabalhar com os impulsos, o irracional, na criação de um campo hipertextual no qual os elementos se sobrepõem em diferentes camadas (palimpsesto).

Renato dizia que não chegava a ser uma criação coletiva, mas sim uma criação conduzida. Ele desejava que a peça tivesse um *continuum*, um *fluxus*, acredito que tanto na atuação quanto na encenação como um todo. Queria que a polifonia se estabelecesse na linguagem e nas questões da mediação através da tecnologia (multimídia).

O que distingue o encenador, novo artista da cena, de seus antecessores – o próprio dramaturgo, o ensaiador ou o primeiro ator da companhia – é o fato de que sua obra não pretende ser a simples disposição cênica de um conjunto, a marcação de entradas e saídas de elenco, a orientação de uma entonação de voz ou mesmo a rememoração e atualização de truques e convenções que persistem, através da história, como elementos de enformação (sic) do teatro. O encenador organiza o sentido do que se apresenta no palco, na medida em que não se limita mais a ordenar elementos, mas sistematiza concepções que dão um caráter ao projeto de encenação. Ele se transforma em “autor do espetáculo” (FERNANDES, 1996, p.271).

No encontro em dezembro ele já havia sugerido o trabalho do russo Velimir Khlébnikov como dramaturgia e reforçado o estudo de Joseph Beuys e das vanguardas. Deu um nome inicial de *Projeto Zeitgeist*, que significa Espírito de Época, e havia sido nome de uma obra de Beuys, depois projeto *Ka*.

O projeto *Ka* compreendia o espetáculo, exposições de fotos e instalações no espaço de apresentação, palestras e debates sobre os temas pesquisados e a criação de um site na Internet. Esse site está no ar dentro da página da Unicamp e foi feito pelo então aluno de

Artes Plásticas Daniel Sêda, com a ajuda do ator do grupo Fábio Santana:
<http://www.iar.unicamp.br/~projka>.

Levantamos uma lista do material a ser utilizado no início dos ensaios: microfones, computador, *spots* de luz, caixa de som, figurino básico (vestido e terno), aparelho de som potente, etc. Ficamos muito animados pelo fato de Renato colocar esse projeto como prioridade em sua vida, junto com seu trabalho na PUC-SP, o que de fato aconteceu, tamanha foi sua dedicação e empenho para que *Ka* fosse algo surpreendentemente instigante e inovador.

A preparação dos atores-performers para a cena poética era orquestrada pelo encenador na forma de *workshops* de criação. Num primeiro momento trabalhávamos com os universos referenciais trazidos por Cohen e as imagens criadas pelo cenógrafo Arnaldo de Melo, seu companheiro de outras cenas. Arnaldo freqüentava os ensaios de forma sistemática e produzia muitos desenhos de cenários e mapas cartográficos.

A cada ensaio o cenógrafo aparecia com novos desenhos, que continham uma certa grandiosidade em suas proporções e davam ambiência para o universo da peça, ainda muito processual na percepção dos atores. Esses desenhos arquitetônicos nos inspiravam e mostravam uma espacialização para as personas dos performers.

O pesquisador de vanguardas russas Lúcio Agra nos auxiliava no campo teórico e poético de Vélimir Khlébnikov, dando palestras sobre o tema. Fábio Fonseca de Melo, que havia ingressado conosco em 1995 no curso de Artes Cênicas, mas estava cursando Letras, acompanhou toda a montagem e traduziu vários textos sobre o autor russo. Também fizemos *workshops* de *Preparação do personagem através do ritual*, com Andréia Copeliovitch, *Voz e Conexão* com Madalena Bernardes, *Dança Contemporânea* com Holly Cravell e Lara Pinheiro e *Xamanismo e teatralização* com Lynn Mário M. de Souza.

Os ensaios com Renato

Começamos os ensaios em nove de janeiro de 1998, mas a primeira experiência prática que tivemos com o encenador foi em dezembro de 1997, após a aula sobre Robert Wilson na matéria *Teatro Contemporâneo*, quando o convidamos para um *workshop* no intuito de conhecermos um pouco de seu trabalho.

Nesse dia trabalhamos usos inusitados de espaço na cena (banheiro, janela, corredor), criação de performances a partir de textos poéticos, sendo que o tempo de preparação não excedia dez minutos. Ficávamos perplexos com esses procedimentos à medida que a excitação crescia em experimentar um novo processo criativo. O material que surge traz um caráter vivo e elementos inesperados, próprios da linguagem performática.

Deve-se ter em mente que o elemento inesperado na performance é inesperado não só para o espectador, um dos vértices da relação comunicacional, mas também e primeiramente ao artista de performance, cujo trabalho sempre tem um aspecto de inesperado (GLUSBERG, 1987, p.83).

Quando começamos de fato o projeto *Ka*, Renato nos orientava a ler os textos poéticos e de suporte de forma transversal, não importando em que ponto se começa ou termina a leitura. Nessa fase comecei a ler várias coisas ao mesmo tempo, numa experimentação em hipertexto.

Os primeiros ensaios foram marcados por experimentações em *body art*⁷ (passando no corpo diversos materiais e buscando outras formas de percepção), buscando referência no trabalho dos artistas Joseph Beuys e Marina Abramovic, além das propostas do repertório de Cohen, aliando meditações ativas, técnicas de giro dos sufis, os animais do kenpô e os treinos de atracamentos em dupla, como o exercício dos búfalos. Esse último consiste em duas pessoas ficarem em frente uma a outra a quase dois metros de distância, armarem a posição do “búfalo”, levantando os braços e uma perna, criando um estado de tensão em elevação até que se realiza o ataque: um atracamento frontal, onde os braços encaixam nos ombros do companheiro e o objetivo é manter o equilíbrio e tentar derrubar o outro. Na mesma linha os “exercícios” de pegar o pescoço do parceiro num ataque, enquanto o outro se defende, e o de empurrar um ao outro, formando uma coreografia dinâmica de cair, empurrar e levantar.

Fomos pegos de surpresa, por esses exercícios não fazerem parte de nosso repertório de técnicas de interpretação, e incitarem à tensão pelo conflito e uma espécie de violência, que particularmente não havíamos experimentado em nossa graduação. Por outro lado, trabalhar as tensões contidas numa proposta psicofísica amplia o campo de

⁷ O conceito de *body art* é aqui usado no sentido de experimentações de diversos materiais sobre o corpo como terra, gordura, tinta, urucum, farinha, etc, à semelhança de Beuys e Abramovic, performers contemporâneos, num movimento artístico que tem o corpo do artista como suporte.

preparação e atuação na cena performática, que exige um novo registro de interpretação, que inclui o fluxo (*flow*).

Para tal, além das práticas rituais que descreveremos, Renato aplicava o exercício de câmera lenta com referência nos procedimentos de Robert Wilson. Esse exercício consiste em caminhar o mais lento possível, prestando atenção no que acontece ao redor, e depois repetindo toda a caminhada, que pode durar de meia hora a mais de uma hora. O condutor dá as instruções durante o exercício, que pode ou não ter música em alguns momentos, mas deve-se valorizar os sons ambientes. Movimentos espontâneos podem surgir, buscando uma não-racionalidade e esteticidade. Resulta numa ampliação do campo de visão, saindo de seu registro periférico e alcançando uma visão de “coruja”, a 360°. Também nessa linha experimentamos a não-visão, a partir de uma vivência que saía dos limites dos ensaios em grupo: no dia-a-dia, um ator conduzia o outro pelo campus, no trajeto para casa, enquanto este estava de olhos tapados. As duplas que estavam se formando nas cenas costumavam realizar essas vivências extra-sala, dentro da idéia de *live art*, a arte no cotidiano e o cotidiano na arte.

Treino: Intensidade
Risco / Precipitação
Ampliação dos Sentidos
Giros / Meditações
Gestualismo Icônico
Body Art

Sobre a questão da duplicidade, sentíamos que as energias geradas muitas vezes eram conflitantes e às vezes complementares, conceito depois esclarecido pelo xamã Lynn Mário. A energia conflitante é necessária para essa linguagem cênica, não devendo ser abafada e sim canalizada na criação das cenas e das personas; o xamã enfatiza a idéia do complemento e do conflito entre os eixos vertical e horizontal como mantenedores da ordem que se pretende trabalhar e criar.



Fig.2 – Ensaio com Renato. Foto: Daniel Sêda.



Fig.3 - Ensaio com Renato. Foto: Daniel Sêda.

Os ensaios tinham muitas vezes um forte caráter ritual (fig.2), tendo na figura de Renato uma guia forte e precisa. Trabalhávamos com os elementais da natureza, com renascimentos e passagens por túneis e ritualizações a partir da *body art*. Ensaiávamos com Renato toda quinta e sexta-feira, nos outros dias tínhamos aulas de teoria e prática que davam suporte ao projeto de formatura, com os professores do curso: Helô Cardoso, Márcio Tadeu e Sérgio de Carvalho. Nosso assistente de direção era o ex-aluno Cássio Diniz, que ensaiava conosco quase todos os dias da semana. O ritmo do processo que se estabeleceu foi muito intenso, sendo fundamental uma prática do curso de disponibilizar uma grande sala de ensaio para a turma de formandos o ano inteiro, sendo um espaço de criação onde podíamos deixar os materiais de cena e indumentárias (fig.3).

Nos meses de janeiro e fevereiro as referências mais marcantes foram os textos *Madame Lêhnin* e *Ka*, os ensaios *Zaum*, *Zanguezi* de Khlébnikov; as imagens de Joseph Beuys e Marina Abramovic; do Egito os poemas do livro *Rebel in the soul*⁸ e os treinos e experiências em *body art*. O texto *Madame Lêhnin* era bastante usado nessa primeira fase do trabalho. Peça escrita por Khlébnikov entre 1909 e 1912, e publicada em 1913 no manifesto futurista *A Lua Arrombada*, cujos personagens eram a *Voz da Vista*, a *Voz do Ouvido*, da *Razão*, da *Memória*, entre outras. Formamos um substrato sonoro a partir deste texto, tanto para essa apresentação quanto para a seguinte, no COMPÓS. Em relação às referências textuais, citamos Renato Cohen:

O texto se guia pela prosa-poema *Ka*, os poemas-peças *Zanguezi* e *Madame Lêhnin* e por excertos teórico-poéticos da obra de Khlébnikov. São também referenciais à montagem a obra matérica e performática dos artistas contemporâneos Joseph Beuys, Marina Abramovic, a encenação hipertextual de Richard Foreman e Robert Wilson, a dança das tensões de Marta Graham e as iconografias egípcias (COHEN, programa do espetáculo *Ka*, 1998).

Uma das principais referências era a poesia “transmental” *Zaum*, criada por Khlébnikov e Alexei Krutchonik, pertencentes à vanguarda cubo-futurista russa. Essa língua

⁸ Renato levou aos ensaios o livro de poemas *Rebel in the Soul: an ancient egyptian dialogue between a man and his destiny* de Bika Reed, que serviu de inspiração para muitas cenas, traduzido por André Benevides.

foi chamada por Khlébnikov de língua transracional, por estar além dos limites da razão. Ele chegou a dois postulados sobre essa língua:

1. A primeira consoante de uma palavra simples orienta a palavra toda e a leva sobre todo o resto.
2. As palavras que começam pela mesma consoante, são ligadas entre si por uma noção que lhes é comum; é como se, vindas de horizontes diferentes, elas se juntam no mesmo setor de nosso julgamento.⁹

Nos ensaios da cena *Zaum*, Renato nos pedia uma nova abordagem do texto. Queria fazer emergir um som encantatório, mítico, sem âncora no campo da realidade, o que para nós era muito difícil de se realizar. A seguir, exemplos de poesia transmental *Zaum*:

*Vuy nuar ne po si dyabl
Sentere zhe se kukh
pon betsima tsiturname
tsiturname tsitama*

1. *Virarika. Vito seruvaru, sidyabrina
Kyu-yu-yu... letrintala..*

2. *Dari. Shepeshka
Topcha-poncha
Pineviche*

E aquele que ficou mais marcado nos ensaios e apresentações:

*dir bul chtchil
ubechchtchur
skum
vi so bu
r l èz*

Tinha ainda o dos pássaros:

*Perdiz: Pit pait tuichan! Pit pait tuschan
Coucou: cou-cou! cou-cou (balança ao redor)
A rolinha: Piou! Piou! Piak, piak, piak
Pomba verde: Pruigne, ptzirep Ptzirep! Ptzirep tzéssere*

*Eros: Mara-roma
Biba-boul
Ouks, kouks, e!
Ré daididi, dididi
Piri pepi pa-pa-p*

Kiyu iyu iyu Letrintala¹⁰

⁹ KHLÉBNIKOV, V. "Des nombres e Des Lettres". Edition L'Age D'Homme, tradução de Edith Epstein. Renato nos levou o xerox do texto sem a referência bibliográfica completa.

Estávamos na cena eu e a performer Elisa Band, parceiras em outras duas cenas, duplos da mesma persona. Ele me sugeriu o estudo de alquimia e bruxaria, no tocante à cena, pois o texto deveria ser imantado de forma encantatória. Como se estivéssemos evocando outras entidades que eram necessárias para estabelecer o fluxo do espetáculo.

O empenho na gestação da cena *Zaum* foi muito intenso, em alguns ensaios o diretor e seu assistente pediam que eu e Elisa inundássemos as outras cenas e personas com nosso *Zaum*, tomando conta de todas as paisagens. Digo gestação porque o processo de interpretação é muito doloroso, o material é pessoal e depende muito de sua energia vital.

Por isso que nossa dança se diferenciava e também nossas entonações do texto.

A ausência de um fio narrativo que ligue os eventos cênicos é outro mecanismo de travar a passagem do mundo imaginário. Em lugar de o texto servir de meio de condução imediata do significado, oferecendo-se ao público como discurso ficcional e realidade simbólica, é um texto onde as palavras têm o valor de coisas e, portanto, de significantes.

Esse resultado é acentuado pela fragmentação do texto em moléculas de sons, que o transformam, de material semântico, em matéria concreta manipulável por processos de ready-made, collage, citações ou experimentações de estrutura rítmica ou de padrões sonoros (FERNANDES, 1996, p.290).

Foi a primeira vez que trabalhei o nu na cena, e a idéia de pintar hieróglifos egípcios partiu da parceria com a artista plástica Marina Reis. Ela fez vários carimbos em E.V.A. e começamos a usar guache preto (fig.4), o que resultou num ensaio fotográfico, e deu forma e força à cena que estava surgindo (fig.5).

Esse processo criativo é de difícil aceitação, por tratar temas pessoais no âmbito da encenação. Eu não estava “representando” uma sacerdotisa, eu era uma atriz fazendo uma cena encantatória, interpretando pedaços de mim mesma, buscando referências na minha trajetória pessoal, dos meus antepassados e das danças que meu corpo sugeria



Fig.4 - Aplicação de carimbo.
Foto:Fernando Petermann.

¹⁰ Khlébnikov / Krutchonik. Fonte: <http://www.iar.unicamp.br/~projka>.

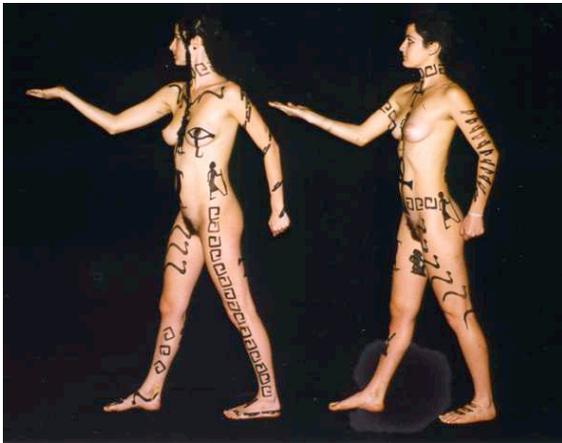
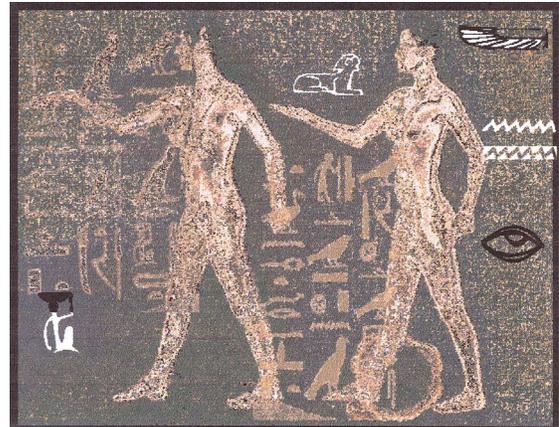


Fig.5 - Ensaio fotográfico *Zaum*. Foto: Marina Reis.

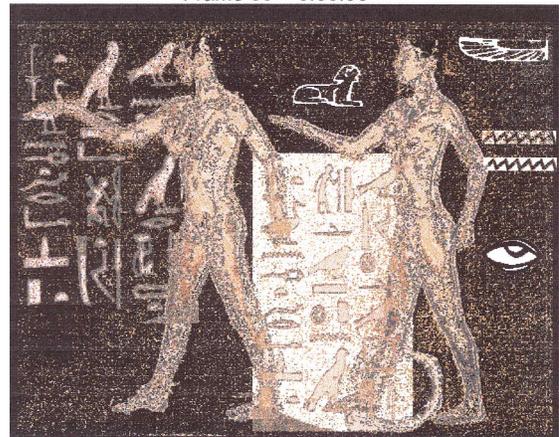
nos estados alterados de consciência surgidos nos ensaios. É o que Cohen chamou de *máscara ritual* (1989, p.58). O ator é uma espécie de totem, compondo a partir de formas externas e alteridades internas. Dessas fotografias Rogério Borovik e Daniela Kutschat criaram a animação mais emblemática do espetáculo, em que às imagens se sobrepõem várias camadas, ícones egípcios e texturas (fig.6).

No dia doze de março ele comentou que nós nos jogávamos bastante nas cenas, e isso era bom, pois seu intuito era que a intensidade e o risco se tornassem o treino para o espetáculo (caderno de anotações, 1998).

Em meados de março já tínhamos algumas cenas em processo e uma espécie de roteiro – que a cada ensaio assumia novas configurações. Esse treinamento, ao invés de buscar a harmonização das energias, potencializa-as, trabalhando num grau de



Frame 39 0:03:90



Frame 40 0:04:00

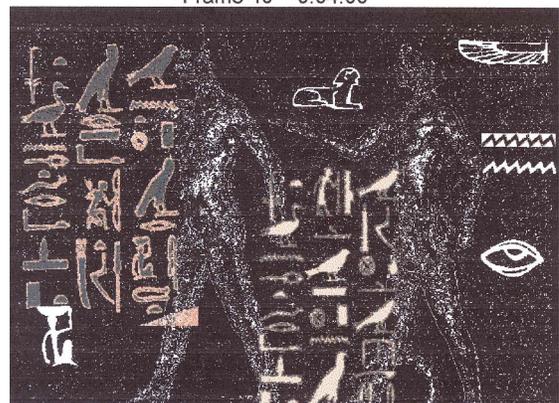


Fig. 6 - Frames da Animação de Rogério Borovik e Daniela Kutschat.

tensão e violência, criando o chamado “corpo de risco”, na expressão do performer João André. Um corpo atento às demandas da cena contemporânea, dos acontecimentos inesperados e dos possíveis riscos a que os atores se expõem.

Procedimentos trazidos pela arte da performance e pelas experimentações do teatro dos anos 1970-80, como a cena de risco do grupo *Living Theatre*, e o *Teatro Oficina* do Zé Celso, vivências cênicas que tiram o espectador de sua passividade habitual, e o coloca no tempo mítico proposto pela cena. A questão do inesperado é intrínseca ao surgimento dos *happenings* dos anos 1960, tanto no Brasil, como na Europa e nos Estados Unidos.

3. Workshops com artistas convidados

Dança contemporânea - pesquisa gestual

No mês de maio fizemos pesquisa gestual num *workshop* com a coreógrafa e performer Lara Pinheiro, onde trabalhamos a dança coletivamente numa abordagem *muscular e articular*, sendo a primeira a distribuição do peso no espaço e a segunda supõe uma maior dimensão do próprio esqueleto. Trabalhamos seqüências de movimentos propostas por Lara que originaram as cenas de coro do espetáculo, junto à cena de Amenófis. Nessa fase já havíamos criado bastante e delineado um corpo para o espetáculo, mas que ainda não estava orgânico, bem realizado tecnicamente. Percebíamos que o domínio técnico é extremamente necessário para o fluxo interpretativo do ator, e que as intensidades conquistadas nos ensaios precisavam ser moldadas nesta passagem para a estética da cena.

A cena *Zaum* era composta por dois momentos, primeiro com a persona do *Zanguezi*, feita pelo ator Gustavo Arantes, e o duplo formado por mim e Elisa Band. Nossa parte era uma coreografia baseada num filme de Peter Greenaway que Renato nos pediu para assistir. Lara percebeu que estávamos tentando dançar como bailarinas, e não era o caso, então trabalhou para tornar a seqüência mais próxima de nosso universo de intérpretes, através de seus exercícios, o que de fato aconteceu. Orientou para que nos apoiássemos com mais afinco nas referências do trabalho, que eram bem fortes e um campo muito rico de inspiração e criação (caderno de anotações).

Voz e Conexão

Também fizemos em março um *workshop* com a performer Madalena Bernardes sobre *Voz e Conexão*, na tentativa de apurar nossas percepções do movimento da voz no corpo. Como ela mesma já havia trabalhado com alguns xamãs, trouxe ao grupo a conexão com os sons encantatórios e a força icônica das palavras que Renato desejava para o espetáculo. Nos ensinou uma seqüência de vocalizações que acessavam a energia sutil de cada um, entrando num estado alterado do corpo através da voz. Principalmente a respiração e as pausas, pois nós, atores, temos uma ansiedade em tratar o texto de uma forma corrida e com mais força do que o necessário. Pedia para pensarmos no movimento e nas imagens em espiral, e na localização do som no corpo, dando espaço para a caixa torácica.

Resultando numa maior percepção do espaço e das pessoas, além de uma maior presença cênica, ampliando a abordagem que fazíamos das palavras no texto-guia.

Sua ajuda foi fundamental na manutenção da cena *Zaum*, pois exigia de nós uma presentificação e um “esforço” aparentemente difícil de repetir. Parecia que aquele estado a que chegamos em alguns ensaios com Renato estava mais próximo do transe.

O que aprendemos desta vivência com Madalena nos acompanhou em todo o histórico do grupo, não só na montagem de *Ka*. O aquecimento da voz e as imagens do corpo e do tamanho da aura potencializaram o trabalho vocal os atores, dando vida e técnica às expressões que já estavam em andamento.

Carregadora

Em si para os outros interesse-me em rever os momentos, um a um, a confundir as idéias de Arte com as de Natureza, aceitar o desejo criativo de estar em ação.

Lança-chamas de altiva simplicidade.

Loucura personalizada

Carregadora de signos da humanidade.

Desfacelo-me amanhã. Retorno depois de amanhã vivendo a realidade nos espaços de sono.

E no entanto me é permitido passar por um instante único de lucidez/loucura onde não distingo o teatro da vida. Como iniciada sinto todo o peso de minha existência.

Acredito na força que de mim se apodera acompanhada de fraqueza de cabeça de avestruz em dias de frio intenso.

Rasgo o cobertor e salto na geleira.

A pintura do corpo se desfaz em fogo do fundo dos olhos.

Olhos de seres separados por convenção. Fico... Permaneço.

(escrito pessoal – caderno de anotações - dia 04.05.98)

Xamanismo e teatralização

O polimorfismo, proposto pelo xamanismo, vai exigir do ator metamorfoses de corpo e psique num delicado exercício de iniciação (COHEN, 2000, p.130).

Podemos perceber o percurso que Renato nos fez trilhar em *Ka* para chegarmos ao fluxo interpretativo que queria para o espetáculo, o que culminou nos encontros com o xamã Lynn Mário, algo inédito não só para nós, como para o próprio Renato. Ele conhecera Lynn Mário através de um parente em comum, e sabia do trabalho terapêutico que realizava, sem

saber exatamente do que se tratava. Em seus escritos anunciava a via xamânica como propulsora de processos criativos (COHEN, 1998), mas essa parceria só se efetivou por ocasião do espetáculo *Ka*, o que caracterizou iniciações por ambos os lados, criando um campo de linguagem que perdurou até o ano de 2003, com a morte do encenador.

Nas primeiras conversas que tive com Renato ele falava muito sobre construção de personagens a partir do contato com alteridades. Da descoberta de outros níveis de realidade além do ego, que possibilitassem aos atores a criação de seus personagens de uma forma não-racional, ou seja, de outras formas de racionalidade – não trato aqui do irracional (SOUZA, 2005, ANEXO A).

E assim, no final de maio, tivemos nosso primeiro encontro com o xamã Lynn Mário M. de Souza. O xamã nos introduziu a viagens iniciáticas, ao contato com níveis de alteridade e identidade, operando como processador do texto e do contexto da montagem, pela via xamânica indiana.

As características deste xamanismo contemplam fatores comuns encontrados em outras manifestações correlatas como cura através do transe – no nosso caso o transe é consciente –, o contato com espíritos de diversas linhagens, viagens de ascensão aos céus e descida aos infernos. Assim como na maioria dos processos iniciáticos, nós fomos submetidos a um cuidadoso preparo por via artística e espiritual.

No início achamos que era muito parecido com o processo terapêutico que eu já fazia – não havia trabalhado com artistas até então –, o intuito de levar as pessoas a sair das percepções que estão habituadas, de seu grupo social. Desenvolvemos um trabalho de criação e preparação do ator na busca de informações que compõem sua própria personalidade além de seu ego (SOUZA, 2005 – ANEXO A).

O Xamanismo está presente em contextos nos quais o sagrado e o profano não são separados da vida cotidiana, que está profundamente impregnada de experiências religiosas.

Para mim o xamanismo é uma visão de mundo, como uma postura, uma prática cultural. Parte de crenças, ritos, rituais, enfim, tudo o que caracteriza uma prática cultural. Evito a abordagem de prática espiritual, pois esta terminologia separa uma visão espiritual de práticas cotidianas, e para mim não há essa separação. Xamanismo é uma maneira de ser, que tem a ver com aquilo que você come, aquilo que você faz, com tudo. Não é algo como a visão ocidental de espiritualidade, aquilo que você só faz numa igreja em

determinados dias da semana, não vejo o meu xamanismo como uma prática espiritual nesse sentido (SOUZA, 2005 – ANEXO A).

Nosso primeiro encontro foi na casa de praia de um dos atores de *Ka*, Fábio Santana, litoral norte do Estado de São Paulo, no que resta da Mata Atlântica brasileira. Teve duração de dois dias (fim-de-semana) e participação não só dos atores e do encenador, como do assistente de direção Cássio Diniz, do cenógrafo Arnaldo de Melo, da figurinista Marina Reis, e do artista plástico Daniel Sêda. Fomos orientados sobre o que levar para as atividades e o tipo de comida que seria preparada. Estávamos ansiosos para o encontro, numa euforia coletiva que foi devidamente compensada pela intensidade e riqueza da experiência. Para o encontro com o xamã, foi solicitado por Cohen os seguintes materiais:

Argila
Fantasia (não figurino)
Fogo, madeiras, tambores
Coisas pessoais
Cola, tesoura, jornal (para máscara)
Galhos, cordas, folhas
Comida.

Chegamos sexta-feira à noite, dia 27 de maio de 1998, menos de um mês antes da pré-estréia no Parque Ecológico. Dormimos e começamos os rituais no sábado de manhã, com a chegada do xamã.

O xamã dava as coordenadas para o grupo de como se instalar no espaço: usamos o maior cômodo da casa, que era a sala, e cada um se instalou confortavelmente em roda. Era importante estar bem instalado, deitado sobre uma esteira ou um tapete e bem agasalhado. Todos se posicionaram na roda e o xamã, que já havia preparado seus objetos pessoais, colocou um pote com água, acendeu um incenso e pegou o seu tambor. Ele nos falou com poucas palavras sobre o trabalho ritual que estávamos começando, e sobre a linha de xamanismo utilizada, além de explicar rapidamente qual era a base do xamanismo em geral.

Meu xamanismo vem do hinduísmo, do tantrismo e também de todos os meus contatos com várias formas de xamanismo brasileiro. Como não é uma instituição religiosa, que tem um determinado conjunto fechado de

crenças – a única definição de xamanismo pode ser essa, que não é uma religião –, são práticas que surgem em culturas diferentes em momentos diferentes. No meu caso, o tantrismo – que surgiu como uma reação ao hinduísmo bramânico – na minha família era praticado de uma forma cotidiana e não-oficial. O que se faz no dia-a-dia é uma negação das ortodoxias, oficialmente somos católicos. Essas são as bases do meu xamanismo, o xamanismo no qual eu fui criado: Negação de ortodoxias e hierarquias; valorização da polarização de tudo, em termos de masculino e feminino; não-duplicidade, apesar de haver uma polarização não há uma duplicidade; há dois lados de uma totalidade complementares e às vezes conflitantes (SOUZA, 2005, ANEXO A).

Sugeriu como abertura dos trabalhos daquele dia a reverência aos espíritos protetores de cada ponto cardeal. Dentro do xamanismo é muito importante a simbologia dos pontos cardiais, a sabedoria dos povos do Leste, Sul, Norte e Oeste, o povo amarelo (asiático), o povo negro, o povo branco, e povo vermelho (indígena). Também cada ponto tem seus *animais de poder*, conforme as regiões do globo terrestre, o que cria o campo dos espíritos ancestrais de cada ponto cardeal.

Esse rito de abertura é feito se voltando para o lado que se vai reverenciar, e o xamã profere as palavras: “Reverenciamos os espíritos protetores do Leste!” e toca o tambor ritual. Ao que todos repetem: “Shanti”, que é uma saudação hindu de paz.

Invoca-se a sabedoria que é inerente à ancestralidade de cada povo, e em seguida se pede permissão aos espíritos protetores do lugar, ou seja, da casa e da floresta em que estávamos iniciando nosso ritual coletivo. No xamanismo acredita-se que todos os lugares são habitados por espíritos, e se torna necessária a comunicação com eles para o êxito da travessia xamânica, numa atitude de reconhecimento e respeito às entidades que habitam cada plano cósmico.

Feita essa primeira etapa de abertura do espaço ritual e reconhecimento dos procedimentos xamânicos, fizemos um exercício de respiração e abertura dos chacras, que são os vórtices de energia que temos no nosso corpo. Sentamos em posição de meditação – mãos repousadas sobre os joelhos e coluna ereta – e vocalizamos uma letra para cada chacra, inspirando profundamente e expirando até acabar o ar do pulmão:

E na garganta
A no coração
O no plexo solar
U na base da coluna
I na testa e na cabeça

Durante a vocalização de cada letra o xamã também tocava o tambor. Essa meditação ajuda na harmonização das energias do corpo, tornando-o mais presente, abrindo caminho para o trabalho que vem a seguir.

Nos ritos xamânicos por nós utilizados, o estado alterado de consciência é acessado através do toque do tambor, que é o condutor dessa busca imaginativa. O tambor ritual é de uso pessoal do xamã, assim como seus objetos de poder.

O tambor pode gerar sons que transformam a forma e alteram a consciência. A medida é o resultado que percebo no ritual. Você controla as mudanças controlando a cadência do tambor. Pode ficar mais intenso, menos intenso, regular, irregular, dependendo das mudanças que você pretende gerar (SOUZA, 2005, ANEXO A).

“Viagem” do animal de poder

Nesse contexto de trabalho inicial tivemos contato com nosso *animal de poder*, um dos motes centrais do Xamanismo, o de que todas as pessoas possuem um animal de poder, ou potência anímica ligada à energia vital do indivíduo. Como já estávamos sentados na roda e o corpo com a energia mais sutil, o xamã começou a explicar qual era o tema da visão xamânica que iríamos experimentar.

Explicou calmamente sobre o tipo de trabalho que iríamos realizar, sobre o fato de “ver com os olhos fechados” e deixar as imagens acontecerem sem juízo de valor. Ele iria conduzir através do toque do tambor e chamar de volta quando se completasse o tempo. Isso significa que o tempo da visão é conduzido por ele e que, ao voltar, se deve fazer todo o percurso de volta. Explicou também que era muito importante o cuidado com entrar e sair do ritual, pois o estado vivenciado na visão xamânica se dá no campo das almas e dos

espíritos, portanto não se deve “ficar por lá”, no apelo de não voltar ao nível consensual de consciência.

Narrou o percurso a ser feito da seguinte maneira:

Cada um vai em busca de um portal, que simboliza a entrada no outro nível de consciência, e vai procurar seu animal de poder. Pode ser que entre em contato com vários animais, mas é para se concentrar no que estiver mais chamando atenção. Quando estabelecer um contato maior com um animal é para perguntar: Você é meu animal de poder? Esperar a resposta e realizar o caminho de volta, pelo mesmo lugar, passando pelo mesmo portal (caderno de anotações, 1998).

Após dar as coordenadas da jornada, pediu então que deitássemos de barriga para cima, cabeça voltada para o centro da roda, braços ao longo do corpo e palmas das mãos voltadas para cima. Fechamos os olhos e respiramos profundamente três vezes.

Eu estava deitada de olhos fechados, barriga pra cima, palmas das mãos voltadas para o alto. No meu entorno, a natureza. Através do toque do tambor, seguido de alguns procedimentos rituais, respirei profundamente por três vezes e “saí” em busca de meu portal. Ele era uma folhinha de árvore, bem verde; entrei e logo me encontrei com uma serpente. Uma espécie de naja, que me mostrou seus olhos através dos meus. Nos estranhamos um pouco, quando finalmente lhe perguntei:

- Você é o meu *animal de poder*?

Depois da resposta afirmativa, caminhamos juntas pelo meio da mata e, ao ouvir o chamado do condutor, fizemos o caminho de volta (caderno de anotações, 1998).

A experiência se mostrou muito intensa por dar a sensação de realmente ter acontecido. O estado é parecido com o do sonho, mas a consciência se mantém alerta por todo o percurso. No meu caso, não tive visões dos lugares pelos quais passava, mas sentia tudo através do meu corpo: a cobra apareceu de um movimento da bacia, se estendendo da base até o topo da coluna, alterando minha respiração. A sensação de verde do portal e do animal invadia os meus sentidos e me sugeria cada passagem. O meu corpo se movimentou durante toda a “viagem xamânica”, sem que eu conduzisse, o tambor era o condutor.

O entrar e sair pelo portal na visão xamânica simboliza a entrada num outro estado de consciência, que Lynn Mário chamou de *transe consciente*. Ao entrar pelo portal as regras se tornam outras, o corpo experimenta sensações novas e um despertar de regiões a que se tinha acesso somente em sonhos ou alucinações – por drogas ou febres. A dúvida é sobre a

veracidade daquilo que se vê/experimenta, se a mente está conduzindo ou não. Muito natural em se tratando de iniciantes que estão acostumados com viagens sem controle.

No êxtase xamânico que vivenciamos não se perde a consciência em nenhum momento, portanto, difere profundamente do transe de possessão. É como se pudéssemos controlar os nossos sonhos como ensina Castañeda em seus livros, mergulhando nas imagens que nem temos dimensão que existem, mas seguindo um percurso definido pelo xamã.

A diferença entre transe e “viagem xamânica” é que no transe você perde a consciência, se ausenta do corpo, enquanto que nessa viagem xamânica você não perde a consciência. Você tem acesso a um outro nível de percepção, sem sair do seu lugar físico, do seu corpo físico, então se tem uma dupla visão: está no corpo, mas percebendo outras coisas. Ver de olhos fechados (SOUZA, 2005, ANEXO A).

A passagem pelo portal tomou uma grande dimensão em nosso trabalho. Na minha primeira experiência o portal era uma folha de árvore bem verde e pequena, pela qual eu passei com todo o corpo – como uma Alice que aumenta e diminui – e só então fui em busca do *animal de poder*. A transição é nítida e muito importante para o êxito do trabalho. O objetivo deve ser claro o suficiente para não se “perder” com as visões e sensações que são muito intensas. Lynn Mário enfatiza a importância do objetivo que todo ritual deve ter.

Todo ritual deve ter um tema e um objetivo muito claros, tanto para quem conduz como para quem é conduzido. Pois sua função é de modificar a energia, e Lynn Mário diz “se o objetivo do ritual é permitir uma mudança na estrutura física de algo, ou se quisermos que algo aconteça para alguém, o fazemos acessando as energias cósmicas entrando no ritmo delas” (SOUZA, 2005, ANEXO A).

A questão do ritmo é dada pelo tambor xamânico e também pelo maracá – no caso de muitas tribos indígenas brasileiras. Assim como os objetos de poder que cada xamã tem, como colares, penas, sua indumentária, artefatos que simbolizam os quatro elementos, o tambor possui sua história pessoal, seus próprios espíritos que são reverenciados antes e depois de cada sessão. Cada tambor é único e a ele se atribui características do tipo de ritual que o condutor realiza.

O tambor desempenha papel de primeira ordem nas cerimônias xamânicas. Seu simbolismo é complexo, suas funções mágicas são múltiplas. É indispensável ao desenrolar da sessão, seja por levar o xamã para o “Centro do Mundo”, por permitir que ele voe pelos ares, por chamar e

“aprisionar” os espíritos, seja, enfim, porque a tamborilada permite que o xamã se concentre e restabeleça o contato com o mundo espiritual que está prestes a percorrer (Eliade, 1998, p.193-194).

No nosso caso o xamã usava um tambor pessoal, com desenho de pássaro no seu couro, o toque acompanhava o tema e a intensidade da viagem xamânica. Como indumentária usava uma camiseta e uma espécie de sári, creio que só nessas ocasiões. Seus objetos de poder ficavam à sua frente na roda, em cima de um tecido e ele também sentava sobre uma almofada ou algo parecido, nunca sentava direto no chão. Conforme sua descrição posterior ele acompanhava a visão de cada um. O xamã também se prepara ao se conectar com as energias que serão transformadas através do ritual; seu trabalho começa bem antes do início da sessão.

Ao sair do estado alterado deve-se tomar os mesmos cuidados do que quando se entra, “porque se esse estado permanecer aberto, perde-se a noção da realidade, que é uma forma consensual de percepção, em oposição a uma forma individual de percepção. Para se evitar problemas fazíamos ritual de entrada e ritual de saída” (SOUZA, 2005, ANEXO A).

Ao voltar do êxtase, respiramos fundo três vezes e mexemos devagar os dedos das mãos e dos pés, com o objetivo de trazer a percepção de volta ao corpo e a esse nível de realidade. Os olhos se abrem devagar e, aos poucos nos sentamos. O próximo passo era fazer a tradução das imagens que surgiram para o papel, escrevendo ou desenhando. A indicação era para não nos preocuparmos com uma escrita linear, deixando livre o fluxo de imagens.

Após cada sessão, desenhamos imagens e realizamos uma espécie de cartografia de sonho, o que se tornou uma prática dentro do grupo, material que serviu de análise para a presente pesquisa (fig.7). Após os desenhos, cada um contava como havia sido a experiência e o que havia visto. Ficamos surpresos ao perceber a riqueza da descrição das imagens e a narrativa que cada um percorreu: cachoeiras gigantes, mergulhos ao fundo do mar, desertos sem fim e florestas espessas eram cenário do encontro com a potência animal.

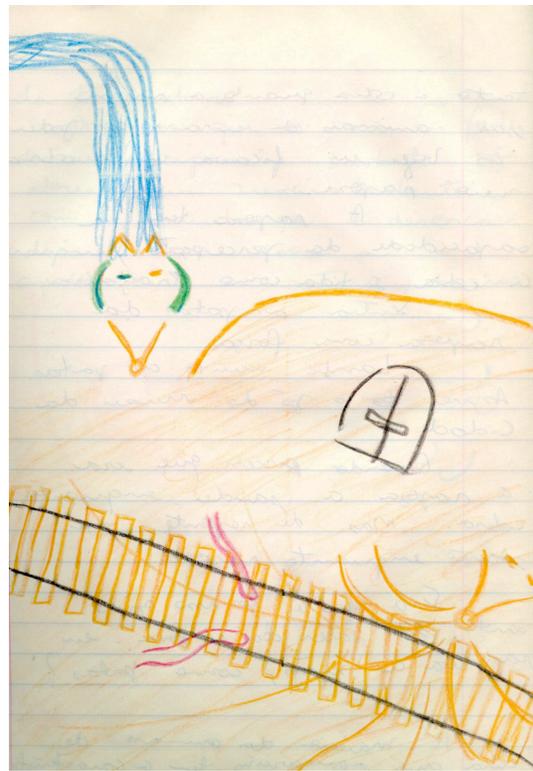
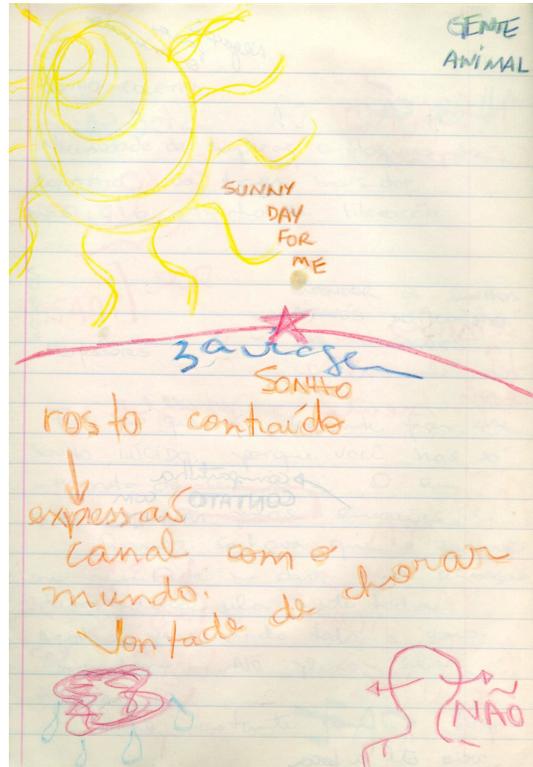
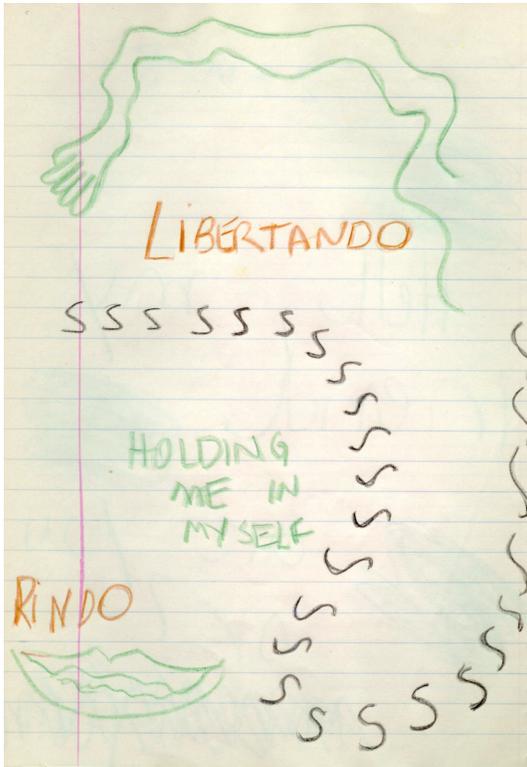


Fig. 7- Desenhos de “viagem” xamânica. Caderno de anotações pessoal.

O xamã havia fornecido os dados iniciais como a passagem pelo portal, a procura do animal e a volta pelo mesmo portal, além dos procedimentos de entrar e sair da vivência. Mas como seria esse portal, sua forma e tamanho, as paisagens a serem percorridas e os pormenores das relações que se estabeleceram entre o neófito e seu devir animal era do âmbito pessoal.

Cada visão tinha sua particularidade, e a descrição trazia muito da individualidade dos participantes. Mesmo se duas pessoas encontrassem o mesmo animal, as características poderiam variar de acordo com a energia vital de cada um – campo da leitura do xamã. Por energia vital compreendemos algo mais que a personalidade do indivíduo, seus processos de percepção da realidade e de se relacionar com ela. Também sugere as energias sutis – o campo da alma – e o contato com os planos superiores e inferiores.

Dentro da perspectiva indiana de constituição energética, o mais importante é a energia vital própria, faz-se tudo com ela. (...) Como a energia vital é uma manifestação da energia cósmica, da grande fonte, se quisermos modificar o universo, a melhor maneira de fazer isso é usando a própria energia cósmica que cria todas as coisas. E se essa energia cósmica se manifesta através de nós, podemos fazer isso usando nossa própria energia vital. É como se fosse uma linha vertical ligando a nossa energia vital com a fonte cósmica de tudo. Nas nossas “práticas xamânicas” usamos nossa energia vital para modificar os elementos do nosso dia-a-dia, puxando o eixo vertical para o eixo horizontal. (...) Para mim, esse é um princípio básico xamânico (SOUZA, 2005, ANEXO A).

Não podemos precisar o tempo da experiência, que varia conforme o tema a ser trabalhado e a condução do xamã – o toque do seu tambor –, mas a descrição da visão por parte de cada participante do ritual é extensa, pelos detalhes e o envolvimento de cada um com seu estado de êxtase. Por isso, a segunda fase de relatos costuma ser mais demorada que a viagem em si.

Ao ouvir atentamente as narrativas, o xamã depois comentava um a um, relacionando o animal de poder encontrado com a energia vital do indivíduo. Explicando que “a relação com o animal vai te sugerindo as características da sua energia vital de uma forma sensível e não-racional, muito mais do que com o objeto” (SOUZA, 2005, ANEXO A).

Os animais que apareceram foram lobo, urso, felinos, cobras, búfalo, cavalos, falcão e enguia. Tão diversos como as personalidades dos indivíduos dentro do grupo! E a visão xamânica muitas vezes se dava no habitat do animal, como mar profundo, floresta, campo e céu, fazendo o participante percorrer esses lugares se locomovendo como o animal – seja

voando, nadando, correndo como o cavalo ou rastejando como a cobra. A sensação é que você se torna o animal, se movimenta como ele e se relaciona com a natureza a partir de suas características.

Ao preparar-se para o êxtase, e durante o êxtase, o xamã suprime a condição humana atual e reencontra provisoriamente a situação inicial. A amizade com os animais, o conhecimento de sua língua, a transformação em animal são todos sinais de que o xamã recobrou a situação “paradisiaca” perdida na aurora dos tempos (ELIADE, 1998, p.118-119).

Por se tratar de aspectos de sua energia vital, o animal não deve ser tomado por uma consciência, mas sim um mecanismo de leitura pessoal, que se relaciona mais com o pensamento ocidental pela proximidade com as simbologias dos animais – animais do horóscopo, por exemplo. O que Lynn Mário conclui: “Para mim, entrar em contato com sua energia vital é tomar posse de seu próprio ser” (SOUZA, 2005, ANEXO A).

Uma grande preocupação do guia era que nós não passássemos o limiar da consciência, entrando no transe de possessão, pois não era seu campo de atuação. Os jovens, assim como os artistas têm mais facilidade de entrar em estados alterados de percepção da realidade, muitas vezes de forma descontrolada. Por isso a preocupação em demarcar o início e o fim de cada ritual. “No início eu falava para vocês não trazerem o animal de volta, para se despedir dele. A única razão para isso é que a energia vital deve ser respeitada, se mantendo a imagem de que naquele local ela se torna acessível” (SOUZA, 2005, ANEXO A).

A descoberta do *animal de poder* foi uma grande revelação, dotando a todos com uma euforia e uma maior compreensão dos processos pessoais dentro do grupo. Os nove atores já se conheciam desde o ingresso no curso de Artes Cênicas, e esse ritual serviu para que nos aprofundássemos mais nas metamorfoses que estavam em andamento – através das vivências nos ensaios com Renato Cohen – e na formação da egregóra do grupo.

As pessoas devem permanecer na roda ritual enquanto o xamã comenta a visão de cada um, não podendo interromper o trabalho. Ouvindo os relatos e os comentários sobre cada pessoa na formação de uma tessitura do campo individual, da mitologia pessoal. Observar a si mesmo e ao outro num contexto ritual é reconhecer aspectos pouco evidenciados nas práticas cotidianas. A observação é sempre a maior arma do ator, sem ela perde sua capacidade de outrar e ser outrado.

Ficávamos em roda até o fim dos comentários do xamã, e fechávamos o trabalho com o toque do tambor, parando para as refeições. Após o almoço do sábado, retomamos as atividades fazendo uma segunda vivência. Conforme indicações de Lynn Mário e com o tema do animal de poder, confeccionamos máscaras com materiais orgânicos – folhas, casca de árvore, galhos – e papéis, usando cola e tesoura. Cada um fez sua máscara de acordo com as sensações e as cores e texturas que apreendeu do encontro com o animal. Num processo intuitivo e ritual, o envolvimento com as máscaras culminou numa espécie de dança pessoal, onde saudamos todos os bichos. A disposição para essa performance foi uma semi-arena na sala.

O xamã apresentava o animal e tocava o tambor enquanto ele se apresentava a todos. O grupo batia palmas e saudava o bicho que ora se apresentava, num rito de renascimento coletivo. Fechamos o primeiro dia de trabalho com essa dança do *animal de poder*.

O segundo dia de trabalho foi marcado pelos rituais com os elementos terra e ar, e o aprendizado das rodas indígenas *Mariri* e *Nomes de Poder*. Essas rodas foram aprendidas com o xamã e usadas na abertura do espetáculo *Ka*, evidenciando a formação da egrégora do grupo, uma grande preocupação de Cohen. O *Mariri* é uma roda indígena brasileira, cujo nome é uma planta de poder. Consiste em girar todos juntos no sentido anti-horário, braços entrelaçados e falando *Mariri*, conforme a marcação dos passos no chão, pé direito à frente, marcando o “ma” e pé esquerdo atrás, no “riri”.

Também fazíamos a roda de *Nome de Poder*, evocando o nome de poder – as vogais do primeiro nome – sem girar, de mãos dadas e roda bem aberta. Alternando uma pessoa à frente e outra mais para trás, numa mesma roda, salta-se para a frente e para trás gritando seu nome de poder. Por exemplo, o nome é *Patrícia*, a pessoa vai gritar AIIA! enquanto salta de mãos dadas com seus parceiros. É importante alternar homem e mulher em ambas as rodas, energias feminina e masculina.

A energia que se cria é importante para a abertura do trabalho ritual, procedimento utilizado por Lynn Mário assim como as meditações e as reverências aos quatro pontos cardeais. Ligando a energia vital individual com a do grupo, e a do grupo com a energia cósmica amplia-se a intensidade da experiência e a insere no tempo-espço do mito, tendo no rito seu lugar de recriação.

No ritual acessamos a energia cósmica através de nossa própria energia vital, que carrega nossas memórias e histórias, não dá pra separar. Havia uma interação da energia individual que criava uma energia grupal, e essa

acessando a energia cósmica. Havia vários níveis de intersecção, de encontro, de interatividade. Pessoal com pessoal, pessoal com grupo, grupo com cosmos. Algumas pessoas operando mais no eixo vertical, outras mais no horizontal (SOUZA, 2005, ANEXO A).

“Viagem” ao elemento Terra

A segunda “viagem de olhos fechados” foi com o tema do elemento terra. Lynn Mário, ao explicar o que seria este novo percurso, nos deu o seguinte roteiro:

Vocês vão novamente procurar o portal e se encontrar com o *animal de poder*. Vão seguir em busca do elemento terra e, se encontrarem um guardião que impeça a passagem, ofereça em troca alguma coisa de vocês, por exemplo, um pouco da sua bondade. Nunca ofereça partes de seu corpo e nem tudo de uma qualidade sua, pois pode trazer problemas! Se alguma energia “baixa” atrapalhar o percurso, como aranhas e escorpiões, é para lançar “bolas de luz” que cada um tem numa algibeira pendurada ao lado do corpo. Vão seguir, então, à procura do mestre do elemento terra, que vai lhes dar um objeto de presente. Agradeçam e façam o caminho de volta, pelo mesmo lugar (caderno de anotações, 1998).

Nos deitamos como descrito na primeira viagem e respiramos profundamente no aguardo ao toque do tambor xamânico, dando início à nova experiência que se apresentava. Em seguida, descrição de minha “viagem” ao elemento Terra:

*Fizemos a abertura e saudamos nosso animal de poder.
Vejo desde o início pelos olhos da cobra. Contrações que se espalham pelo corpo.
Verde. Tudo verde.
Portal verde. Difícil para entrar, ando no chão. Não é tão fácil, mas é gostoso. Sinto muito o corpo físico. Mãos sobem. Saudei meu bicho. Me disse oi. Passei por algo que identifiquei como o guardião do elemento terra, antes tinha algo me impedindo, uns olhos. Joguei uma bola de luz (que estava dentro do saquinho) a coisa se transformou num morcego e me sobrevoou. O caminho se tornou claro e ofereci minha alegria ao guardião. Passei a rastejar pela terra, cheia de folhas, fria, fiquei um tempo andando e quando estava no momento de terminar, sem saber se havia encontrado o mestre do elemento terra, pedi-lhe um objeto. Foi-me dado uma lança ou uma seta.
Aí já fiz o caminho de volta, que é bastante prazeroso
(caderno de anotações, 1998)*

As anotações são seguidas de desenhos, evocando as sensações do percurso, numa experiência de caráter psicofísico. Aqui as interpretações foram em relação aos objetos que o “mestre” do elemento terra presenteou a cada um. Devemos salientar que todos obtinham

êxito em suas “viagens”, seguindo o caminho sugerido pelo guia-xamã e encontrando os símbolos que serviriam de leitura da vivência. Alguns objetos que foram descritos pelos participantes: osso de ouro, flauta, espada incandescente, machado e estrela de cinco pontas.

O processo de interpretação dos símbolos das viagens xamânicas é complexo, sendo o campo da experiência do xamã e resultado de sua iniciação como curador e técnico em êxtase. A iniciação ajuda o neófito a ter visões, a enxergar com os olhos do espírito e a ser reconhecido e respeitado nos outros planos cósmicos. Portanto, ter visões, empreender viagens de ascensão aos céus e descida aos infernos faz parte do ideário xamânico.

No Xamanismo tudo é visto como simbólico, nada é o que parece ser – esse é um conceito básico do Tantrismo também. Tudo pode significar outra coisa, mas não uma coisa qualquer. Portanto o significado se ancora num contexto presente, porém efêmero. A significação é um processo dinâmico em constante transformação (SOUZA, 2005, ANEXO A).

Percebemos que dentro dessa visão xamânica, o conhecimento para se fazer leitura e interpretação tanto do animal de poder como do objeto – ferramentas de leitura da energia vital do indivíduo – não se encontra nos manuais nem nos dicionários de símbolos, e sim da experiência pessoal do iniciado, e sua visão do momento presente. Pois nesse encontro aqui descrito, duas pessoas tinham o mesmo *animal de poder* e as características levantadas por Lynn Mário para cada uma delas era diferente em sua origem. Ou seja, depende de inúmeros fatores que o xamã observa e agencia em sua leitura.

Outra coisa que devemos salientar é a semelhança que se percebe entre a pessoa e seu *animal de poder*. Não só em termos físicos – tamanho do olho e aspecto do olhar, porte físico, tamanho de partes do corpo – como em seu comportamento social e a qualidade de seus movimentos e hábitos cotidianos. Por exemplo, se o animal é a coruja, imediatamente percebemos a perspicácia e a velocidade do raciocínio da pessoa, assim como seu olhar e sua capacidade de ver o que os outros não vêem – a coruja consegue ver no escuro!

Fica evidente que esse conhecimento apreendido da experiência iniciática estreitou os laços dos indivíduos do grupo K, e se deu no período liminar do rito de passagem.

“Viagem” elemento Ar

Nos deslocamos até à beira da praia para fazer a viagem xamânica do elemento ar. Novamente o xamã nos deu as instruções e o percurso a seguir: entraríamos pelo portal e buscaríamos o mestre do elemento ar. Se houvesse guardião ofereceríamos algo em troca da entrada no elemento. Pedir o objeto e voltar pelo mesmo caminho.

No tocante à experiência com o elemento ar, o fato de estarmos a céu aberto propiciou uma maior percepção corporal, e os relatos foram marcados por vôos e cores intensas, além da alteração da respiração pela ascensão ao céu. O tambor também foi tocado e os procedimentos de abertura e fechamento realizados. Dependendo do elemento trabalhado, o objeto vai ter um significado próprio, de acordo com a energia vital da pessoa e da energia do elemento na natureza.

Considerações Parciais

Esse processo, de cunho psicofísico, ampliou o caráter ritual da montagem e da atuação ampliando o cunho da pesquisa, alçando a experiência estética ao *status* de rito de passagem coletivo.

Foram operados outros níveis de realidade e de consciência, do contexto xamânico, como as vivências de amplificação e os níveis simbólicos de morte e restauração. Sendo que todas as vivências passam pela oralidade, na descrição pessoal das narrativas imagéticas.

Essa forma de construção da narrativa marcou profundamente o processo criativo do grupo K, sendo utilizada não só na criação das personas, como na roteirização do espetáculo e na espacialização cenográfica.

O contato com o xamanismo legitimou processos de metamorfose que já estavam sendo vivenciados pelo grupo desde o início dos ensaios com Renato Cohen em janeiro. O xamã transita por outros níveis ou camadas de realidade assim como o *Ka* do conto de Khlébnikov, que passa de tempos em tempos e se transmuta em diversos animais.

A legitimação dos procedimentos da performance e da *body art* – que traz o corpo e o processo de criação como objeto/obra de arte –, encontrou ecos na visão xamânica, de simultaneidades de planos e percepção ampliada da consciência e do corpo. Na verdade,

um grande processo de auto-conhecimento e de alteridade, consigo mesmo e com o outro, no campo da atuação na cena contemporânea.

Esse é o caminho que Beuys procura e aponta com o seu cajado de pastor, sua bengala revestida de feltro, o grande bastão da Eurásia, seu bastão de cobre, com o objetivo de que a tendência seja compreendida: ou seja, a nossa habilidade de modificar a vida cotidiana (caótica, instável, quente, material, atual) em espiritualidade (perfeita, estável, fria, cristalina, celestial, futura), em conformidade com uma polarização que complementa a das energias vitais, e também a nossa habilidade de trazer os corpos de volta às almas (BORER, 2001, p.21).

Depois desse encontro, continuamos o trabalho e apresentamos nossa pré-estréia no Parque Ecológico em Campinas, tendo maior consciência dos processos metamórficos em andamento e incorporando várias passagens desse ritual literalmente na cena. Descreveremos de que forma os aspectos rituais evidenciados pelo xamã fizeram parte do roteiro de *Ka*, nas primeiras apresentações públicas e na temporada do segundo semestre no Museu da Cidade, também em Campinas.

O primeiro encontro com o xamã foi um rito de passagem para o grupo K. Nós nos afastamos de nosso cotidiano de ensaios ao viajar para o litoral e nos preparamos para o ritual conforme orientação de Cohen, que já havia combinado com Lynn Mário o tema e os objetivos deste encontro. Foi fundamental ter acontecido nesse momento da criação e próximo à Natureza.

4. Apresentações Públicas

Ka era meu amigo; eu o amei por seu gênio de pássaro, despreocupação, espírito. Ele era cômodo como uma capa impermeável. Ele ensinava que há palavras, com as quais é possível ver, palavras-olhos e palavras-mãos, com as quais é possível fazer (KHLÉBNIKOV, 1977, p.14).

Para entender o percurso do espetáculo, vamos analisar as primeiras apresentações feitas no primeiro semestre de 1998, quando a escritura cênica começou a tomar forma, e a temporada que ocorreu no Museu da Cidade de Campinas, de agosto a outubro. Também descrevemos o segundo encontro com o xamã Lynn Mário, no intervalo das duas etapas do trabalho, a fim de amadurecer os processos evidenciados nas primeiras apresentações públicas.

Renato tinha bastante pressa em apresentar, queria abrir o trabalho para o público o quanto antes, um procedimento muito eficaz em se tratando de trabalhos de graduação – quanto mais o aluno se apresenta, mais intensamente atravessa seu rito de passagem de sair da faculdade para o mundo da profissão. O fato de abrir o processo e assimilar questões levantadas pelo público – a recepção do espetáculo – é próprio da linguagem *in process*, valorizando a cena em construção mais do que o produto final.

Fizemos então uma apresentação para alguns professores do Departamento de Artes Cênicas – que estavam auxiliando o processo, como Márcio Tadeu e Helô Cardoso – e uma tribo xavante que estava visitando a Unicamp. Depois participamos da *Mostra Arte e Mídia* do Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, onde Renato lecionava e, fechando as atividades do primeiro semestre, realizamos nossa pré-estréia no Parque Ecológico da Cidade de Campinas.

Nessas três experiências pudemos sentir o fluxo na interpretação sugerido por Renato e a intensidade das metamorfoses da persona, na passagem de cada cena.

Barracão de Artes Cênicas, Unicamp

Maio de 1998

Como estávamos trabalhando desde o início de janeiro, nesta apresentação o roteiro pareceu bastante processual, porém, com vários *leitmotiv* já demarcados – o campo de ação

de cada persona e seu percurso. A iniciação com o xamã nos deu a dimensão que faltava para o mergulho e compreensão do universo da peça e, os colaboradores – músicos, tradutores, teóricos, artistas gráficos e de *body art* – estavam totalmente envolvidos com o projeto *Ka*.

A experiência de apresentar para alguns representantes de uma tribo xavante e para os professores que estavam nos auxiliando foi de suma importância para a vida do espetáculo. E também o fato de estarmos na nossa própria sala de trabalho dentro do Barracão de Artes Cênicas nos deu mais segurança. No roteiro, textos de Khlébnikov:

Ka (cap. II) - Rachel e João
Ka (cap. III) - Samira e Elisa
Madame Lêhnin - Marcial, Gustavo, Renata, Samira e Elisa
Zaum - Elisa, Samira e Rita
Zanguezi Gustavo e Rita
Poeta futurista (múmia) - Fábio
(caderno de anotações, 1998)

O retorno que tivemos dos xavantes foi muito enriquecedor, perceberam o caráter ritualístico de algumas passagens e fizeram relações com mitologias de sua tradição. Também os professores Helô Cardoso e Márcio Tadeu, que nos acompanhavam desde o primeiro ano de faculdade, apontaram cenas em que o clima ficava muito denso, devendo ter algo mais leve em alguns momentos (caderno de anotações, 1998).

O *environment* do trabalho se situava no campo das transmigrações da alma, da morte. Estávamos aprendendo como neófitos a “morrer em vida para viver na morte” (Lynn Mário, caderno de anotações, 1998). Todas as vivências propostas por Cohen aproximavam nossa vida pessoal do fazer artístico, numa retro-alimentação constante e, nesse momento de começar a abrir o processo para os outros, já havíamos passado por inúmeras “provações” nos ensaios e *workshops*.

O nu em cena também era resultado dessas vivências, tecendo o campo de preparação e criação. Nessa altura, cinco dos nove atores haviam raspado a cabeça: Rita Wirtti, Marcial Asevedo, João André da Rocha, Gustavo Arantes e Fábio Santana. A *body art* que se criou tomava o corpo como suporte das metamorfoses pessoais, dos processos de troca de pele surgidos nos ritos xamânicos.

VII COMPÓS - Mostra Arte e Mídia

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica PUC-SP, 2 de junho de 1998, TUSP – Maria Antônia, São Paulo - SP.

Para análise desse evento, serviu de ajuda uma gravação de cinco minutos de nosso trabalho em formato digital, que nos foi cedido pelo *Laboratório de Linguagens Visuais* do Programa, que fez a cobertura de toda a mostra. A apresentação ao vivo durou cerca de vinte e cinco minutos, dividindo espaço com os outros grupos e artistas, o que exigiu de Cohen uma edição do material bruto.

O grupo K participou como convidado da Mostra e o nome dado *Espectáculo/Performance Ka - A sombra da alma*, foi o primeiro de nosso trabalho. Cohen era professor de *Arte e Tecnologia* do Programa e um dos curadores do evento.

Tivemos a oportunidade de experimentar algumas cenas novas em *body art*, como a performance da atriz Rita Wirtti com o corpo todo coberto de terra, com gelo nas mãos e na boca e andando num caminho de gelo.

Rita era a única mulher da equipe que havia raspado o cabelo até então – na temporada do Museu da Cidade Rachel Brumana também o fez –, e estava se delineando como um duplo feminino das passagens de *Ka*. Nessa criação em *body art*, que foi levada à cena sem o conhecimento do encenador, a artista plástica Marina Reis inventou um “grude” para fixar a terra no corpo da atriz, à base de polvilho cozido com água. Havia um ponto específico de cozimento para então se misturar à água e emplastar o corpo, sem cair os pedaços da terra, dando uma consistência de lama. A mistura foi passada no corpo inteiro da atriz, deixando só o rosto de fora (fig.8). Rita entrou com cubos de gelo na boca e nas mãos, realizando uma travessia de muita potência, depois aplaudida por Cohen.

Eu e Elisa fizemos a cena *Zaum* com o corpo carimbado de hieróglifos, nuas, nas suas duas partes: a coreografia na cena do *Zanguezi*, e o *Zaum*, propriamente dito, com as sonoridades de Khlébnikov que estávamos pesquisando.

Durante quase toda a cena as vozes do texto *Madame Lêhnin* foram usadas, funcionando como uma narrativa de fundo às passagens das personas, que ainda estavam numa fase de gestação.



Fig.8 - *Body art: Terra*. Atriz: Rita Wirtti. Foto: Marina Reis.

Além de Marina Reis, a equipe estava formada por Rogério Borovik, Arnaldo de Melo, Lúcio Agra, Fábio Fonseca, Daniela Kutschat e os nove atores. Sendo uma grande tendência de Cohen trabalhar com artistas de diversas mídias, como já fizera em seus espetáculos anteriores.

Parque Ecológico Monsenhor Emílio José Salim

Dias 18, 19 e 20 de junho de 1998, às 21h. Rodovia Heitor Penteado Km 3, Campinas - SP

Destas apresentações temos uma hora de filmagem em VHS feita por Evandro Bueno – jornalista de Campinas –, que auxiliou na análise da primeira etapa do trabalho. Também foram analisados o registro visual do fotógrafo Fernando Petermann e o material gráfico (folder, cartaz e postal) feito por Rogério Borovik.

As três noites no Parque Ecológico da Cidade de Campinas se configuraram como pré-estréia oficial do grupo K. Em relação ao nome do trabalho, podemos perceber através da análise do material gráfico, que também era processual: nesta pré-estréia observamos dois nomes, no folder está *Ka - Poética Zaum de Vélimir Khlébnikov* e no cartaz *Ka - Cena Futurista de Vélimir Khlébnikov*.

Os rituais vivenciados na iniciação xamânica no mês de maio foram incorporados no roteiro/travessia de *Ka*. Ao contrário de treinamentos para atores que se serve de práticas orientais na busca de estados para a cena, nessa pesquisa a própria estrutura do rito xamânico foi evidenciada no roteiro do espetáculo, deflagrando a construção das narrativas hipertextuais também pela via xamânica – além da já citada busca por estados alterados de percepção e criação das personas arquetípicas.

O lugar era fascinante por suas instalações e paisagens, uma antiga fazenda que já havia abrigado o espetáculo *Primeiras Histórias* em 1996, trabalho de formatura em Artes Cênicas com direção de João das Neves.

Utilizamos os dois andares da área interna do casarão, e uma parte externa, conjugada a casa, para o percurso das cenas. Como camarim nos instalamos em vários ambientes, pois a quantidade de objetos de cena era enorme e dependendo da *body art* de cada ator-performer, necessitava de um espaço amplo para sua preparação e trocas durante o espetáculo.

Para a pré-estréia foi construído um modesto portal de madeira no laboratório de cenotécnica do Departamento de Artes Cênicas, com dois metros e meio de altura por dois de largura. Ele ficava à esquerda da cena, na visão do espectador, por onde passavam alguns atores e onde a *Mulher dos ossos* depositava seu feixe de ossos. Todos ajudavam na montagem do cenário e na disposição dos objetos cênicos, contávamos com o apoio total do Instituto de Artes para transportes de materiais de cena e na divulgação do espetáculo.

O aquecimento para entrar em cena era feito coletivamente, no espaço montado do cenário (fig.9). Às vezes se formava duos e trios na parte do aquecimento, dependendo do tempo de preparação de cada um – algumas pessoas tinham *body art* mais elaborada logo no início do espetáculo, como Marcial (fig.10), eu e Elisa, outras durante o espetáculo, como Rita Wirtti. Nos aquecíamos com músicas que remetiam ao universo da peça, mas não com as músicas das cenas em si, pois tinham forte caráter ritual e eram “guardadas” para o momento da cena.

Após o aquecimento eu ia para o camarim improvisado para dar início à *body art*, junto com Elisa e as pessoas que nos ajudavam – geralmente alunos dos outros anos do curso de Artes Cênicas – para o carimbo de hieróglifos no corpo. A tinta guache era passada em cada carimbo e formávamos inscrições no corpo, que aos poucos formavam uma escrita, cada desenho ocupando um lugar que poderia variar ou não nas próximas apresentações.

Como estávamos no inverno o aquecimento era muito importante para manter o calor corporal e para criar a energia para o espetáculo. Outra preocupação de Renato era como sair de cena, uma espécie de ritual de saída – como fazíamos no ritual xamânico – para preservação da consciência e do estado que se acessa no tempo ritual e mítico.

O importante é que quando mudamos o estado de consciência, para um estado alterado, é preciso depois voltar à consciência. Por isso o respeito ao entrar e sair do ritual. Isso tinha que ser marcado para fins da praticidade de nosso cotidiano, porque se esse estado permanecer aberto, perde-se a noção da realidade, que é uma forma consensual de percepção, em oposição a uma forma individual de percepção. Para se evitar problemas fazíamos ritual de entrada e ritual de saída (SOUZA, 2005, ANEXO A).

Isso porque a experiência xamânica e a condução dos ensaios por Renato criaram um campo de mergulho muito forte, potências e devires agenciados não só no âmbito da arte, mas da vida de cada um.

Cada apresentação tinha duração aproximada de uma hora e trinta minutos.



Fig.9 - Aquecimento Parque Ecológico. Foto: Fernando Petermann.



Fig.10 – *Body art*: Ka. Ator: Marcial Asevedo.
Foto: Marina Reis.

Descrição das cenas do espetáculo

O roteiro para a pré-estréia foi feito por Cohen e seu assistente Cássio Diniz, e seguiu uma estrutura ritual. Nas apresentações do Parque Ecológico, que duraram três dias, pudemos vislumbrar um percurso em processo e que serviu de base para a formalização do roteiro do espetáculo, na temporada do segundo semestre.

Renato dividiu o espetáculo em três momentos:

- 1 Memórias Crípticas
O Grande Egito

Iniciações
Ritos de Passagem
- 2 As Linguagens Estelares
Guerreiros do Alfabeto

As Línguas Mágicas das Sonoridades do Mundo
- 3 Alma

Ubiquidade
Transmutação

(Folder da pré-estréia, 1998).

CENAS DA PRIMEIRA PARTE

*Pensando na pedra*¹¹

A primeira cena ocorria no andar inferior, com o ator Marcial de Asevedo trazendo o público ao toque do bumbo, num ritmo semelhante ao tambor ritual tocado nos encontros xamânicos. Na parte externa da casa, em cima de uma árvore, a atriz Rachel Brumana abria o espetáculo com um trecho do capítulo VII de *Ka*: “Pensando na pedra, com o ramo verde-cinza de folhas simples inscrito nela estas palavras: ‘Se a morte tivesse teus cachos e tuas mechas, eu quisera morrer’” (KHLÉBNIKOV, 1977, p.27).

Que também era usado na cena das gelatinosas criaturas marinhas, transmitindo a idéia de uma entrega à morte através da figura sensual e feminina, em oposição à visão

¹¹ Os nomes das cenas variavam conforme o mote da criação e foram lembrados de memória e dos registros pessoais.

ocidental de morte, que nos dá medo e nos faz querer ser sempre jovens. O rio do esquecimento que também é uma metáfora da morte foi tema de viagens xamânicas feitas pelo grupo, nos aproximando sempre de um aprendizado da morte em vida e da vida na morte.

Ela então falava um texto egípcio sobre a morte, traduzido pelo músico André Benevides:

*Morrer pra mim hoje
É saúde ao doente
Como alforria para o escravo*

*Morrer pra mim hoje
É o cheiro de mirra
Como um abrigo à ventania*

*Morrer pra mim hoje
É beijar o lótus
Como que à beira de um orgasmo*

*Morrer pra mim hoje
É a chuva que chega
Como a volta da guerra ao lar*

*Morrer pra mim hoje
É o céu se abrindo
Como transfiguração pelo além*

*Ah, morrer pra mim hoje
É como voltar para casa
Depois de anos sem coragem*

(REED, 1997 - tradução: André Benevides)

Múmia Egípcia

Após o que Marcial conduzia o público com o toque ritmado do bumbo para dentro da casa. O local era escuro e úmido, com pouca iluminação. O público se acomodava em torno do ator-múmia instalado: João André da Rocha estava em pé, enfaixado dos pés à cabeça, em cima de um pequeno pedestal. Em posição de faraó mumificado, segurava um cajado e um pedaço de osso, seus objetos de poder.

No Egito antigo, era costume enterrar as pessoas com objetos pessoais e, conforme sua nobreza, colocavam miniaturas deles em volta de seu corpo mumificado, dentro do



Fig.11 – Cena *Múmia*. Atores: João André e Gustavo Arantes. Foto: Cássia Dias Aranha.

sarcófago. Acreditavam que a parte da alma que permanece, o *Ka* de nossos estudos, iria viver na morte e esses objetos iriam auxiliar na vida após a morte.

Imagens, estatuetas, miniaturas de utensílios ou de casas tomam o lugar dos objetos reais. Operações mágicas lhes conferem eficácia e todas estas réplicas em miniatura têm a capacidade de atrair *Ka*, pois ele é incapaz de perceber a diferença entre estas e a realidade (BERNARDINI in *Ka*, 1977, p.41).

Esta cena transformava todo o ambiente num grande sarcófago, com os elementos rituais instalados e a figura mumificada do ator, instaurando o tempo mítico das narrativas de morte e renascimento, colocando o público dentro do campo das transmigrações da alma (fig.11).

Então surgia por detrás o ator Gustavo Arantes vestido de terno preto com uma máscara do deus-cachorro Anúbis, um andar lento e pesaroso, se dirigindo à múmia, simbolizando sua entrada no campo da morte. Na mitologia egípcia Anúbis era o deus psicopompo, que auxiliava na travessia das almas dos mortos. Em seguida o pássaro xamânico do ator Fábio Santana (fig.12) tocava um sino em frente ao corpo mumificado, e retirava com muito cuidado o osso e o cajado. A partir daí a alma havia realizado sua entrada no mundo da Morte e se anunciava com essas palavras:

Quando percebi que as velhas linhas empalideciam, e o futuro oculto nelas se transformava nos dias de hoje, compreendi que a pátria da criação está situada no futuro. É dele que sopra o vento dos deuses da palavra. (Khlébnikov, extraído áudio anexo B)

O toque do tambor ia ficando mais intenso enquanto João André se desfazia das faixas. Saltava nu ao chão, com a cabeça raspada, remetendo ao prostrar-se do neófito da religião candomblé, abrindo o campo de imanência e iniciação do espetáculo.

Na simbologia xamânica os pássaros ocupam posição de destaque, por fazerem a ligação entre o céu e a terra. O vôo do xamã é de fundamental importância para o êxito de seu trabalho de cura, e o seu treino consiste em empreender viagens extáticas seja para os mundos superiores – como as viagens atemporais pela árvore da vida –, ou para os mundos inferiores, o que se convencionou chamar de inferno na cultura judaico-cristã.

Aprender a linguagem dos animais, sobretudo a dos pássaros, equivale, em qualquer parte do mundo, a conhecer os segredos da natureza e, portanto,

a ser capaz de profetizar. (...) Os pássaros são psicopompos. Tornar-se pássaro ou ser acompanhado por um deles indica a capacidade de, ainda em vida, empreender a viagem extática para o Céu e o além (ELIADE, 1998, p. 117-118).

Nesta cena, tanto o pássaro quanto o deus-cachorro Anúbis são psicopompos, ou seja, condutores das almas dos mortos. Função desempenhada por várias outras personas durante o espetáculo, que trata essencialmente da viagem da alma que atravessa os tempos. Durante toda a cena o tambor era tocado, remetendo à função ritual do tambor xamânico, condutor da visão pelo êxtase.

Rodas Rituais

Em seguida formávamos uma roda na parte externa do casarão em torno de uma fogueira. O fogo como elemento de transmutação havia sido tema de um ritual de deposição na preparação do espetáculo. Começávamos a bater palmas, evocando as energias animais e a formação da egrégora – que havíamos apreendido de nossos encontros rituais (fig.13).

Quando percebíamos que o público estava todo em volta da roda, fazíamos o *Mariri*, depois batíamos as palmas das mãos vigorosamente e por último a roda de *Nome de Poder*, evocando o nome de poder.

Nos encontros com o xamã essas rodas eram usadas para abrir e fechar o trabalho – estrutura que Cohen evidenciou no roteiro de *Ka* –, como forma de potencializar a energia do grupo. O que de fato acontece, pois a movimentação em roda coloca o ator num estado psicofísico alterado, ativando a mesma energia das Mandalas nas meditações: seguindo um movimento em espiral, abrindo o campo ritual dentro do espetáculo.

No ritual acessamos a energia cósmica através de nossa própria energia vital, que carrega nossas memórias e histórias, não dá pra separar. Havia uma interação da energia individual que criava uma energia grupal, e essa acessando a energia cósmica. Havia vários níveis de intersecção, de encontro, de interatividade. Pessoal com pessoal, pessoal com grupo, grupo com cosmos. Algumas pessoas operando mais no eixo vertical, outras mais no horizontal (SOUZA, 2005, ANEXO A).

A parafernália estava montada e a energia do grupo criada. Percebemos nessa estrutura que o prólogo do espetáculo era estritamente ritual, possibilitando ao público e à assistência entrarem no estado proposto por Cohen:



Fig.12 - Indumentária *Pássaro*. Ator: Fábio Santana.
Foto: Marina Reis.



Fig.13 - Cena *Rodas Rituais*. Foto: Cássia Dias Aranha.

O tempo da experiência é o tempo mítico, um “entre-parenteses” ao Cronos devorador. A vivência da jornada se passa na ordem do extracotidiano (...) O atuante percorre espaços-tempos simultâneos, à semelhança da experiência onírica, inscrevendo alusões, memórias reveladas, à sua história pessoal (...) É o estatuto do tempo generoso, tempo da cura (COHEN, 2000, p.133).

Mulher dos ossos

Na passagem para a parte interna da casa, assim que cessava o movimento da roda, a atriz Elisa Band, vestida de branco com uma saia de feltro, recolhia um amontoado de ossos, e era seguida pelo público até a grande sala no andar superior, onde aconteceriam todas as outras cenas do espetáculo. Enquanto ela depositava os ossos no chão, à beira do portal de madeira, o público era recebido com a projeção da animação multimídia feita por Rogério Borovik, projetada na parede e os atores se posicionavam para realizar a dança do coro.

Coro - Gurdjieff

Além das *rodas rituais*, este era o único momento em que todos os atores estavam em cena. A música e os movimentos eram repetitivos, inspirados nas meditações e danças sagradas de Gurdjieff. A despeito dos outros atores, minha persona realizava a dança do *animal de poder*, sibilando e se movendo como a cobra reconhecida nas viagens xamânicas. Em meio aos gestos repetitivos e à expressão neutra dos atores, dançava o corpo em êxtase e a sabedoria do olhar certo da cobra, aspectos complementares na criação das personas.

Ka - capítulo I

As passagens das cenas se davam de forma gradual, com a manipulação da luz e do som. Ficavam em cena Marcial, Rachel Brumana e Rennata Airoidi, esta última como o poeta-narrador da epopéia de *Ka*, que apresentava o capítulo I do conto na íntegra, descrevendo a si mesmo e ao *Ka*:

Eu tinha Ka; nos dias da Branca China, Eva, descendo na neve do balão de André, ouvindo a voz “vai!”, deixados nas neves esquimós os rastros dos pés nus, – esperança – estranharia ao ouvir esta palavra. Mas o povo de Masr já a havia conhecido milhares de anos antes. E ele não estava errado quando dividia a alma em Ka, Khu e Bha. Khu e Bha = a fama, boa ou má

do homem. Mas Ka é a sombra da alma, seu sócia, enviado para junto daquelas pessoas, com que sonha o senhor roncadador. Para ele não há barreiras no tempo; Ka vai de sonho em sonho, atravessa o tempo e alcança os bronzes (os bronzes dos tempos) (KHLÉBNIKOV, 1977, extrato do cap.I, p.13).

Assim terminava a primeira parte do espetáculo, onde se apresentou ao público o campo de transmigração da alma, os processos iniciáticos dos atores, os objetos e elementos que evocam os símbolos de ritos de passagem e de morte, tais como: ossos, casulos, personas mumificadas e de cabeça raspadas, corpos nus, toque de sinos e tambores e o fogo ritual.

CENAS DA SEGUNDA PARTE

Nesta parte o tema das equações da morte propostas por Khlébnikov e de sua língua transmental, o Zaum, dão a tônica do trabalho.

As Linguagens Estelares
Guerreiros do Alfabeto¹²

As Línguas Mágicas das Sonoridades do Mundo.

As cenas *2222*, *Huris*, *Zanguezi*, *Zaum* e *Gelatinosas Criaturas Marinhas* incorporaram elementos dos treinos como os giros, as quedas, as rodas, as sonoridades encantatórias. O *Zaum* como linguagem aparecia em quase todo o espetáculo. O processo de criação de Cohen seguia a lógica não-racional encontrada nos escritos de poeta russo: aparentemente sem sentido, a estrutura que se estabelece é próxima de um sonho, de algo que só se percebe em estado alterado de percepção.

É uma peça vertiginosa, para se ver em alpha, que fala para as consciências do futuro. Khlébnikov se dirige para o homem do futuro, fala de uma grande contemplação e que essa linguagem um dia vai nos atingir, essa grande língua transmental (COHEN, entrevista para o vídeo *Ka*, edição Rogério Borovik, 2003, ANEXO B)

Renato transitava, na maioria de seus trabalhos, pelo campo dos sonhos, da morte; recriando essas paisagens e conduzindo seus atores, buscava a epifania de cada cena, o

¹² Daí que tirei o nome da dissertação, aproximando as pessoas do grupo aos guerreiros de Khlébnikov/Cohen.

desvelamento de cada ator. E quanto mais os artistas se jogavam nas cenas/travessias, mais forte surgia a potência do corpo numinoso necessária para esse registro de atuação. Esse era o treino: o mergulho pessoal nas alteridades internas, resultando num maior comprometimento com o processo.

A encenação de Ka trouxe o mergulho nas profundezas da alma, nos outros estados da consciência, da cura e da contemplação.

2222

Nesse momento surgia a projeção da segunda animação de Rogério Borovik, das equações da morte de Khlébnikov (fig.14). Em cena estavam Rachel Brumana, João André da Rocha e Marcial de Asevedo.

Tomando a "roda da história" como mesmo uma roda, Khlébnikov vai procurar encontrar, com base em constantes matemáticas, a equação que rege uma certa distribuição dos eventos pelo tempo. Considera esse tempo um círculo perfeito, que ainda não se fechou e cuja extremidade de partida (chegada) não é conhecida. Assim, uma equação que determine as datas-chave de fluxo e contra-fluxo — que vai rotacionando essa linha do tempo — entre Oriente e Ocidente, não deveria levar em consideração princípios de geometria? inserindo desse modo a quarta dimensão do espaço — o tempo —, na formulação tridimensional de Euclides? (Fábio Fonseca de Melo, site projka).

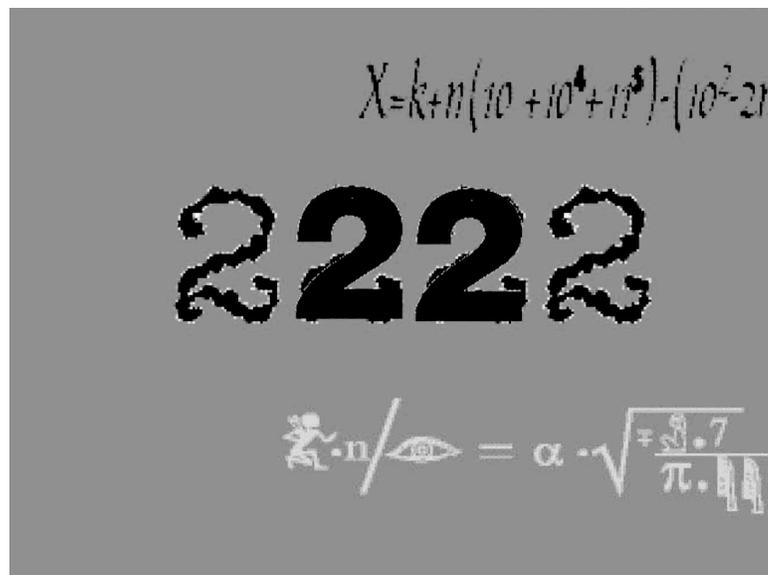


Fig.14 – Frame da animação 2222 de Rogério Borovik.

Falava do sábio do ano 2222, que questiona a relação do tempo e do peso.

Naquela época ainda acreditavam no espaço e pouco pensavam no tempo. Ele deu-me o encargo de compor a descrição do homem. Eu preenchi todas as questões e entreguei meu relato. “Número de olhos – dois, – leu – número de braços – dois; número de pernas – duas; número de dedos – 20’. (...) – Mas isto é suficiente – respondeu ele, – para compor a equação da morte” (KHLÉBNIKOV, 1977, cap. II, p.15).

Huris

Em seguida, a persona de Marcial, que estava presente em quase todas as cenas, se enrolava num grande casulo de tecido branco, se arrastando pelo chão. Marcial só pronunciava texto em dois momentos do espetáculo, mas realizava uma partitura de movimentos contínua, enquanto se desenrolavam as narrativas. Nesse momento ele era abordado pelas *Huris*, figuras mitológicas que recebem e cuidam da alma dos mortos – outra vez aparece a figura do psicopompo – e no conto *Ka* se refere à parte III. As atrizes Rachel, Rita e Renata criavam um jogo feminino de sedução e envolvimento.

A narração do texto era feita ao microfone por João André, com seu vestido vermelho e turbante na cabeça (fig.15). A atuação, com a voz mediada pelo microfone fez parte do treinamento dessa e de outras cenas, se transformando em performances com forte carga expressiva.

Zanguezi

Acredito que a persona do *Zanguezi*, feita magistralmente pelo ator Gustavo Arantes, era um dos poucos momentos da peça em que a atuação se dava em transe – em todo o histórico do espetáculo não ocorreu variação nessa cena. O ator operava num estado de total envolvimento com sua persona e realizava um andar bastante lento, a princípio passando pela figura do Ka/Marcial e desenvolvendo uma travessia depois acompanhada pelas meninas *Zaum*.

Sua cabeça raspada e rosto pouco maquiado formavam um corpo/escultura com a capa preta e longa da persona que, quando se sentava, fazia um movimento de cabeça onde parecia que seu pescoço não tinha articulações, tamanha a flexibilidade desse movimento.



Fig.15 – Cena *Huris*. Ator: João André. Foto: Fernando Petermann.

Seus olhos ficavam entreabertos, num tremor constante, e muitas vezes Gustavo não se lembrava de detalhes da apresentação. Sua criação se deu nas primeiras fases de ensaio com Renato, que apresentou ao grupo trechos de textos do Khlébnikov fazendo alusão ao *Zanguezi - King of time*, aliado às travessias propostas pelo encenador, onde desenvolvíamos um andar lento. Não tinha texto, apenas um caminhar cheio de significados e uma presença cênica marcante.



Fig.16 – Cena *Zanguezi*. Ator: Gustavo Arantes. Foto: Cássia Dias Aranha.

Zaum

A cena *Zaum* tinha dois momentos, um primeiro com a atriz Renata Airoidi envolta numa roupa/casulo branca (fig.17), com o texto *Zaum* mais explicativo de Khlébnikov *Ao Globo Terrestre* (ver site: <http://www.iar.unicamp.br/~projka>) e o segundo momento mais gutural onde duas “feiticeiras” imitavam sons de pássaros e profetizavam numa linguagem incompreensível, de forma que seus corpos assumiam espasmos e danças frenéticas impressionantes (fig.18).

Em seguida entrava o ator Marcial com uma máscara de lobo, seu animal de poder e o ator Fábio em indumentária de pássaro. O tambor era tocado e o palco se travestia em seres mitológicos e animais, seres híbridos com o índice da potência metamórfica.

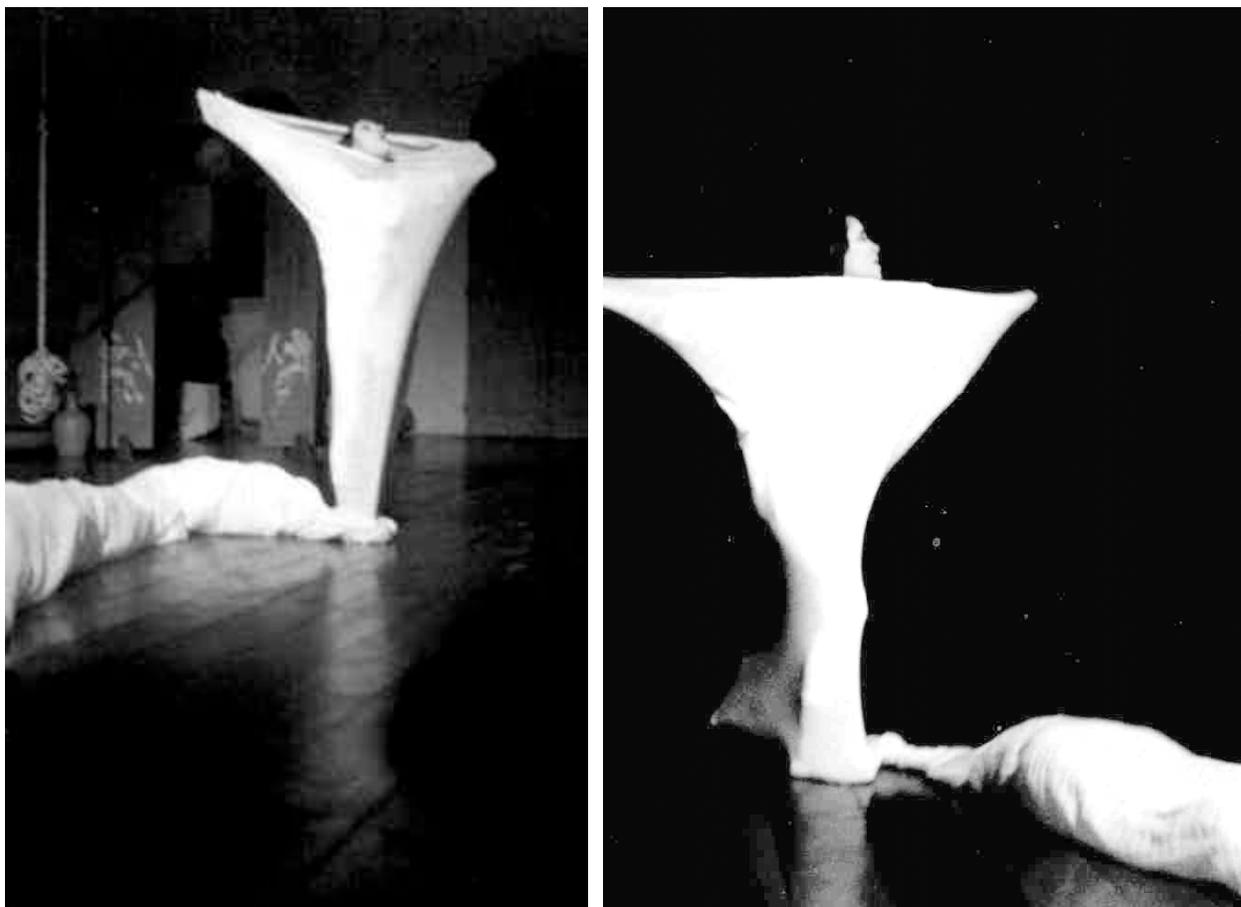


Fig.17 – Cena Casulo *Zaum*. Atriz: Renata Airoidi.
Fotos: Daniel Seda (esquerda) Fernando Petermann (direita).

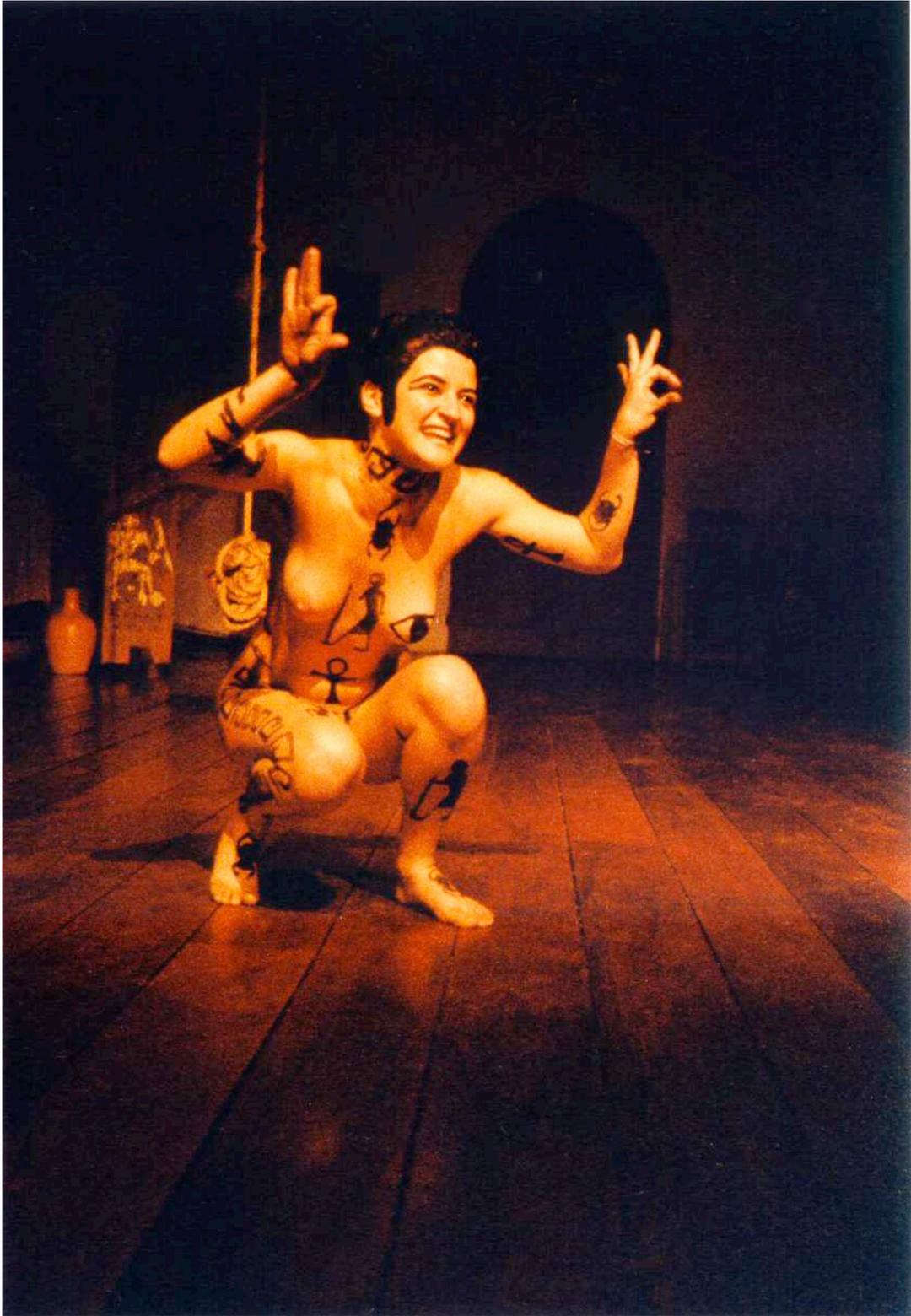


Fig.18 - Cena *Zaum*. Atriz: Samira Brandão. Foto: Fernando Petermann.

Gelatinosas Criaturas Marinhas

Esta cena trazia o campo das profundezas do mar. A atriz Rita Wirtti realizava um caminhar com influência da dança indiana Odissi – sua prática pessoal – e entregava ao Ka/Marcial um peixe morto, com o qual ele dançava durante toda a cena.

O ator Gustavo Arantes enunciava o tema através do texto:

Ka estava sentado triste à beira-mar, as pernas caídas. Prudência. Prudência! As gelatinosas criaturas marinhas, quebradas pelas ondas, se aglomeravam junto às margens, rechaçadas até aqui pelo vento, vagueando em rebanhos mortos, brilhando de um brilho opaco... (KHLÉBNIKOV, 1977, p.21)

A animação projetada trazia os seres do mar, moluscos, anêmonas e a sonorização era feita por um instrumento indígena chamado “pau-de-chuva” e por som gravado de gotas d’água caindo.

CENAS DA TERCEIRA PARTE

Alma

Ubiquidade
Transmutação

A terceira e última parte do espetáculo traz a passagem final da alma que transmigra e as últimas aparições das personas/entidades. A iluminação ficava mais densa e escura. *Ka* transmutava na presença dos atores e de sua *body art*.

Deuses que voam

Nesta cena se estendeu a parceria entre eu e a atriz Elisa Band. Eu pendurada em cordas, indumentária de folhagens presas ao corpo, ela de terno preto e longas asas de folha de bananeira. O texto era um caleidoscópio de trechos do conto *Ka*, começando com um trecho do capítulo III:

Há deuses que voam, há os que nadam, há os que rastejam (...) Dizei, há sobre o Hapi um rato, que exija não se reze para ele? (Khlébnikov, 1977, p.17)

Trazendo à cena a questão dos vários deuses e das adorações, as personas surgiam como entidades de mundos distintos e, ao mesmo tempo, paralelos: a simultaneidade de planos e de percepções da realidade.

As duas atrizes criavam a tensão entre os planos e os territórios de poder, a que rastejava e caía e a que ficava dependurada no plano alto. Elisa falava o seguinte texto:

Ele disse que agora muitas coisas não são autênticas. – Não é nada, não é nada, jovem, persista no mesmo! (Khlébnikov, 1977, p.18).

Repetindo três vezes a mesma seqüência, no final eu caía das cordas após um embate entre as duas.

Cabeça



Fig.19 – Cena *Cabeça*. Atriz: Rachel Brumana. Foto: Fernando Petermann.

Nesta cena estavam Rachel e Elisa ao microfone (fig.19), o coro egípcio e João e Rita no jogo das cabeças. A performance ao microfone era de grande força, com os textos das partes III e VI do conto *Ka*:

Fugíamos dos trens e ouvíamos o barulho de Sikórski. Nos escondíamos disto e daquilo e aprendíamos a dormir andando. As pernas iam para qualquer lado por conta própria, sem conhecimento do sono. A cabeça dormia. Eu encontrei um pintor e perguntei-lhe se iria para a guerra. Respondeu: “Eu também faço guerra, só que não pelo espaço, mas pelo tempo. Eu fico na trincheira e retiro ao passado um tufo de tempo. Minha dívida é tão pesada quanto a do exército pelo espaço”. Ele sempre pintava as pessoas com um olho só (Khlébnikov, 1977, p.17).

Enquanto o coro entrava em fila e movimentação de “lagarta” – exercício dos ensaios com Renato – a narração ao microfone e a projeção

da animação do pintor futurista com imagens do Khlébnikov, davam a dimensão da jornada, do cansaço ao caminhar e as impressões na volta pra “casa”: “O caminho era quase longo, e gotas de suor brilhavam no rosto moreno de *Ka*, vermelhando aos raios da aurora”.

Saia

Em seguida João se aproximava da saia-instalação feita de cordas por Marina Reis, e que por sua amplitude ficava sobre um carrinho com rodas, entrava dentro dela e era empurrado por Marcial. O corpo do ator formava uma escultura viva dentro da saia e recebia um “banho de sal” nas costas, indo para o chão.

Bobéobi

Chegando o fim da peça, aproximava ao portal de madeira os atores Gustavo, Marcial em pé e João André deitado no chão, em posição de morto. Fábio Santana atravessava o portal, cabeça envolta em faixa e terno preto, seu texto um poema de Khlébnikov traduzido por Augusto de Campos:

*Bobéobi pelis' guby
Vééomi pelis' vzory
Pieéo pelis' brovi
Liééj pelsja oblik
Gzi-gzi-gzéó pelas' cep
Tak na kholste kakikh-to sootvetsvij
Vne protjazenjia zilo Lico.*

*Bobéobi cantar de lábios,
Lhééomi cantar de olhos,
Cieeo cantar de cílios,
Stiooei cantar do rosto,
Gsi-gsi-gseo o grilhão cantante.
Assim no bastidor dessas correspondências
Transespaço vivia o Semblante.*

(<http://www.iar.unicamp.br/~projka>)

Travessia terra

Última cena do espetáculo, a travessia da atriz Rita Wirtti era muito emblemática da passagem final, com forte caráter performático. O corpo coberto de terra e o contato com o gelo, a dificuldade do caminhar e da travessia final era evidenciada, fechando o ciclo de *Ka*, das energias complementares e das metamorfoses dos atores no processo do espetáculo.



Fig.20 – Cena *Travessia Terra*. Atriz: Rita Wirtti. Foto: Fernando Petermann.

Museu da Cidade Lidgerwood

Temporada agosto/outubro de 1998, Rua Andrade Neves 33, Campinas-SP.

Todo espetáculo conterá um elemento físico e objetivo, sensível a todos. Gritos, lamentações, aparições, surpresas, golpes teatrais de todo tipo, beleza mágica das roupas feitas segundo certos modelos rituais, deslumbramento da luz, beleza encantatória das vozes, encanto da harmonia, raras notas musicais, cor dos objetos, ritmo físico dos movimentos cujo crescendo e decrescendo acompanhará a pulsação de movimentos familiares a todos, aparições concretas de objetos novos e surpreendentes, máscaras, bonecos de vários metros, mudanças bruscas da luz, ação física da luz que desperta o calor e o frio, etc. (ARTAUD, 1993, p.89).

Após a pré-estréia em junho saímos de férias por quinze dias no mês de julho, ocasião em que eu, Fábio Santana e João André da Rocha fomos ao Rio de Janeiro assistir a ópera *Time Rocker* de Robert Wilson, no Teatro Municipal. O trabalho do encenador americano era grande referência na obra de Cohen e a compreensão de sua busca de uma obra de arte total começou a ficar mais evidente depois desta experiência.

No dia 16 de julho tivemos reuniões de produção, que era feita pelo grupo K, para viabilizar as várias frentes de criação do projeto *Ka*: espetáculo, exposição, debates, *workshop*, além de organizar o segundo encontro com o xamã, a criação dos cenários elaborados para o Museu e o cronograma de atividades.

Começamos a ensaiar no local por volta do dia 20, quando fizemos uma limpeza com água e sabão no chão, na tentativa de tirar um pouco do pó acumulado. Realizamos meditações e alguns ensaios de cena, para nos habituarmos ao espaço e ao trilho de trem.

Para a divulgação dos eventos contamos com o apoio da atriz Priscila Jorge, aluna do terceiro ano de Artes Cênicas e de Januário Marques na produção executiva. Muitas pessoas, amigos e conhecidos, iam se aproximando do projeto e se envolvendo nas suas etapas de criação, se tornando figuras-chave para a manutenção da temporada no Museu da Cidade. Fotógrafos, artistas plásticos e de multimídia, pesquisadores teóricos e atores orbitavam nossos ensaios e auxiliavam na preparação do espaço e na organização do evento, além dos integrantes do grupo. A postura de Renato era a de aglutinar pessoas em torno do evento, da celebração performática, argumentando que era um trabalho de “artistas em colaboração”.

Segundo encontro com o xamã

29 e 30 de julho de 1998

Este segundo encontro ritual do grupo K também teve a condução do xamã Lynn Mário e foi realizado perto da Serra da Mantiqueira, na casa de veraneio da irmã do cenógrafo Arnaldo de Melo.

Como da primeira vez nos preparamos conforme as indicações de Cohen, e reservamos o fim de semana para as vivências rituais. Os temas dos trabalhos foram em relação à temporada no Museu da Cidade que se aproximava e a descoberta do *animal de cura*.

Após a abertura ritual, saudação dos quatro pontos cardeais e disposição na roda dos quatro elementos (representados pelo incenso, um pote com água e uma planta), fizemos uma meditação de olhos fechados, sentados. O objetivo era o equilíbrio entre os hemisférios direito e esquerdo do corpo e a instrução era para deixar as mãos repousarem sobre os joelhos, parecido com a postura clássica de meditação.

O xamã tocou o tambor ritual e nos instruiu a deixar as mãos e o braço se movimentarem livremente, sem se preocupar em conduzir, mas em observar. Cada lado pode assumir uma movimentação completamente oposta, e ir se igualando aos poucos, como aconteceu comigo (caderno de anotações, 1998).

Em seguida fizemos uma viagem deitados e de olhos fechados, com o objetivo de encontrar o *animal de poder* e ver como ele se encontrava. Todos esses momentos são marcados pela respiração no início e no fim. Lynn Mário nos dizia que, se na visão xamânica o animal se encontrasse preso, acorrentado ou fraco era indício de como nossa energia vital estava fluindo no momento.

O tema da segunda visão xamânica foi o contato com a morte através de uma lembrança de uma vida passada. Sempre havia o toque do tambor, as três respirações profundas e a entrada através do portal. A instrução para esse trabalho era que nos concentrássemos em alguma característica pessoal que não tínhamos resposta para ela, algo que nos intrigasse e não sabíamos de onde vinha. Buscamos junto com o *animal de poder* e a maioria das pessoas teve visões sobre alguma vida passada.

(...) ontologicamente o *topos* do *mythos* é o da rememoração, da repetição, da reinstauração do tempo ritual, da recuperação de acontecimentos reais ou imaginários (COHEN, 1998, p.65).

O tema da morte e uma situação traumática trouxe mais cumplicidade ao grupo, por tocar em pontos pessoais no contexto da montagem. Lynn Mário nos dizia que quando lembramos um processo traumático não se pode bloquear, é melhor sentir e “entender” com o coração (caderno de anotações, 1998).

A terceira viagem foi mais longa, quando fomos em busca de nosso animal de cura e fizemos uma “limpeza” no Museu da Cidade. O *animal de cura* também se relaciona com sua energia vital, mas atua nos momentos em que há uma função ritual de cura ou limpeza energética.

Para mim o processo de cura é aprender a lidar com sua própria energia vital. Se conseguirmos tomar consciência da nossa energia vital e aprender a lidar com isso para transformar qualquer que seja a coisa, nós despertamos em nós mesmos o poder de cura. Cura é transformação. Não é eliminação de uma doença. Da presença total para uma ausência, como a medicina interpreta. Cura é correção, adaptação de qualquer desequilíbrio. Aspectos de nossa energia vital que não são aceitáveis no nosso meio são guardados, represados. Muitas vezes a nossa energia passa a adquirir uma forma que não a dela mesma. E essas pessoas que enxergam esses outros animais que não os deles, são pessoas que sofreram esse processo de colocar na fonte determinados aspectos de sua energia vital de uma forma mais aguda – os curadores (SOUZA, 2005, ANEXO A).

Por isso que acessamos nossa energia de cura pessoal, para fazermos a limpeza no espaço de apresentação e nos prepararmos para a jornada. Lynn Mário disse que a maioria dos animais de cura que apareceram tinham a característica da transmutação, e que os animais fortes de cura aparecem bastante em atores, pois mexem com a energia da mudança e desencadeiam cura através da apresentação, da catarse e do riso (caderno de anotações, 1998).

Após as visões xamânicas a energia criativa flui de forma mais livre, o desenho mais solto e a memória toma outros tons. Revive-se sensações em outro estado de percepção e se descobre potencialidades internas, alteridades a se explorar.

Esse segundo encontro fortaleceu o caráter ritual da montagem e a energia do grupo, potencializou os ensaios de preparação para a temporada no Museu da Cidade que estava por vir.

Descrição do processo e das cenas

Os acertos da temporada no Museu da Cidade Lidgerwood já haviam sido feitos e, na visita ao local realizada por Cohen, Arnaldo de Melo e Lúcio Agra estava sendo realizada a exposição “Estação Campinas – origem e destino dos trens paulistas” pela Associação Brasileira de Preservação Ferroviária. O que mais nos chamou a atenção, além dos objetos – carrinhos ferroviários, sinos de locomotivas – foi um trilho de trem de mais ou menos trinta metros de extensão montado na nave do Museu.¹³

Imediatamente foi solicitado à organização da exposição a permanência do trilho e de alguns objetos ferroviários na temporada do espetáculo *Ka* nos meses de agosto e setembro de 1998, o que de fato aconteceu.

A partir disso o trilho passou a ser parte intrínseca do espetáculo, nas projeções de cenário (fig.21), nos ensaios – ganhou organicidade dos movimentos – e até como tema do encontro ritual.

Já para a construção do portal no Museu da Cidade, o cenógrafo Arnaldo de Melo trouxe umas toras enormes de árvores caídas na Mata Atlântica, através de um guindaste que não tinha como entrar na nave do Museu. A construção deste portal foi uma performance à parte! Eram três toras, duas em pé e uma terceira disposta sobre elas, fechando o portal.

As cenas que serão descritas nessa parte se referem às que foram criadas após a pré-estréia no Parque Ecológico. Algumas serão repetidas por terem sofrido modificações e acréscimos.

¹³ A nave do Museu tem área extensa, sendo um imenso galpão de 10 x 50 m. Nossa tela de projeção, feita de voal, tinha a dimensão de 10 m, projetando as animações de Rogério Borovik através do profundo jogo cênico construído. Na primeira temporada a projeção era feita numa grande parede e as dimensões eram bem reduzidas.

Roteiros:

Parque Ecológico

Marcial bumbo
Pensando na pedra
Múmia egípcia
Rodas rituais
Mulher dos ossos
Poeta futurista
Coro Gurdjieff
Ka capítulo I
2222
Huris
Zanguezi
Zaum - Ao Globo Terrestre
Feiticeiras dir bul chtchtil
Lobo - pássaro
Gelatinosas Criaturas Marinhas
Deuses que voam
Cabeça
Saia
Bobéobi
Travessia terra

Museu da Cidade

Marcial bumbo
Múmia egípcia
Rodas rituais
Mulher dos ossos
Pensando na pedra
Poeta futurista
Coro Gurdjieff
Ka capítulo I
2222
Huris
Zanguezi
Zaum – Ao Globo Terrestre
Feiticeiras dir bul chtchtil
Lobo - pássaro
Gelatinosas Criaturas Marinhas
Deuses que voam
Pintor Cabeça
Saia
Amenófis – macacos
Ride ridentes
Ascensão Amenófis
Rachel – coração
Dança escuro (Mulher branco)
Bobéobi
Travessia terra

As rodas rituais feitas no roteiro do Museu da Cidade foram: *Roda de palmas*, mãos em frente ao tórax, batendo até quanto agüentar (cansa!); *Roda de risadas*, desce o tronco próximo ao chão e sobe trazendo uma risada; e a *Roda de nome de poder*, já descrita.

Manteve a *Mulher dos ossos*, mas se inverteu a ordem das cenas *Pensando na pedra* e *Poeta futurista*. A primeira parte do espetáculo – *Bumbo*, *Múmia*, *Rodas* e *Mulher dos ossos* – era itinerante e feita fora da nave do Museu. Ao chegar à porta acontecia a cena *Pensando na pedra*, com a atriz Rachel Brumana acompanhada pelo baixo acústico do músico e tradutor André Benevides. Ele traduziu e musicou o poema *Morrer pra mim hoje* e fez uma composição na atuação da atriz, resultando numa cena bela que anunciava o estado da morte, sua significação.

Então o público acompanhava a *Mulher dos ossos* e era recebido dentro da nave pelo *Poeta futurista*, feito pelo ator Fábio Santana, com um texto de Khlébnikov sobre a contemplação. O ator estava vestido de terno preto e chapéu, com um cajado na mão e uma caracterização de andarilho, ousando dizer na persona do próprio Khlébnikov.

A contemplação é uma boca
Contemplador, seja um ouvinte e olhe em volta
(retirado do áudio anexo B)

Nesse momento dava início à projeção da animação em *datashow*, feita por Rogério Borovik, com o tema 2222 e as equações da morte de Khlébnikov, na tela de voal, atrás do portal de madeira, ao lado do qual os atores entravam na nave por uma porta lateral, na cena *Coro Gurdjieff*. Os atores que realizavam a movimentação de coro eram João André, Rita Wirtti, Rachel Brumana, Gustavo Arantes e Renata Airoidi. Marcial Asevedo caminhava nu, lentamente, Elisa estava na persona *Mulher dos ossos*, e eu fazia a dança da Nefertitis, saudando o público. O nono ator era Fábio Santana, que acabara de fazer a cena da contemplação.

A espacialização feita pelo cenógrafo Arnaldo de Melo tomava sua dimensão no momento em que o público adentrava a nave (fig.22). Os elementos que mais chamavam atenção eram o portal de madeira, o trilho do trem com o carrinho, um “boneco” de madeira do Deus egípcio Anúbis (com aproximadamente dez metros de altura), a tela de voal branco e as cordas da cena *Deuses que voam*.

A persona que desenvolvi para a cena *Coro Gurdjieff* era uma compilação de fatores como: a dança do meu *animal de poder* – serpente – e a figura da rainha egípcia Nefertitis. Através dos procedimentos descritos de preparação para entrar na cena, meu corpo era perpassado pela energia do animal de poder, fluindo da coluna a dança da serpente. Eu saudava o público ao entrar na nave – a entrada no primeiro portal –, como saudávamos as entidades nos ritos xamânicos, e realizava um caminhar de muita sedução (fig.23).

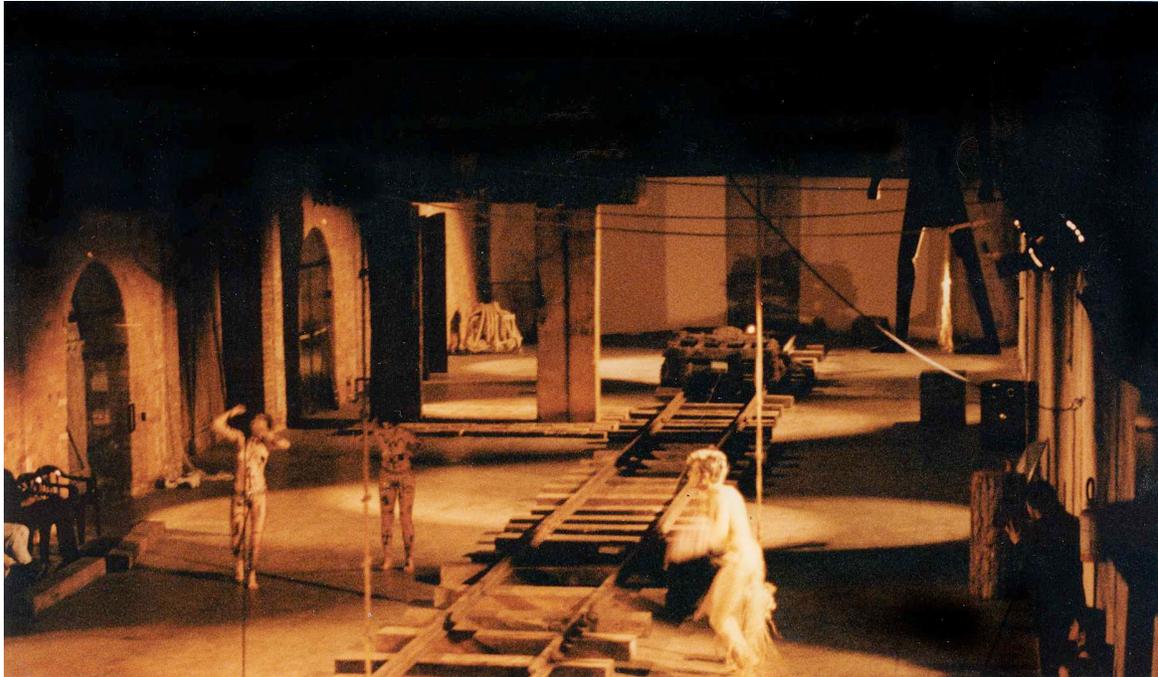


Fig.22 – Especialização do cenário, Museu da Cidade. Foto: Fernando Petermann.

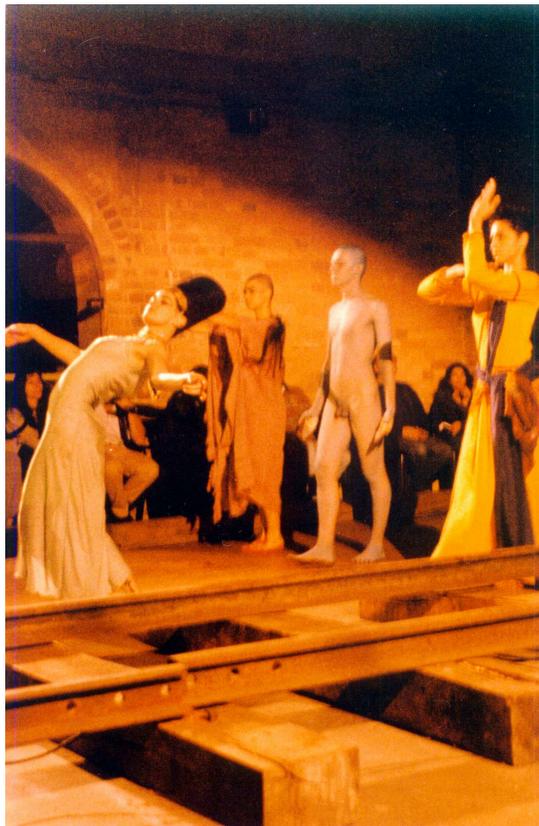


Fig.23 – Cena Coro Gurdjieff. Foto: Fernando Petermann.

*Portais: Nave do Museu
Cenário Virtual
Portal de madeira*

O trilho do trem evidenciava o percurso do artista, do neófito, onde o caminhar é mais importante que a chegada. Penetração no campo mítico, o espaço da jornada. O treino de ampliação da percepção valorizava a travessia, o se lançar na experiência, por isso muitas *personas* tratavam da questão de abrir os olhos do espírito, ver com outros olhos enquanto ainda se está vivo:

Para aqueles que estão vivos, e ainda não morreram
Acordai para a contemplação...
(retirado do vídeo anexo B)

Além do trilho, vários outros objetos foram emprestados da exposição dos trens paulistas, uma sorte de cenografia. O trilho ficou durante a temporada de agosto e setembro, que já estava marcada, mas como resolvemos prorrogar para o mês de outubro, não havia como mantê-lo, então perdemos um elemento que se tornou fundamental para o espetáculo, o símbolo da Jornada.

Huris

A cena das três entidades femininas que limpavam o corpo do morto se ampliou. Lambendo e cuidando das feridas do caminho, função do urubu no panteão xamânico, animal que realiza a limpeza final e transcendente na escala alimentar. Na temporada do Museu eu substituí Renata Aioldi no papel de *Huri*, ficando então Rachel, Rita e eu.

A indumentária era uma espécie de vestido de algodão cru tingido de rosa escuro, com ombreiras de crina de cavalo, feita por Marina Reis e confeccionada no *Laboratório de Figurinos*, assim como as roupas do coro egípcio, o vestido da Nefertites e o vestido amarelo de Rachel Brumana; os demais ternos e roupas de base foram emprestados do laboratório.

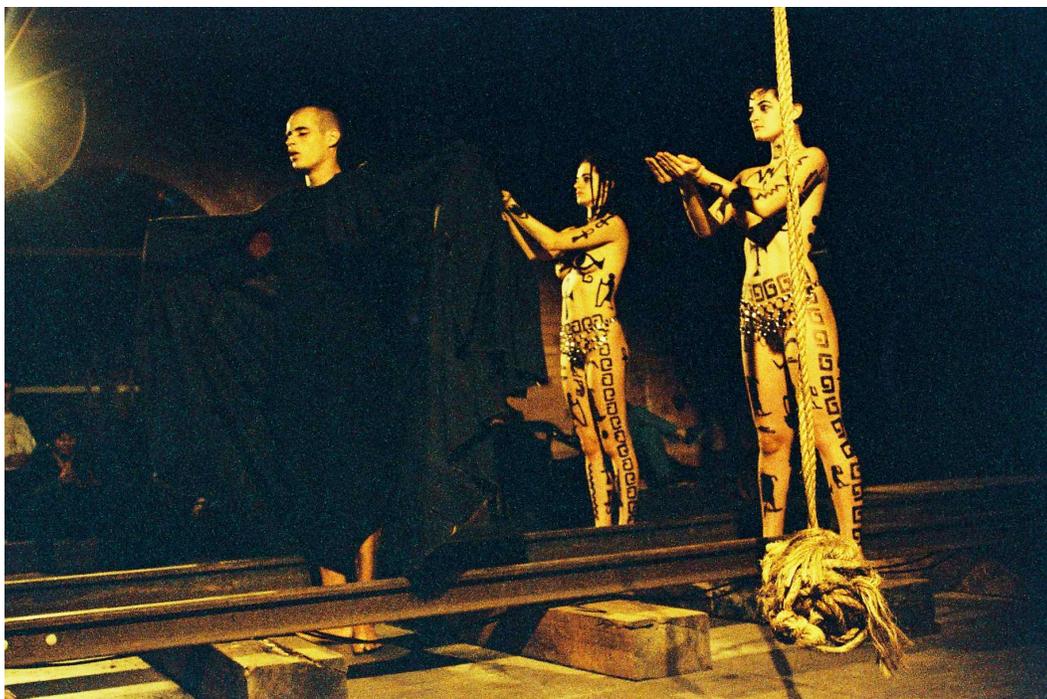


Fig.24 – Cena *Zaum*. Atores: Gustavo Arantes, Elisa Band e Samira Brandão. Foto: Fernando Petermann.



Fig.25 – Cena *Amenófis*. Atores: João André, Macial Asevedo e Gustavo Arantes. Foto: Fernando Petermann.

Dentro do conceito que Renato trabalhava de *Gestalt* na cena (figura frente, figura fundo), cada ator-performer tinha o tempo de fazer sua passagem, sua ação de força da persona – responsável por muitos momentos epifânicos da peça, como se observa na figura 24.

Terceira Parte do espetáculo

Alma / Ubiquidade / Transmutação

Mais escuro, última chamada para a travessia da morte, a passagem final de *Ka*. Essa foi a parte que mais sofreu modificações e acréscimos de cenas. Após a cena da *Saia*, o ator João André se encaminhava à sua transmutação no faraó egípcio Amenófis (fig.25), que institui o culto ao deus único Aten, o Sol. Khlébnikov dá bastante importância a essa passagem no conto *Ka*, também valorizada na criação de cenas novas, que são:

Léli / Branca - Ride Ridentes

A atriz Renata Airoidi fazia a persona de Léli do conto *Ka*, num andar flutuante e suspendendo o tempo à sua volta, vestida de branco, uma aparição no meio do caminho da morte, também trazia o poema *Encantação pelo Riso*, de Khlébnikov.

Ascensão de Amenófis, sociedade dos macacos

Acompanhado dos atores em movimentação de macacos, João realizava um caminhar de olhos fechados pelo trilho do trem, até chegar o local de sua ascensão – através de material de alpinismo ele era alçado até o teto do Museu, a uns vinte metros de altura.

Pesado é o meu coração

Enquanto João André realizava a ascensão, Rachel corria toda a extensão do Museu em volta do trilho com seu texto-lamentação:

Ah, pesado é o meu coração. Tão pesado que me esmaga. Que venha logo a minha oração, que venha logo e traga leveza para os corações e cura para as chagas. Que venha logo o senhor das transmutações, que venha

logo e transforme tudo em nada (REED, *Rebel in the soul*, extraído áudio anexo B).

Dança no escuro

As luzes todas se apagavam e Elisa Band fazia um caminhar no escuro, como um vulto, ao som de música minimalista, algo que trazia ao espectador uma ausência na presença.

Por mais hipertextual que fosse a criação do grupo e a condução do encenador, seguimos a sequência do conto *Ka*. O espetáculo termina com a morte de Amenófis, com a última frase do conto: “Sentávamos junto ao samovar de prata e nas curvas da prata refletiram-se: Eu, Léili e os quatro *Ka*: o meu, o de Vidjai, o de Asok, o de Amenófis” – única fala de Marcial – e com a *Travessia* de terra.

Parte II

5. *Body art*, Treino e Fluxo

Percebemos na análise dos registros visuais que nas primeiras apresentações a potência surgida nos ensaios e na iniciação xamânica era muito presente, mas a codificação dos movimentos e da *body art* ainda muito processual. O elemento dionisíaco se sobrepondo ao apolíneo, ou seja, estávamos mais próximos do fenômeno do que da cena esteticamente codificada.

Sobre a questão da atuação havia uma diferenciação do transe acessado no ritual e do estado da apresentação pública – a fim de nos preservarmos de uma exposição exacerbada. Na ocasião da pré-estréia ainda estávamos muito próximos do fenômeno e a potência amplificada pelo ritual xamânico muito presente.

Na via “irracionalista”, cujo processo cênico flui aos contornos do corpo e das pulsões a cena desenha-se num espectro mais caótico, fragmentário, expressando um índice do fenômeno na sua integridade. Pulsão e intuição combinam-se num desenho tortuoso onde Thânatos traveste-se de Eros (COHEN, 2000, p.128).

Já nos registros da temporada no Museu da Cidade, a cena se apresenta num grau mais sofisticado de codificação, portanto com menor índice do fenômeno. O *leitmotiv* variava de cena a cena: em algumas preponderava a construção pela *body art*, outras pela visão xamânica, ou pela narrativa mais teatral, tecendo a escritura cênica pelas vias acessadas no processo de criação do espetáculo: a performance e o xamanismo.

No próprio texto e no universo de referências do espetáculo (Beuys, dança contemporânea, performance) já se anunciavam as viagens da alma, o vôo mágico dos xamãs, os rituais de iniciação dos neófitos, os deuses “que voam, que nadam e que rastejam”, e os seres psicopompos – o que é o coelho morto de Beuys, a quem ele explica seus desenhos?

Cada animal de poder empenhava-se em várias funções no decorrer de *Ka*: a questão da alma que transmigra, que sonha, tem pesadelos, se encontra com seres mitológicos e renasce em outros tempos.

Personas: conto *Ka*

poemas de Khlébnikov

viagem xamânica (animal e objeto de poder)

body art (referências: Beuys, Marina Abramovic)

O ator-performer transita no campo da liminaridade, numa sensação próxima ao estar no útero, estar em coma, em transe. Aprende a ver com os olhos do espírito e a ser reconhecido por eles: aí reside a função da indumentária e da *body art*, trajar o corpo do performer com as peles e roupas para transitar no campo da morte.

Body art - Travessia – terra e gelo (Rita Wirtti)

Zaum – hieróglifos, tinta guache preta (Samira e Elisa)

Ka – pintura tinta corporal (Marcial)

Gelatinosas criaturas marinhas – líquido azul (Rita e Gustavo)

Nas apresentações do espetáculo a preparação pessoal na *body art* era tão importante quanto o aquecimento para entrar em cena. O envolvimento com materiais como folhagens de árvore, tinta corporal, indumentária, terra e gelo, cria um campo de imantação no estado de fluxo da interpretação.

As passagens se consolidaram através de performances, dançando-se a entidade, o animal, o duplo constelado. Para muitos, isso se realizando em transe. Especialmente, a flutuação se dava em dois topos interligados e desdobrados: o corpo físico, ancorado no relevo imediato e o corpo psíquico – corpo de sonho, perpassando os caminhos da jornada (COHEN, 2000, p.133).

O ator-neófito se despe, literal e metaforicamente, num processo de renascimento e troca de pele. O corpo é o lugar das transmutações da alma. Os atores raspavam a cabeça e em muitas cenas o corpo estava nu, com pinturas corporais e materiais orgânicos – terra,

folhas, peles de animais, ossos – que remetiam aos corpos de passagem, aos devires animais.

Cabeças raspadas: Rita Wirtti	Corpos nus: João André
João André	Marcial
Marcial	Samira
Fábio Santana	Elisa
Gustavo	Rita
Rachel	

Ao término da apresentação o corpo do performer era a própria metáfora das camadas, do palimpsesto: com tinta, terra, folhas, de acordo com a *body art* de cada cena. O chão era também reflexo desse processo de criação, ficando impregnado de sal grosso, terra, peixe morto, folhagens.

O ator Marcial de Asevedo permanecia todo o espetáculo nu, com o corpo pintado – várias cores foram usadas – com exceção da abertura do espetáculo em que ele aparecia ao público tocando bumbo com uma saia vermelha, nádegas de fora. Toda sua “coreografia” durante o espetáculo era uma espécie de releitura da narrativa de *Ka*, elas passavam pelo seu corpo que, muitas vezes remetia a uma figura andrógina (fig.26).

Esse processo exige grande exposição por parte do ator, à semelhança da atuação performática, onde o artista não representa, ele é. Sua voz e presença são performadas, mas não sua identidade, até mesmo as alteridades são internas, na busca do “outro de dentro”.

Por isso que a abordagem nos ensaios e rituais de figuras arquetípicas (sacerdotisa, mensageiros psicopompos, poeta futurista) e dos elementos da natureza (devir animal, os quatro elementos) foi muito importante para se acessar e criar as personas.

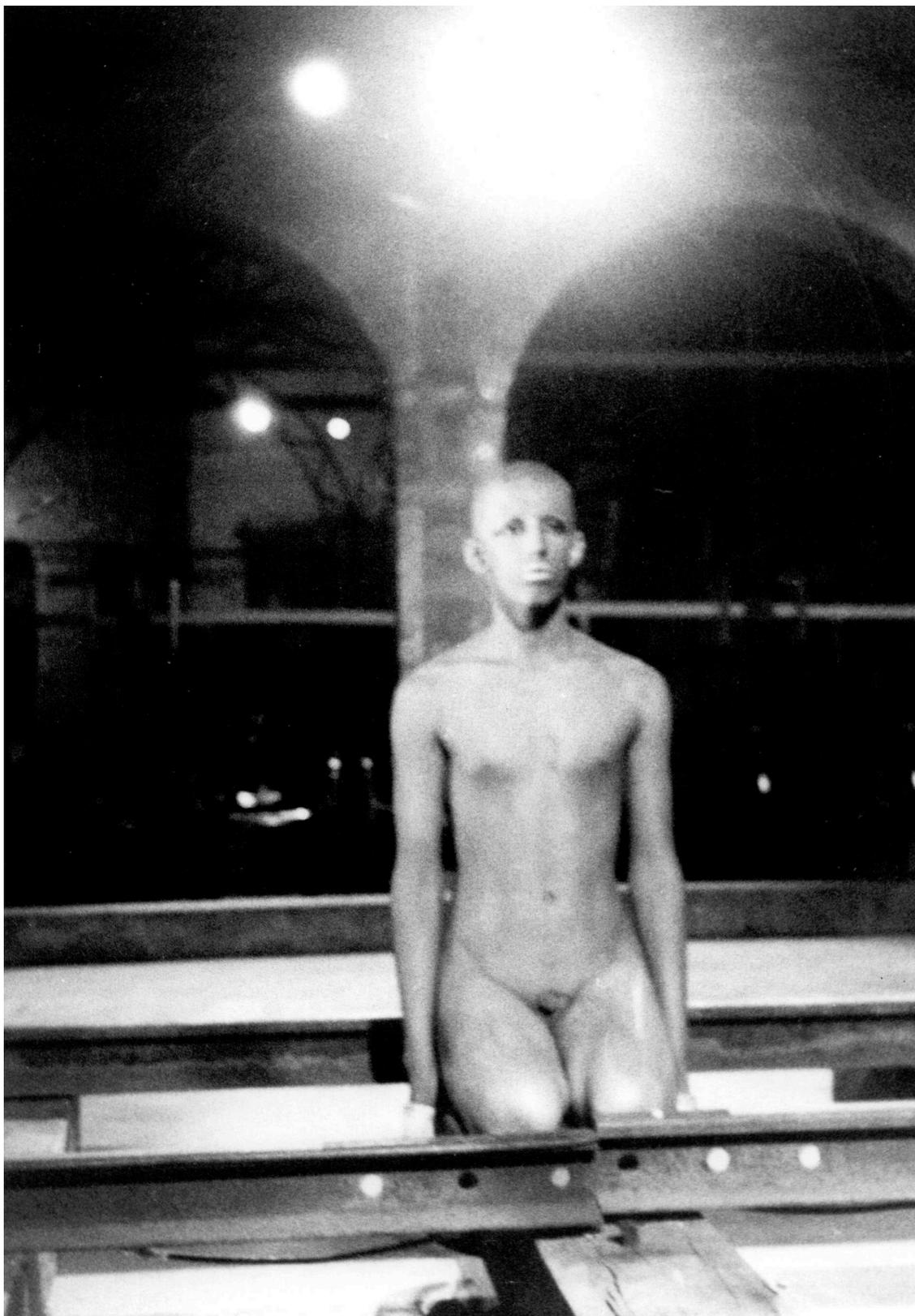


Fig.26 – Ator Marcial Asevedo. Foto: Cássia Dias Aranha.

Nessa hibridização, entre teatro e prática ritual, o ator está contextualizado e ancorado no âmbito da atividade performativa: sua atuação está ancorada na presença (corpo, voz, movimento), numa textualização (verbal, não-verbal) e na recepção (prescindindo de um olhar, de estabelecer comunicação) (COHEN, 2000, p.130).

Sobre o estado de fluxo na interpretação, era evidente quando entrávamos no estado propício ou não. Apesar de não atuarmos em transe deflagrado, o treinamento passava por ele e a repetição de movimentos, da cena em si, sugeria o estado de transe, sem atravessar o limiar da consciência. Por isso que o aquecimento, a preparação da *body art*, as músicas que ouvíamos (*Dead can Dance e Monges do Tibet*) serviam como condutores para o estado da cena. No aquecimento não usávamos as músicas do espetáculo, mas similares, e entendo que a música era um dos condutores para o estado de travessia do espetáculo, assim como o tambor na viagem xamânica.

Também como condutor para o estado alterado da cena era usada por algumas pessoas do grupo a planta de poder *cannabis sativa*, depois de feito o aquecimento corporal. A planta abre portais de percepção e era usada com o objetivo único de se ampliar a percepção psicofísica dos atores, sendo uma iniciativa dos mesmos e não do encenador.

Manifestado, em raríssimas oportunidades pela via da irrupção (possessão), é alcançado, ou sintonizado, por via meditativa pela instauração de campo sutil ou numa outra vibração, extrema, por estados alterados de consciência, via drogas, hiperventilação ou estados emocionais intensos, próximos da psicose (COHEN, 1998, p.67).

No processo de criação a vida pessoal virava substrato para a cena, os sonhos e desejos de cada um. Nos laboratórios de *body art* cada um trabalhava o que quisesse, fazia suas proposições, e os temas da vida começavam a se relacionar com os temas do espetáculo.

No dia que fizemos o ritual de renascimento pelo túnel, conduzido pelo Renato na nossa sala de ensaio, não estávamos criando elementos para a persona especificamente e sim nos preparando para o fluxo do espetáculo como um todo; uma experiência de vida. A sensação era a de não ter instrumentos ou técnicas que dessem um ponto de partida para atuar daquela forma. Não estávamos habituados a tratar questões e indagações pessoais como material de criação artística de uma forma literal, sempre havia um personagem ou um autor a se desbravar, ou mesmo um método de interpretação já postulado e reconhecido

enquanto didática da cena. Portanto eram freqüentes as explosões de raiva, choro ou mesmo indiferença em relação ao processo criativo de *Ka*.

(...) seu corpo e mente (do neófito) estão numa espécie de vácuo sem pontos de referência nos quais ele possa se orientar, um vazio no qual ele se sente desamparado e confuso. Todos os costumes da tribo e a moral, regras, assim como seu código de comportamento é tirado dele. Mas aos poucos um novo mundo surge em sua experiência, no qual ele cuidadosamente ganha uma posição segura. A intenção dessa escola de homem medicina é a transformação do corpo (KALWEIT, 1992, p.31 – tradução minha).

Na performance o treino passa por várias técnicas e vivências, não no sentido de se criar um método mas uma preparação para se atuar num estado de fluxo. O risco, o inesperado é treino para atuação em performance.

O treino/meditação com giros e dança, largamente experimentado nos ensaios de *Ka*, permearam a gestualidade de cada ator/performer, dentro da pesquisa de via irracionalista de atuação. A indicação de que nos jogássemos nas cenas, feita por Cohen, era neste sentido: de buscar outras formas de percepção no treino psicofísico que resultassem na atuação performática, dentro do teatro. Como o treino abarcava estados alterados de consciência e do corpo – treino psicofísico – a busca da epifania na cena era a busca da epifania na vida. Buscávamos o alargamento da consciência, ampliação da percepção – visão, audição, tato – através da travessia:

Travessia de morte,
Travessia da alma,
Travessia do ator.

As provas que Renato nos propunha nos ensaios eram provas iniciáticas, que exigiam um preparo e um envolvimento na lida com a alteridade. Certa vez, o ator João André ficou dois dias de olhos vendados sendo conduzido por Marcial, no decorrer de seu cotidiano.

Essas vivências amplificam a percepção e nos fazem entrar em contato com aspectos pessoais negligenciados na vida do dia-a-dia.

Dentro dessa visão xamânica, que nós somos compostos pela energia cósmica, é a mesma energia que perpassa por todos os seres, então nós somos constituídos pela energia do outro. A alteridade está sempre dentro de nós e não algo externo. Sobre a bipolaridade da energia que a gente tem, de masculino/ feminino, positivo/ negativo, nossa energia vital nunca é homogênea, unitária. Não há uma unicidade, em alguns momentos um pólo pode predominar sobre o outro. E como ela vem de fora, quando habita nosso corpo, carrega memórias dos outros. Esses outros podem ser nós mesmos em outras vidas, ou outros com os quais a gente teve algum contato. Nossa identidade é sempre construída por alteridades. Então alteridade não é só o outro para fora, é o outro dentro de nós. Antes de aprender a lidar com o outro fora, a gente precisa aprender a lidar com a alteridade dentro de nós. Acho que o trabalho do ator faz muito isso. A relação do ator com o personagem é uma relação de alteridade, interna e não necessariamente externa. Não precisa ser um personagem de um texto, pode ser um personagem que sai de você (SOUZA, 2005, ANEXO A).

A potência da cena só alcançava seu auge se todos esses procedimentos eram respeitados, que fazem parte do fazer teatral: as fases de preparação, laboratórios e ensaios e o entrar na cena. Os cuidados com o entrar e sair do ritual eram importantes no entrar e sair do estado para a apresentação pública. Quanto à estrutura ritual, essas fases também eram explicitadas ao público no decorrer do espetáculo (vide descrição das cenas), que também era iniciado no campo mítico.

Assisti o Ka três vezes, uma no Parque Ecológico e duas no Museu da Cidade, e nenhuma das vezes foi igual. Dependia muito de alguns elementos: as pessoas presentes, quem estava participando, se eu estava sozinho ou acompanhado. O que me deixava feliz é que era uma experiência sempre transformadora, para todos os envolvidos. Não era uma coisa meramente mecânica, não se via um ator recitando um texto. Eu via sempre o espectador em graus diversos de perplexidade. Acho ótimo, pois também estavam sendo tirados de seu estado de consciência habitual, ou graus variados de choque, de fascínio, de repulsa, nunca indiferente ou passivo. Se há uma espiritualidade para mim é isso. Uma espécie de altar interno, uma capacidade de se maravilhar com essas coisas, de estar perante o desconhecido; o deslumbramento com o desconhecido. Uma experiência muito intensa, eu considero como uma das experiências mais espirituais que pode existir, porque nos dá a medida da nossa mortalidade, da nossa incapacidade de entender tudo. Da nossa insignificância em poder controlar qualquer coisa que seja; nos acorda para o nosso papel no universo (SOUZA, 2005, ANEXO A).

A questão da metamorfose era muito latente tanto no processo de preparação do espetáculo quanto na formalização das apresentações públicas. A pesquisa em *body art* de Marina Reis – que participava dos rituais e ensaios do grupo – foi fundamental para a corporificação das personas criadas.

Mesmo os figurinos cumpriam uma outra função no trabalho, uma espécie de troca de pele e transmutação que o material – muitas vezes orgânico – trazia para o performer. O que o Renato mais enfatizava no processo de criação em *body art* é que ele não queria nada *fake*, ou seja, os materiais deveriam ser o mais orgânico possível. Por isso a pesquisa em *body art* desenvolvida por Marina Reis e Filipe Espíndola alçou níveis de originalidade e força cênica impressionantes.

Fenômeno – Incubação
Troca de pele
Morrer no corpo

Os locais de apresentação reforçavam o caráter *off*, além do Parque Ecológico e sua casa de fazenda tombada, o Museu da Cidade de Campinas, uma antiga fábrica ao lado da estação ferroviária, espaços esquecidos da população e das administrações públicas na contemporaneidade, ideais para esse tipo de espetáculo, de simultaneidades e justaposições, e de figuras que surgiam ora do ar, do fundo da terra, ou como se saídas do fundo do mar. O cenário tinha a função de espacialização da jornada, com suas camadas de profundidade. O hibridismo das personas se incorporou à performance cênica, cujo pano de fundo eram as transmutações de *Ka* e os seres que encontrava pelos caminhos.

Eu mesma me metamorfoseava cinco vezes durante o espetáculo: primeiro na dança do *animal de poder*, quando entrávamos na “nave” gigantesca do Museu; depois como *Huri* recebendo e cuidando de *Ka*; uma terceira aparição na cena encantatória *Zaum*; como ser vegetal, pendurada em altas cordas; e por último, como a rainha Nefertítis, mulher de Amenófis. Isso demandava uma agilidade tremenda dos performers e das pessoas que auxiliavam. As trocas eram rápidas e intensas, sendo o corpo o lugar das transformações e inscrições.

A cena *Zaum*, um dos momentos marcantes do espetáculo, foi um divisor de águas no meu percurso como atriz. O fato de atuar nua, falando um texto incompreensível e dançando um devir animal me marcou e me inspira até hoje.

Após a cena estávamos em estado corporal alterado, tamanho era o envolvimento na atuação performática, para logo se metamorfosear para a próxima cena, geralmente com umas três pessoas na assistência, além de Marina Reis.

O próprio Renato acompanhava assiduamente as apresentações públicas, tendo se ausentado por apenas duas ou três vezes em toda a história do espetáculo.

ROTEIRO - PERCURSO - OBJETIVO

Condutores: Transe / *Body art*

Camadas de profundidade – cenário, espacialização da jornada.

Prudência ao atravessar, não perder a consciência.

Como atriz havia participado de algumas vivências modificadoras em treinos psicofísicos de atuação, como num estágio no núcleo LUME de Pesquisas Teatrais, mas nunca havia me deparado com algo tão transformador no âmbito da arte/vida, como o processo do êxtase xamânico.

O treino do transe xamânico proporciona uma maior capacidade de atuação com as alteridades presentes no momento da performance, centrada na pessoa do artista e não em uma personagem pré-concebida. Caracteriza-se, a princípio, numa técnica de indução onde os elementos da natureza são invocados e o corpo convertido em seres híbridos. Nessa perspectiva, o corpo do xamã dialoga com a natureza, que lhe dá a via de acesso ao sobrenatural.

Para mim é um estado duplo, quando você está na “viagem xamânica” você sabe que está tendo uma visão, mas não está entregue a essa visão, tem plena consciência onde está, está sonhando e sabe que está sonhando – por isso que difere do sonho e do transe de possessão - você sabe quando começar e como pode parar. No sonho comum não consegue fazer isso, nem em sonho acordado, alguém tem que te tirar de lá. Na visão xamânica

you enter consciously and leave consciously. And in the middle too, you see everything. You can be called "conscious trance". The mirage of the Shaman is a shamanic vision. You need an instrument – in our case the drum -, to help you change consciousness, enter an altered state. But with training, you don't need a drum, you do it like that (he clapped his fingers) and you can enter. If you don't have consciousness, you can't differentiate between reality and vision, you're already delivered (SOUZA, 2005, ANEXO A).

In performance, the shamanic training allows the actor to enter a state of flow, in which the experience of trance and other levels of reality is quite useful for the performative scene that involves real time and the mythical, more than a specific score produced in a rehearsal. Renato Cohen affirms that:

The shamanic practice outlines itself as a way of "iconoclasmic spirituality", away from religious orthodoxies, and to the resemblance of the performative action, inscribes itself in the mechanisms of ritualization: the ritual context is demarcated by the constitution of the territory of the passage, by the formation of egrégoras, by markings and signalizations and by the consolidation of the figure of the shaman-ritualizer. Guides are installed, a communication is established with the mythical, contact with archetypes, a non-verbal communication (2000, p.129).

As a psychophysical technique of performance, shamanism allows the performer, through an empirical and theoretical way, to make contact with a series of liminal processes, in the study of passages between personal and transpersonal, between ritual contexts and theatrical. Shamanism as a system of corporeal, curative and symbolic techniques, allows through conscious trance, contact with alterities up to then perceived only in states of immersion such as sleep and deep trance.

If we understand the ritual as a staging (practice) of a determined knowledge, and if this knowledge is the myth, then there is a deep link between myth and rite. The myth is a way of narrativizing knowledge that the rite stages. Cultural knowledge, oral culture. [...] When I say this I am not talking about something stable, but about a knowledge that changes, that is updated. It updates in the sense that it puts into practice, it makes the knowledge visible through actions. [...] Rites also modify myths. The rite is not only the practice of a theory; a new sensation that arises in the ritual makes the knowledge that was already stored in the myth modify reality (SOUZA, 2005, ANEXO A).

Shamanism, as a psychophysical technique for the actor, seeks a rescue: to bring the mythical time back to the man and make him conscious of his own personal mythology, so that he can use the myth as support for the performative scene.

Como a performance lida com o campo mítico e temas liminares, encontra junto ao xamanismo uma técnica apropriada para o preparo psíquico e corporal do artista para a atuação. Portanto, percebemos que o ator, assim como o xamã, através do aprendizado, do doloroso desvelamento de seus conteúdos psíquicos e de sua prática constante – que permeia os limiares morte x renascimento, arte x vida –, se torna um mediador entre a ficcionalidade e a realidade imediata, numa busca incessante de metamorfoses e completude. “Para mim a visão xamânica é justamente isso: tudo é dinâmico, em constante transformação e transformável. Acredito que aí se deu o casamento com o conceito de performance do Renato” (SOUZA, 2005 – ANEXO A).

6. Conclusão

Escrever sobre o processo de criação do espetáculo *Ka* é escrever sobre minha vida, ou uma fase muito importante dela, onde as bases de meu percurso como atriz-performer e pesquisadora foram lançadas. A partir dessa experiência fui iniciada numa prática espiritual que fez muito sentido para minha visão de mundo – que não conseguia se adequar às práticas religiosas – e na performance como criação e via de acesso à atuação na cena contemporânea.

Renato nos mostrou a importância da autoria, da co-criação das cenas através do envolvimento de todos os artistas, de uma vivência como performer e não só de ator ou figurinista ou músico. Era uma cena que convidava à atuação, não somente do ator como dos artistas em geral. Nesse sentido foi uma descoberta de potencialidades ávidas para emergirem. Por isso que nos ensaios e nos encontros rituais todos participavam, até no aquecimento antes de entrar em cena. Essa é uma postura de não oposição do trabalho do ator e da equipe em geral, diminuindo a hierarquia e tirando a centralização da figura egóica do ator, tratando a cena como palco da vida e das transformações de todos os envolvidos. Tanto que gostaríamos que Renato também estivesse em cena.

Renato potencializava as pesquisas pessoais, valorizando e dando autonomia para o artista operar dentro do grupo. Procedimento de um encenador que trabalhava nas fronteiras do teatro e da performance. Seus trabalhos encarnavam os procedimentos contemporâneos da criação hipertextual e do hibridismo das linguagens. Por isso os diversos nomes que recebiam: teatro performático, ritual tecnologizado, poética multimídia.

Propagava a arte da performance como fronteira, hipertextual, campo de experimentação e de religação do mito com o rito através do indivíduo conectado às redes sensoriais, às projeções de outros tempos e espaços simultâneos – como ocorre na viagem xamânica, espaço de simultaneidades.

O Renato sempre pegava algo mítico. Acessava os mitos clássicos existentes – indianos, egípcios, conhecimentos já existentes – que são muitas vezes desprezados, pois são vistos como parados no tempo-espaço, desvinculados da realidade atual. E como eu disse, o Renato procurando incluir os mitos quase esquecidos e clássicos numa encenação – e *Ka* está cheio disto –, ele estava trazendo para o público estes conhecimentos direta ou indiretamente, consciente ou inconscientemente e atualizando-os: transformando e contemporaneizando, dinamizando, por isso foi uma

experiência altamente transformadora. Para todos os envolvidos (SOUZA, 2005, ANEXO A).

Sabia como conduzir sua equipe e cuidar dos processos pessoais, das metamorfoses de cada ator, imprescindível para o êxito da jornada. Ao mesmo tempo em que lançava a responsabilidade da condução do trabalho individual para cada aluno-artista envolvido. Era o paradoxo de se trabalhar com Renato, ele próprio uma figura bastante paradoxal. Não queria que esperássemos sua indicação, que o diretor nos dissesse o que fazer, processo de criação da performance como linguagem. Trabalhos coletivos, regidos por uma sintonia – a costura do encenador –, mas a busca é individual (caderno de anotações, 1998).

O encenador não pode substituir o ator e impor-lhe dogmaticamente o caminho da sua ascense. Ele se torna, então, algo como um guia. Acompanha, no plano técnico como no afetivo, o ator nessa sua descida para o fundo de si mesmo, ajudando-o a resolver as dificuldades que ele possa encontrar, a vencer as inibições em que esbarra etc.(ROUBINE, 1998, p.192).

Na construção hipertextual de *Ka*, propunha várias frentes: a escavação egípcia e a janela das estrelas. Processo de escavação e sublimação, vôo de ascensão ao céu e descida ao inferno. Mergulho profundo no pessoal e nas referências do espetáculo, e vôos xamânicos na ritualização dos temas. Queria como resultado uma atuação regida pelas idiossincrasias pessoais e pelos processos de risco da performance e da linguagem estelar proposta por Khlébnikov. Estas eram algumas indicações de Cohen no começo de nosso trabalho:

*Trabalhar com índice (ícone) e não fechar as leituras.
Manter os múltiplos. Valorizar as formas.
Espaço e corpo instalados.
Gestalt – cada hora um está protagonizando. Os outros são fundo, ou o cenário virtual fica em evidência –
Linha de fuga – projeções. Telões com hieróglifos, janela estelar
Uso de materiais inesperados
Estruturas mínimas de linguagem
Frases imperativas, abertas, interrogativas
Considerar a linguagem como forma de feitiçaria.*

*Aquecimento – necessário para entrar na peça
Achar também uma maneira de sair
(caderno de anotações, 1998).*

Nos dois encontros que tivemos com Lynn Mário M. Souza em maio e julho de 1998, Renato observava atentamente a estrutura do ritual xamânico além de participar de todas as

suas etapas: a escolha dos temas e o direcionamento para fins de criação, a organização dos encontros e a participação efetiva em todos os rituais, de dentro, não como observador somente. Descobriu seu *animal de poder*, fez sua dança e apresentação, confeccionou máscaras e nos acompanhava em todas as etapas, ele mesmo disposto a se transformar pela experiência, de “estar no mesmo barco que nós”. Mesmo para Lynn Mário foi uma iniciação, ele que ainda não havia trabalhado no âmbito da arte.

Essa vivência nos deu uma dimensão menos hierárquica do teatro, com o encenador participando de todas as etapas da criação – a única coisa que ele não fazia era estar em cena – mergulhando junto à sua equipe num processo em que ele acreditava muito.

(...) a performance funcionará como uma linha de frente, uma arte de fronteira, que amplia os limites do que pode ser classificado como expressão cênica, ao mesmo tempo em que, no seu movimento constante de experimentação e pesquisa de linguagem, funciona como um espaço de rediscussão e releitura dos conceitos estruturais da cena (forma da atuação, forma de transpor o objeto para a representação, relação com o espectador, uso de recursos, uso da relação tempo-espaço, etc) (COHEN, 1989, p.116).

No universo de referências do espetáculo a obra do artista alemão Joseph Beuys (1921-1986) foi fundamental, ele próprio tendo sofrido uma iniciação xamânica e trabalhado com performance, escultura e desenho.

Há um bestiário beuysiano: o veado, o chacal, a cegonha, o cisne, o gamo, o alce, insetos, o lobo americano e a lebre européia, pássaros marinhos, o urso, os peixes, a rena, o bezerro e muitas outras espécies indiscerníveis, compreendendo virtualmente toda a Criação. Como os minerais e vegetais, os animais detém forças elementares vitais. Beuys está não apenas empenhado em aprender com esses sobreviventes da civilização, adquirindo aquilo de que as pessoas estão destituídas – um instinto certo, um senso de orientação – mas, ao expor a sua animalidade (roupa de pele, capa de feltro, chapéu de feltro), ele desenvolve os seus projetos junto com eles, na sua presença (a lebre morta, o cavalo branco), ou com os seus corpos (gordura de animais, desenhos feitos com sangue) (BORER, 2001, p.21).

Não sem razão Beuys foi chamado de “xamã das artes”, fazendo a ligação do homem detentor da sabedoria da natureza com o homem moderno, da Alemanha primitiva com o país do pós-guerra, do xamã com o artista. Sua obra inspira enquanto processo, com a força de seus materiais que evocam a transformação (gordura, feltro). Ao abrir seu ateliê para



Fig.27 - Joseph Beuys, *Como se explicam quadros a uma lebre morta*. Ação realizada em 26 de novembro de 1965 na Galerie Schmela, Düsseldorf. Foto de Ute Klophaus.

seus iguais – acreditava que todo homem pode ser artista, aspecto da filosofia antroposófica –, expõe a vida de seus materiais, seu poder de modificar a energia cotidiana.

O encontro de Beuys com o coioite – a sua troca territorial, o compartilhar de palha e feno – abre o caminho: esclarecedor, condutor, à semelhança de alguns de seus materiais preferidos, Beuys diz, a um só tempo: “Eu irei na frente” e “Acompanhem-me”. O pastor conduz os seus discípulos a um lugar que só ele conhece – promessa de um estado superior; ele é o homem à procura de um caminho, um caminho mais extenso e vasto do que ele: ele abre passagem (BORER, 2001, p.23).

Nessa pesquisa, o artista é visto como restaurador de uma sabedoria primitiva, através do contato com devires animais e das transmutações dos minerais e vegetais. Aprendendo a

usar a linguagem que nos aproxima da natureza, atuamos na contemporaneidade com um instrumento desvalorizado pela civilização ocidental e compreendemos mais sobre os ritos de passagem pessoal e coletivo. Essa postura é libertadora no sentido que resgata a espiritualidade sem se prender a ortodoxias, que remete a cosmovisão dos magos e xamãs de culturas orais, dotando o homem/artista contemporâneo de ferramentas sensíveis para empreender sua própria cura/arte.

Não gosto de ser chamado xamã, porque sendo uma prática, acho muita responsabilidade colocar nas mãos de uma só pessoa, mas admito que posso fazer algumas coisas como ter visões. Mas acessar energias e empreender transformações, todos nós somos capazes de fazer. E com um pouco de prática, ver coisas, desaprender a ver uma realidade que nos ensinam a ver. [...] O contato com os mortos, por exemplo, eu morria de medo quando criança, na adolescência eu tentava ler sobre isso, me falavam que era neurose, loucura, a igreja católica me dizia que eu estava pagando meus pecados e que o purgatório estava se antecipando, mas as visões não iam embora. Quando resolvi abandonar a busca de explicações e fazer sem precisar entender percebi que era uma outra lógica, um outro tipo de razão. Eu não preciso entender, e sim quem eu estou intermediando (SOUZA, 2005, ANEXO A).

A iniciação pode se dar de uma forma passiva – doença, acidente, morte de pessoas próximas – ou de uma vontade pessoal. No caso da criação artística do espetáculo *Ka*, a iniciação xamânica tinha o objetivo de auxiliar os artistas envolvidos na preparação de cenários, personagens, como uma espécie de treinamento e suporte para a cena.

Aos poucos, especialmente através do uso do ritual, percebi com o Renato e o grupo que os efeitos eram muito mais abrangentes. O Renato percebia os usos e fazia a ligação entre Xamanismo e Teatro, percebia as possibilidades e levávamos adiante essa proposta. Quase tudo se tornava ritual: fazíamos rituais para a preparação do ator, para a construção de personagens, do roteiro, cenários, ou seja, modificávamos a realidade física através deles – construção de ambientes além do nível da consciência. Lembrando que a estrutura dos rituais estava em constante transformação, pois eles precisam ser repetíveis e não necessariamente repetidos. Daí os vários encontros que tínhamos (SOUZA, 2005, ANEXO A).

Nesse processo de iniciação, o ator, assim como o neófito dos ritos de iniciação, é uma entidade em transição, um sujeito ritual em fase limiar, que lida com as ambigüidades sociais e culturais. Na fase limiar, ou de liminaridade, as pessoas não tem posição definida, costumes e convenções cerimoniais. Seria uma vivência ambígua e indeterminada: “Assim, a liminaridade freqüentemente é comparada à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à

escuridão, à bissexualidade, às regiões selvagens e a um eclipse do sol ou da lua” (TURNER, 1974, p.117).

Nos ritos de passagem os indivíduos se libertam da estrutura e entram, numa denominação de Turner, na “*communitas*” (1974, *passim*), que está relacionada ao período liminar, sendo uma comunidade indiferenciada, não estruturada, na qual os indivíduos são iguais e possuidores de fortes laços sociais. O conceito de liminaridade nos ritos de passagem pressupõe que “as entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio...” (1974, p.117) e esse estado é acentuado na vivência coletiva do grupo, na criação do espetáculo.

Faço essas relações por julgar a criação do espetáculo um rito de passagem coletivo, uma experiência altamente transformadora no âmbito arte/vida, com todas as dificuldades que se apresentaram na travessia.

Nesta proposta não se abandona experiências e técnicas assimiladas anteriormente – o material humano e técnicas de atuação –, mas se lança à experiência e se deixa transformar por ela. O percurso do artista é sempre acumulativo, mesmo quando renega as fases passadas.

Os profetas e os artistas tendem a ser pessoas liminares ou marginais, ‘fronteiriços’ que se esforçam com veemente sinceridade por libertar-se dos clichês ligados às incumbências da posição social e à representação de papéis, e entrar em relações vitais com os outros homens, de fato ou na imaginação. Em suas produções podemos vislumbrar por momentos o extraordinário potencial evolutivo do gênero humano, ainda não exteriorizado e fixado na estrutura (TURNER, 1974, p.155).

Nesses ritos de passagem os indivíduos tendem a atravessar três fases: a primeira é de separação ou afastamento do indivíduo ou do grupo; a segunda é a de um período limiar, à margem, na qual o sujeito ritual possui características ambíguas; e a terceira, a fase de agregação, é a fase na qual a passagem é consumada (TURNER, 1974). O período limiar é o mais importante para esse estudo, no qual o ator é percebido como um neófito, o que vai vivenciar os ritos de passagem para vir a ser detentor dos processos psicofísicos que envolvem o transe consciente e a subjetivação de ritos pessoais levados à esfera da cena performática.

No trabalho do performer é possível vivenciar um sem-número de situações onde a cena traz uma situação-limite, algo que surge de uma imersão seja na persona, na temática

envolvente, nas relações interpessoais, que dificilmente ocorreriam fora desse contexto. Essas incursões entre o dentro e o fora, o sagrado e o profano, o transe e o inconsciente permeiam a chamada via irracionalista de atuação, que para Renato Cohen se caracteriza como “o território da ambiguidade e da ambivalência, onde o performer transita pelo desconhecido, movido por seus impulsos, intuições, “aliados primitivos” e “representações míticas” (2000, p.127).

Acontece que quando acessamos outros estados de consciência devemos tomar uma postura semelhante no trabalho performático, pois ao realizar viagens xamânicas acredita-se que as mesmas podem atingir a vida real da pessoa, por isso é também necessário respeitar os procedimentos de *get into* e *get back from*. Por se tratar de experiências com outros níveis de realidades, há passos e procedimentos que devem ser seguidos para “não se perder” na viagem extática, sendo que um dos temas xamânicos é a crença na doença como uma perda de partes da alma. Uma outra característica descrita por xamãs iniciados é a de encontrar espíritos ou vê-los em sonho, o que para Campbell, é o sinal de que o indivíduo tem a vocação xamânica, pois “ter contatos com as almas dos mortos significa de alguma forma ser morto também” (1998, p.103).

Nessa perspectiva, a preparação de um espetáculo, pela via performática e xamânica, agregando os estados similares a um rito de passagem, expõe o artista a procedimentos recuperados nas artes de vanguarda do século XX, como uso de meditações orientais, trabalhos de campo mítico, vivências *outdoor* em tempo real e suporte de tecnologias. Experiências com telepresença, atuação em forma de avatares na rede, os implantes da artista francesa Orlan e a retomada de rituais no mundo tecnologizado apontam para os novos rumos da cena contemporânea, de espetacularização de conteúdos pessoais e hibridizações entre homem e máquina, artista e natureza.

7. Referências Bibliográficas

- BARBA, Eugênio. **A Arte Secreta do Ator**. Campinas: Hucitec-Ed. Unicamp, 1995.
- BERNSTEIN, Ana. A *performance* solo e o sujeito autobiográfico. **Revista Sala Preta**, Editora Departamento de Artes Cênicas, ECA-USP, n. 1, ano 1, 2001, pp.91-103.
- BÓGEA, Inês e LUISI, Emidio. **Kazuo Ohno**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.
- BORER, Alain. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BRITTO, Beatriz de Araújo. O teatro da crueldade e as práticas xamanistas como espaço de metamorfose e recriação: uma experiência de dissolução de limites. **Revista do Lume**, Unicamp, Campinas, n. 3, set/2000, pp.23-32.
- BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator: da técnica à representação**. Campinas: Ed.Unicamp, 2001.
- CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. São Paulo: Palas Athena, 1992.
- _____. **As máscaras de Deus: Mitologia Primitiva**. São Paulo: Palas Athena, 2003.
- CANTON, Kátia. **Novíssima arte brasileira: um guia de tendências**. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- CASTÂNEDA, Carlos. **O Poder do Silêncio**. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Edusp, Ed. Perspectiva, 1989.
- _____. **Work in Progress na Cena Contemporânea**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.
- _____. Xamanismo e Teatralização: Ka e as mitopoéticas de Khlébnikov. **Cadernos da pós-graduação**. Instituto de Artes/UNICAMP, Campinas, SP, 2000, vol. 4 (n.1) p.125-134.
- COPELIOVITCH, Andréa. **A Construção da personagem através do ritual: uma proposta de aprendizagem para o ator**. Dissertação (Mestrado em Artes), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1998.
- ELIADE, Mircea. **O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- FERNANDES, Sílvia. **Memória & Invenção: Gerald Thomas em cena**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- FERNANDES, Sílvia. **Grupos Teatrais: Anos 70**. Campinas: Ed. Unicamp, 2000.
- FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Ed. Unicamp, Imprensa Oficial do Estado IMESP, 2001.

- GASKELL, G. BAUER, M.W. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- GOLDBERG, Roselee. **Performance: live art since the 60's**. New York: Thames and Hudson, 1998.
- _____. **Performance art: from futurism to the present**. London: Thames and Hudson, 1996.
- GUARNACCIA, Matteo. **Provos: Amsterdam e o nascimento da contracultura**. São Paulo: Conrad editora do Brasil, 2001.
- GUSMÃO, Rita. O ator performático. **Revista Performance, Cultura e Espetacularidade**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000, pp.50-56.
- GROTOWSKI, Jerzy. Conferência em Bologna no Teatro Ridotto, 14/11/97. **Revista do Lume**, Unicamp, Campinas, n. 3, set/2000.
- HOFMANN, Albert e SCHULTES, Richard E. **Plantas de los dioses**. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- KALWEIT, Holger. **Shamans, healers and medicine man**. Boston: Shambhala Public, 1992.
- KHLÉNIKOV, Velimir. KA. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. São Pulo: Ed. Perspectiva, 1977
- LANGDON, Jean (org). **Xamanismo no Brasil: novas perspectivas**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1996.
- LEOTÉ, Rosângela. **Da performance ao vídeo**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas, 1989.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. 3ª ed. Campinas: Papyrus, 1989.
- _____. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.
- _____. **Antropologia estrutural dois**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.
- LOPES, Rodrigo Garcia. **Vozes e Visões: Panorama da arte e cultura norte-americanas hoje**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1996.
- MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- MÜLLER, Regina Polo. Maraká, ritual xamanístico dos Asuriní do Xingu in **Xamanismo no Brasil: novas perspectivas**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1996.
- NAVARRO, Gracia. **O corpo cênico e o transe: um estudo para a preparação corporal do artista cênico**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas, 2000.

PIRES, Beatriz Ferreira. **O corpo como suporte da arte: *piercing*, implante, escarificação, tatuagem**. São Paulo: Ed. Senac, 2005.

SANTOS, Inaycira Falcão dos. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. Salvador: EDUFBA, 2002.

SCHECHNER, Richard. A constant state of becoming. Entrevista com Karen Finley. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. **The Drama Review**, 1988.

SCHECHNER, Richard e APPEL, Willa. **By Means of Performance**. Cambridge Univ. Press, 1990.

_____. **Performance Theory**. London: Ed. Routledge, 1988.

_____. **The future of Ritual: writings on culture and performance**. Ed. Routledge, 1993.

SCHECHNER, Richard e WOLFORD, Lisa. **The Grotowski Sourcebook**. London, New York: Ed. Routledge, 1997.

STOKLOS, Denise. **Teatro Essencial**. São Paulo: Denise Stoklos Prod, 1993.

TURNER, Victor. **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ Publications, 1988

_____. **O Processo Ritual: Estrutura e Anti-estrutura**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.

_____. **From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play**. New York: Paperback, 1982.

WEISZ, Gabriel. **Corpos del fuego**. **Revista Performance, Cultura e Espetacularidade**. Ed da UnB, Brasília, 2000, pp.62-74.

WILBER, Ken. **O Projeto Atman**. São Paulo: Editora Cultrix, 1996.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

INTERNET

<http://www.iar.unicamp.br/projka>

<http://ww.ceia.art.br/mip>

<http://ww.dialdata.com.br/casadasrosas>

VÍDEOS

BEUYS, Joseph. **Performance Coiote: I Like America and America likes me**, New York Gallery, 1974.

COHEN, Renato. Registro dos espetáculos **Vitória sobre o Sol, Máquina Futurista, Ka – Poética Zaum de Velimir Khlebnikov e Doutor Faustus Liga a Luz**.

8. Anexos

A

Entrevista com Lynn Mário Trindade Menezes de Souza, 50, professor universitário. São Paulo, 5 de abril de 2005, duração 2 horas, duas fitas cassete. Local: USP.

Como você vê o xamanismo?

Existem algumas visões de xamanismo, a antropológica (Eliade), a da psicologia, onde basicamente se trata o xamanismo como uma forma de psicose, de um lado e como uma prática religiosa, de outro. Para mim o xamanismo é uma visão de mundo, como uma postura, uma prática cultural. Parte de crenças, ritos, rituais, enfim, tudo o que caracteriza uma prática cultural. Evito a abordagem de prática espiritual, pois esta terminologia separa uma visão espiritual de práticas cotidianas, e para mim não há essa separação.

Xamanismo é uma maneira de ser, que tem a ver com aquilo que você come, aquilo que você faz, com tudo. Não é algo como a visão ocidental de espiritualidade, aquilo que você só faz numa igreja em determinados dias da semana, não vejo o meu xamanismo como uma prática espiritual nesse sentido.

Meu xamanismo vem do hinduísmo, do tantrismo e também de todos os meus contatos com várias formas de xamanismo brasileiro. Como não é uma instituição religiosa, que tem um determinado conjunto fechado de crenças – a única definição de xamanismo pode ser essa, que não é uma religião –, são práticas que surgem em culturas diferentes em momentos diferentes. No meu caso, o tantrismo – que surgiu como uma reação ao hinduísmo bramânico – na minha família era praticado de uma forma cotidiana e não-oficial. O que se faz no dia-a-dia é uma negação das ortodoxias, oficialmente somos católicos. Essas são as bases do meu xamanismo, o xamanismo no qual eu fui criado:

Negação de ortodoxias e hierarquias; valorização da polarização de tudo, em termos de masculino e feminino; não-duplicidade, apesar de haver uma polarização não há uma duplicidade; há dois lados de uma totalidade complementares e às vezes conflitantes.
--

A coisa mais importante de tudo que eu aprendi, dentro dessa perspectiva da não-ortodoxia e da não-hierarquia, é que ninguém pode saber tudo, pois nós não conseguimos

perceber ou ver uma totalidade. Nós somos partes de uma totalidade sobre a qual não temos provas, - não há uma totalidade que possamos dividir em partes e ter explicação sobre as relações entre as partes – vivemos como fragmentos de uma totalidade que esperamos que exista, pois temos indicações de sua existência, como o fato de que tudo é movido por essa polaridade de energia masculino x feminino, positivo x negativo – que gera tanto a complementaridade quanto o conflito. Tudo o que fazemos é baseado nisso, aquilo que se consome, a comida que se faz, a moralidade, a ética, a estética, nada é unitário, fixo e estável, tudo está em constante mudança e nem por isso as coisas deixam de ter uma regra. Há regras, mas elas estão em mudança constante. Não sei se um antropólogo chamaria isso de xamanismo, mas para mim é.

E sobre a questão da duplicidade?

Duplicidade é uma coisa e mudança de forma é outra = Metamorfose constante.

Conceito dos mantras: Energia básica representada através dos sons, transformando os elementos físicos. Nada é sólido, tudo é energia em movimento. Entoando determinados mantras pode-se afetar a realidade concreta. O tambor também pode gerar sons que transformam a forma e alteram a consciência. A medida é o resultado que percebo.

Você controla as mudanças controlando a cadência do tambor. Pode ficar mais intenso, menos intenso, regular, irregular, dependendo das mudanças que você pretende gerar.

Qual é o seu conceito de ritual?

Primeiro vamos definir o que é um ritual: partindo do conceito que o Universo é composto por energias bipolares e complementares (masculino x feminino, negativo x positivo), e que seguem determinados ritmos de ondas, essa ritmicidade é percebida nos ciclos da Natureza: o nascer e o pôr-do-sol, as estações do ano, o plantio e a colheita, envelhecer, etc, que são ciclos rítmicos. Toda a Natureza é composta por isso. Então, se o objetivo do ritual é permitir uma mudança na estrutura física de algo, ou se quisermos que algo aconteça para alguém, o fazemos acessando as Energias cósmicas entrando no ritmo delas. Acessar a fonte e fazer fluir é o objetivo do ritual.

Não existe um ritual certo ou errado – partindo do conceito da não-ortodoxia – e sim um ritmo: o ritual deve seguir um determinado ritmo. Defino ritmo através da repetição; uma seqüência com variações aleatórias não é um ritmo.

RITUAL ==== RITMO ==== REPETIÇÃO (início – meio – fim)

Muitos rituais surgem através de práticas repetidas de forma não-planejada, outros de forma planejada. A seqüência varia muito, podendo-se repetir os ciclos que encontramos na Natureza. Por exemplo, o ritual dos quatro elementos: água, fogo, terra e ar. O fato de existirem na Natureza já cria o caráter ritual, de repetição, mas a disposição em que aparecem quem resolve é o condutor.

TEMAS RITUAIS: Ciclos da Natureza
Luz / Escuridão
As quatro estações
Os quatro elementos

Existem maneiras e combinações infindáveis de acessar e deixar fluir as Energias cósmicas, combinando o conceito de ciclos com os elementos da Natureza, por exemplo: pôr-do-sol com fogo, nascer do sol com água, etc. Lembrando que é preciso ter sempre um objetivo para cada ritual.

E o ritual no Ka?

Nas primeiras conversas que tive com Renato ele falava muito sobre construção de personagens a partir do contato com alteridades. Da descoberta de outros níveis de realidade além do ego, que possibilitassem aos atores a criação de seus personagens de uma forma não-racional, ou seja, de outras formas de racionalidade – não trato aqui do irracional.

No início achamos que era muito parecido com o processo terapêutico que eu já fazia – não havia trabalhado com artistas até então –, o intuito de levar as pessoas a sair das percepções que estão habituadas, de seu grupo social. Desenvolvemos um trabalho de criação e preparação do ator na busca de informações que compõem sua própria personalidade além de seu ego.

Aos poucos, especialmente através do uso do ritual, percebi com o Renato e o grupo que os efeitos eram muito mais abrangentes. O Renato percebia os usos e fazia a ligação entre xamanismo e teatro, percebia as possibilidades e levávamos adiante essa proposta.

Quase tudo se tornava ritual: fazíamos rituais para a preparação do ator, para a construção de personagens, do roteiro, cenários, ou seja, modificávamos a realidade física através deles – construção de ambientes além do nível da consciência. Lembrando que a estrutura dos rituais estava em constante transformação, pois eles precisam ser repetíveis e não necessariamente repetidos. Daí os vários encontros que tínhamos.

O produto final dificilmente é consensual, porque a polaridade das Energias tanto pode levar à complementaridade quanto ao conflito.

No xamanismo tudo é visto como simbólico, nada é o que parece ser – esse é um conceito básico do tantrismo também. Tudo pode significar outra coisa, mas não uma coisa qualquer. Portanto o significado se ancora num contexto presente, porém efêmero. Não há um significado fixo e estável. A significação é um processo dinâmico em constante transformação.

Para mim a visão xamânica é justamente isso:

Tudo é dinâmico, em constante transformação e transformável.

Acredito que aí se deu o casamento com o conceito de *Performance* do Renato.

Quando tive a oportunidade de observar os espectadores, eles percebiam os ritos e rituais dentro do espetáculo, estes chamavam muito a atenção. Para mim, o ritual não só transforma os que o praticam, mas também os que estão olhando.

Comente o animal de poder

Animal é um símbolo que fala muito mais no Ocidente – animais do horóscopo, conhecimento geral sobre os animais e as opiniões que as pessoas expressam. É uma forma mais didática do que o uso do objeto de poder. Por ser uma lógica não-racional, eu usava o animal para a pessoa poder sentir a relação com a sua energia vital.

A relação com o animal vai te sugerindo as características da sua energia vital de uma forma sensível e não-racional, muito mais do que com o objeto.

Dentro da perspectiva indiana de constituição energética, o mais importante é a energia vital própria, faz-se tudo com ela. Como no yoga, que busca a harmonização da sua energia vital, o conceito dos chakras e dos pólos do corpo.

Para mim, entrar em contato com sua energia vital é tomar posse de seu próprio ser.

O conceito de espírito auxiliar é buscar essa ajuda nas mãos de terceiros, de outras entidades. Como a energia vital é uma manifestação da energia cósmica, da grande fonte, se quisermos modificar o universo, a melhor maneira de fazer isso é usando a própria energia cósmica que cria todas as coisas. E se essa energia cósmica se manifesta através de nós, podemos fazer isso usando nossa própria energia vital. É como se fosse uma linha vertical ligando a nossa energia vital com a fonte cósmica de tudo. Nas nossas “práticas xamânicas” usamos nossa energia vital para modificar os elementos do nosso dia-a-dia, puxando o eixo vertical para o eixo horizontal. O que se parece com algumas interpretações esotéricas do cristianismo, a cruz, que puxa a energia divina vertical e espalha através da palavra de amor de Cristo. Para mim, esse é um princípio básico xamânico.

O que mantém a unidade é exatamente essa tensão entre eixo vertical e eixo horizontal. Não é um vale-tudo porque há essa tensão. Complemento e conflito entre os dois eixos: assim é a vida.

Qual é o estado que se acessa no trabalho xamânico?

A diferença entre transe e ‘viagem xamânica’ é que no transe você perde a consciência, se ausenta do corpo, enquanto que nessa viagem xamânica você não perde a consciência. Você tem acesso a um outro nível de percepção, sem sair do seu lugar físico, do seu corpo físico, então se tem uma dupla visão: está no corpo, mas percebendo outras coisas. Ver de olhos fechados. A maioria das pessoas consegue ver de olhos fechados, outras só conseguem ouvir ou sentir. O importante é que quando mudamos o estado de consciência, para um estado alterado, é preciso depois voltar à consciência. Por isso o respeito ao entrar e sair do ritual. Isso tinha que ser marcado para fins da praticidade de nosso cotidiano, porque se esse estado permanecer aberto, perde-se a noção da realidade,

que é uma forma consensual de percepção, em oposição a uma forma individual de percepção. Para se evitar problemas fazíamos ritual de entrada e ritual de saída. No início eu falava para vocês não trazerem o animal de volta, para se despedir dele. A única razão para isso é que a energia vital deve ser respeitada, se mantendo a imagem de que naquele local ela se torna acessível.

Comente o xamanismo urbano e o neo-xamanismo

Eu não me identifico com essas linhas pois para mim têm origens cristãs, que são insatisfações com o cristianismo ou com o universo judaico-cristão. São complementos mais de um “cristismo” do que um cristianismo, pessoas que levam adiante a palavra de amor de Cristo. Daí que surgem os vários movimentos da Nova Era, a chamada New Age, na busca de uma explicação pra tudo e uma superação dos conflitos. Para mim não há essa possibilidade de superar os conflitos, precisamos saber lidar e conviver com o conflito. O conflito é a base de tudo, o que nos gera e o que nos move. Essa superação toma mais a face cristã, mesmo sem ter consciência disso – essa é uma interpretação pessoal – pois muitos se dizem pagãos.

Como foi a sua iniciação?

(Primeiro o entrevistado contou que quando nasceu teve uma doença séria, e que desde criança tinha visões e mais sensibilidade para os outros campos de realidade do que seus irmãos. Tirava proveito disso, mas só depois de mais velho é que isso chegou a incomodá-lo).

A iniciação tem que ser traumática para que ocorra a quebra de uma forma de consciência e acesso a outra. Eu mesmo recuperei muito depois, pois como fui criado no Ocidente, eu desprezava tudo isso, me esqueci de tudo isso. Quando tive outras experiências traumáticas de quase-morte, as lembranças vieram e eu assumi tudo isso. Como acadêmico eu precisava de alguma comprovação, de encontrar respostas na bibliografia e não encontrava. Eu li todos os livros de descrições antropológicas sobre xamanismo e não havia exatamente a minha experiência, que tem a ver com visões e práticas. O contato com os mortos, por exemplo, eu morria de medo quando criança, na adolescência eu tentava ler sobre isso, me falavam que era neurose, loucura, a igreja católica me dizia que eu estava pagando meus pecados e que o purgatório estava se antecipando, mas as visões não iam embora. Quando resolvi abandonar a busca de

explicações e fazer sem precisar entender percebi que era uma outra lógica, um outro tipo de razão. Eu não preciso entender, e sim quem eu estou intermediando. Se alguém do lado de lá fala algo que não faz sentido pra mim, mas faz sentido pra seu familiar, eu não vou entender. Esse tipo de auto-censura eu não tenho mais.

Quando a psicose individual não combina com a psicose consensual então não é psicose. O Jung é o pensador ocidental que chegou mais próximo ao Xamanismo. Com seu conceito de Inconsciente Coletivo, chega a coisas semelhantes a que eu faria para ajudar alguém.

Poderia comentar um pouco sobre a relação entre o mito e o rito?

Se entendermos o ritual como encenação (prática) de um determinado conhecimento, e se esse conhecimento for o mito, então há uma ligação profunda entre mito e rito. O mito é uma forma de narrativizar o conhecimento que o rito encena. Conhecimento cultural, cultura oral. Por exemplo, um ritual dos quatro elementos, há muitos mitos que falam deles. Os mitos são uma forma de guardar o conhecimento que vai ser ritualizado.

Rituais encenam conhecimentos que o mito narrativiza. Essas narrativas colocam em metáforas aspectos importantes do conhecimento, que é narrativizado para facilitar sua memorização e sua transmissão.

Quando eu digo isso não falo de algo estável, mas de um conhecimento que muda, que é atualizado. Atualiza no sentido que coloca na prática, torna o conhecimento visível através de ações e também pode levar à atualização dele no sentido de torná-lo mais atual. Os ritos também modificam os mitos. O rito não é só a prática de uma teoria; a sensação nova que surge no ritual faz modificar o conhecimento que já estava armazenado no mito. Modificar a realidade.

Em Performance usamos o termo Mitologia Pessoal, o que você entende por isso?

No ritual acessamos a energia cósmica através de nossa própria energia vital, que carrega nossas memórias e histórias, não dá pra separar. Havia uma interação da energia individual que criava uma energia grupal, e essa acessando a energia cósmica. Havia vários níveis de intersecção, de encontro, de interatividade. Pessoal com pessoal, pessoal com grupo, grupo com cosmos. Algumas pessoas operando mais no eixo vertical, outras mais no horizontal.

No sentido que quando acessa o vertical acessa algo que não é pessoal. Mas há vários graus de pessoalidade, o mestre não deveria se chamar de mestre, pois a energia não é dele.

Como foi trabalhar com atores no Ka?

Toda prática é uma encenação dos conceitos, da teoria e a encenação modifica o conhecimento, então toda prática modifica o conhecimento. Foi muito transformador para todos nós. O meu medo muitas vezes era impor limites, pois muitas pessoas ficavam muito tomadas pela energia que surgia – você era uma delas – o meu limite era nunca chegar no transe. O transe é onde você se ausenta do ego, da consciência. Eu estava sempre puxando de volta, para o corpo. Essa facilidade de sair do corpo, de entrar em estados alterados é uma característica de jovens. Renato tinha muito isso, então eu não deixava passar desse limiar da viagem para o transe, pois saíria do meu território conhecido.

Assisti o Ka três vezes, uma no Parque Ecológico e duas no Museu da Cidade e nenhuma das vezes foi igual. Dependia muito de alguns elementos: as pessoas presentes, quem estava participando, se eu estava sozinho ou acompanhado. O que me deixava feliz é que era uma experiência sempre transformadora, para todos os envolvidos. Não era uma coisa meramente mecânica, não se via um ator recitando um texto. Eu via sempre o espectador em graus diversos de perplexidade. Acho ótimo, pois também estavam sendo tirados de seu estado de consciência habitual, ou graus variados de choque, de fascínio, de repulsa, nunca indiferente ou passivo. Se há uma espiritualidade para mim é isso. Uma espécie de altar interno, uma capacidade de se maravilhar com essas coisas, de estar perante o desconhecido; o deslumbramento com o desconhecido. Uma experiência muito intensa, eu considero como uma das experiências mais espirituais que pode existir, porque nos dá a medida da nossa mortalidade, da nossa incapacidade de entender tudo. Da nossa insignificância em poder controlar qualquer coisa que seja; nos acorda para o nosso papel no universo.

Como foi trabalhar com Arte e com o Renato?

Anterior a tudo isso, é a função da Arte na construção e transformação do conhecimento. O teatro, como uma forma de arte, não é só entretenimento, é modificação e transformação do conhecimento (que não precisa necessariamente ser repetido), o papel ético da arte. O Renato sempre pegava algo mítico. Acessava os mitos clássicos existentes

– indianos, egípcios, conhecimentos já existentes – que são muitas vezes desprezados, pois são vistos como parados no tempo-espaço, desvinculados da realidade atual. E como eu disse, o Renato procurando incluir os mitos quase esquecidos e clássicos numa encenação – e Ka está cheio disto –, ele estava trazendo para o público estes conhecimentos direta ou indiretamente, consciente ou inconscientemente e atualizando-os: transformando e contemporaneizando, dinamizando, por isso foi uma experiência altamente transformadora. Para todos os envolvidos.

Da mesma forma que eu utilizo o animal de poder de uma forma didática para acessar a Energia vital para cada um empreender suas transformações pessoais, acho que o teatro faz isso, acessa e libera essas energias transformadoras para empreender essas mudanças não só para os envolvidos como para o espectador também.

O Eliade comenta que as pessoas mais sensíveis ou marginalizadas pela sociedade têm mais facilidade de se tornarem xamãs. Nesse sentido, os atores estão entre essas pessoas...

Não gosto de ser chamado xamã, porque sendo uma prática, acho muita responsabilidade colocar nas mãos de uma só pessoa, mas admito que posso fazer algumas coisas como ter visões. Mas acessar energias e empreender transformações, todos nós somos capazes de fazer. E com um pouco de prática, ver coisas, desaprender a ver uma realidade que nos ensinam a ver. A minha teoria é que a partir do processo de letramento, em sociedades que dão mais importância à escrita alfabética, onde se acredita que a letra representa som, focalizar a atenção na letra quando muito em sílaba, em vez de uma palavra global, ou de um texto maior, uma imagem. Ao alfabetizar as crianças ensinamos a focalizar a visão e deixar de prestar atenção à visão periférica, enquanto que nas culturas orais isso não acontece, se usa a visão periférica. Se eu vejo coisas que os outros não vêem, é porque eu não desaprendi a ver. Eu acho que se nós aprendemos podemos também desaprender.

Na época do Ka, me lembro que você chamava esse estado de ‘transe consciente’.

Para mim é um estado duplo, quando você está na ‘viagem xamânica’ você sabe que está tendo uma visão, mas não está entregue a essa visão, tem plena consciência onde está, está sonhando e sabe que está sonhando – por isso que difere do sonho e do transe de possessão – você sabe quando começar e como pode parar. No sonho comum não

consegue fazer isso, nem em sonho acordado, alguém tem que te tirar de lá. Na visão xamânica você entra conscientemente e sai conscientemente. E no meio também, você vê tudo. Pode-se chamar de 'transe consciente'. A miração do Daime é uma visão xamânica. Você precisa de um instrumento – no nosso caso o tambor -, pra te ajudar a mudar de consciência, entrar em estado alterado. Mas com o treino, nem precisa de tambor, você faz assim (ele estalou o dedo) e pode entrar. Se você não tem consciência, não sabe diferenciar entre a realidade e a visão, aí está entregue.

Quando vemos o que todo mundo vê é real, consensual, da mesma forma numa alucinação, se alucinamos juntos é real. Essa lógica que me ajudou a abrir mão da minha auto-censura. Eu como acadêmico, falando para alguém que os mortos estão falando comigo, era complicado. Mas se para quem eu estava falando fazia sentido então tudo bem é real. Não tem que fazer sentido pra mim.

Gostaria de saber sobre alteridade e sobre cura. Tudo que falamos acho que passa por esse conceito, de “outrar-se”.

Dentro dessa visão xamânica, que nós somos compostos pela energia cósmica, é a mesma energia que perpassa por todos os seres, então nós somos constituídos pela energia do outro. A alteridade está sempre dentro de nós e não algo externo. Sobre a bipolaridade da energia que a gente tem, de masculino/ feminino, positivo/ negativo, nossa energia vital nunca é homogênea, unitária. Não há uma unicidade, em alguns momentos um pólo pode predominar sobre o outro. E como ela vem de fora, quando habita nosso corpo, carrega memórias dos outros. Esses outros podem ser nós mesmos em outras vidas, ou outros com os quais a gente teve algum contato. Nossa identidade é sempre construída por alteridades. Então alteridade não é só o outro para fora, é o outro dentro de nós. Antes de aprender a lidar com o outro fora, a gente precisa aprender a lidar com a alteridade dentro de nós. Acho que o trabalho do ator faz muito isso. A relação do ator com o personagem é uma relação de alteridade, interna e não necessariamente externa. Não precisa ser um personagem de um texto, pode ser um personagem que sai de você.

Em performance a gente chama de *persona*.

(continuação) Sobre a cura. Para mim o processo de cura é aprender a lidar com sua própria energia vital. Se conseguirmos tomar consciência da nossa energia vital e aprender a lidar com isso para transformar qualquer que seja a coisa, nós despertamos em nós mesmos o poder de cura. Cura é transformação. Não é eliminação de uma doença. Da presença total para uma ausência, como a medicina interpreta.

Cura é correção, adaptação de qualquer desequilíbrio. Aspectos de nossa energia vital que não são aceitáveis no nosso meio são guardados, represados. Muitas vezes a nossa energia passa a adquirir uma forma que não a dela mesma. E essas pessoas que enxergam esses outros animais que não os deles, são pessoas que sofreram esse processo de colocar na fonte determinados aspectos de sua energia vital de uma forma mais aguda – os curadores.

Muito obrigada por essa entrevista.

Foi um prazer.

B

Vídeo Ka – hipermídia sobre a obra de Vélimir Khlébnikov

Duração 35 min.

Edição: Rogério Borovik, São Paulo, 2003.

Este vídeo tem imagens de apresentações no Museu da Cidade de Campinas e depoimentos do ator João André, do teórico Lúcio Agra, do encenador Renato Cohen e do infografista Rogério Borovik. Foi exibido na Mostra *Próximo Ato – encontro internacional de teatro contemporâneo* do Itaú Cultural em 2003.

<http://www.itaucultural.org.br/proximoato>

C

Ficha Técnica Grupo K



Ficha Técnica:



Grupo K

UNICAMP

Instituto de Artes Cênicas

Direção

Renato Cohen

Assistente de Direção

Cássio Diniz

Performers

Elisa Band

Fábio Santana
Gustavo Arantes
João André da Rocha

Juliana Pikel
Marcial de Asevedo

Rachel Brumana
Rennata Airoidi

Rita Wirtti
Samira Brandão

Instalações

Arnaldo de Melo
Márcio Tadeu
Cristiane Alvarenga

Vídeo 3D

Rogério Borovik
Daniela Kutschat

Web

Daniel Sêda
Fábio Santana

Design Gráfico

Arnaldo de Melo
Rogério Borovik

Iluminação

Walmir Perez
Renato Cohen

Tina Irias , Juliana Pikel / Operação

Trilha Sonora

Cássio Diniz
Renato Cohen
Silas de oliveira
Henrique Rubin / Pesquisa
Cássio , Silas / Performance

Figurinos e Maquiagem

Marina Reis

Márcio Tadeu

Helô Cardoso

Filipe Espíndola

Confecção de Figurinos

Dalvina Rodrigues

Pesquisa Gestual

Lara Pinheiro

Preparação Corporal

Holly Cavrell

Pesquisa Xamanismo

Lynn Mário Menezes de Souza

Preparação Vocal

Madalena Bernardes

Suporte Teórico

Lúcio Agra

Tradução de Textos

Aurora Bernardini - tradução do livro Ka (Vélimir Khlébnikov)

Fábio Fonseca de Melo

André Benevides

Divulgação

Priscila Jorge

Coordenação

Gustavo Arantes

Renata Airoidi

Produção

Grupo K

Produção Executiva

Januário Marques

APOIO:

Instituto de Artes

Departamento de Artes Cênicas - UNICAMP

FAEP

Programa de Comunicação e Semiótica- PUC/SP

APEU

IEL

Centro de Comunicação

FUNCAMP

Hotel da Unicamp

Secretaria de Estado do Meio Ambiente

Prefeitura Municipal de Campinas

Parque Ecológico

Barão Calhas

Pressing Works

Seller tecidos

Lake House Restaurante

Papelaria Santo Antônio

Pirâmide - Barão Geraldo

D



1998
18, 19, 20 e 21 de JUNHO
18, 19, 20 - 21 horas
21 - 20 horas

KA
CENA FUTURISTA DE VÉLIMIR KHLÉBNIKOV

DIREÇÃO RENATO COHEN
INSTITUTO DE ARTES
ARTES CÊNICAS

GRUPO K


UNICAMP

PARQUE ECOLÓGICO/CAMPINAS SP
RODOVIA HEITOR PENTEADO KM 3

 FUNDACÃO FLORESTAL


PARQUE ECOLÓGICO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINAS
Instituto de Engenharia de São Carlos
Rodovia Heitor Penteado km 3, Campinas

design gráfico de Rogério Borovik



CENA ZAUM DE VÉLIMIR KHLÉBNIKOV

BIA

DIREÇÃO RENATO COHEN
GRUPO K
UNICAMP / INSTITUTO DE ARTES / ARTES CÊNICAS

1998
13 a 30 de Agosto
quinta a sábado 21h
domingo 20h
R\$ 10,00
R\$ 5,00 estudante

MUSEU DA CIDADE
Rua Andrade Neves 33 Campinas /SP Tel. (019) 231 3387

convite válido para duas pessoas durante toda a temporada



CENA ZAUM DE VÉLIMIR KHLÉBNIKOV

DIREÇÃO RENATO COHEN
GRUPO K.
UNICAMP / INSTITUTO DE ARTES / ARTES CÊNICAS

1998

"... Ka é a sombra da alma, é o sol dos sacerdotes do Egito, é o mar dos Eddas escandinavos, é a terra e o ar do Japão mitológico, são os falsos profetas do Islã, o Bem e o Mal do Cristianismo, são a China Antiga, a Grécia de Péricles, os citas de Adi Saka, ... o Amor do homem de todos os tempos..."

Aurora Bernardini, tradutora de Ka

Realização



UNICAMP

Instituto de Artes
Regina Müller : direção
Departamento de Artes Cênicas
Tiche Vianna : chefia
Sara Lopes : coordenação

Khlébnikov nos traz a palavra ungida, a palavra fonada, o som zaum das estrelas, das memórias do tempo, do grito dos guerreiros, dos animais selvagens.

Texto poético que se traduz em cena na captura do delírio, do fragmento, do assimétrico, das paisagens da morte e equações espaço-temporais que subvertem as lógicas do cartesianismo.

O espetáculo se constrói enquanto hipertexto a partir da obra caleidoscópica de Khlébnikov, criadora de planos simultâneos de narrativas mítica, épica e lingüística. Sua língua mágica transmental, o zaum, superpõe sonoridades, fonismas, natureza e imaginário.

O texto se guia pela prosa-poema Ka, os poemas-peças Zanguezi e Madame Léhnnin e por excertos teórico-poéticos da obra de Khlébnikov. São também referenciais à montagem a obra matérica e perfomática dos artistas contemporâneos Joseph Beuys, Marina Abramovic, a encenação hipertextual de Richard Foreman e Robert Wilson, a dança das tensões de Marta Grahm e as iconografias egípcias.

A preparação dos atores envereda pela hipertextualidade, por exercícios rituais que incluem as práticas xamânicas.

Esta montagem de Ka propõe também o diálogo radical entre arte e tecnologia, entre questões fundamentais da existência humana (o tempo, a memória, a morte, a alma) e as inquietações fomentadas pelos novos códigos da contemporaneidade (comunicações em rede, memória digital, realidades virtuais, mass-mídia).

Pela via das sinestesias, o trabalho busca a aparição da epifania na sua efemeridade, do contar e recontar o grande texto mítico da existência.

Renato Cohen

Apoio

Centros Acadêmicos da UNICAMP
CAB - Biologia
CAECO - Economia
CAIA - Instituto de Artes
Lake House Restaurant
FAEP - Fundo de Apoio ao Ensino e Pesquisa



<http://www.iar.unicamp.br/~projka>

KA

Mamóias Críticas
Grande Egito

ações
Ritms de Passagem

As Linguagens Estelares
Guerreiros do Alfabeto

As Linguas Mágicas
das Sonoridades do
Mundo

Alma

Ubiquidade
Transmutação

ficha técnica

Fontes Textuais
de Vladimir Khlebnikov:
Ka (tradução de Aurora Bernardini)
Madame Lenin,
Manifesto Zaum,
Zanguez (tradução de Fábio Fonseca)
de Bika Reed:
Rebel in the Soul (tradução de André Benevides)

Poemas de Khlebnikov:
"Bobeba, cantar de labios" - 1912 (tradução de Haroldo de Campos e Boris Schönderman)
"Invênio" - 1926 (tradução de Augusto de Campos)
"Dyr" bur schtchil" - 1913 (tradução de Haroldo e SCHÖNDEMAN, Boris)

Hipertexto Ka
Cleaning the House ABRAMOVIĆ, Marina
Rebel in the Soul REED, Bika
Joseph Beuys Retrospektiv, Martin GROPIUS Bau, Berlin

Imagem Eletrônica
Rogério Borovik
Daniela Kutschat

Home-page
Daniel Seda
Fábio Santana
Rogério Borovik

Design Gráfico
Arnaldo de Melo
Rogério Borovik

Suporte Teórico
Lucio Agra

Traduções
Fábio Fonseca de Melo
André Benevides

Iluminação
Cacá Dmiz

Montagem de Luz
Vaimir Perez

Operação de Luz
Tina Iriag
Juliana Pikel

Trilha Sonora
André Benevides
Cássio Dimiz Santiago
Renato Cohen
Silas de Oliveira

Divulgação
Priscila Jorge

Foto
Fernando Petermann

Produção
Grupo K

Produção Executiva
Januário M de Souza

Agradecimentos
APEU, Barão Calhas, Frost Marcenaria, João de Barro
Materiais de Construção, Pirâmide Alimentos, Pressing
Works, PUC São Paulo, Programa de Comunicação e
Semiótica, Sellar Teclados, Spectro Sonorização
Profissional, UNICAMP (Centro de Comunicação, IEL,
Reitoria, Pró-Reitoria de Graduação), Adilson Siqueira,
Andrea Kopelevitch, Prof. Angelo Luis Cortelazzo,
Benedita Carneiro Guerreiro, Célio Roberto Turino de
Miranda, Celso Pallermo, Cintia Vieira da Silva, Edson
Zanini (IEL), Erich Batista, Fabiana Ghisolfi, Fátima (PRG),
Felipe Spindola, Fred (câmera maker), Graça (FUNCAMP-
Adm.), Reitor Hermanno Tavares, Jaca, João de Melo Neto,
Juliana Ghisolfi, Lúcia, Luciana (FUNCAMP-hotel), Luzia
Carneiro, Marta (DGA), Madalena Bernardes, Prof. Paulo
Bastos (Multimídia), Prof. Dr. Raul Vinhas Ribeiro, Prof.
Dra. Regina Müller, Sara Lopes, Téo Ponciano, Tetê de Melo
Neves, Tiche, Vianna, Vera (FUNCAMP-hotel), Verônica
Fabrini, Waterioo Gregório, Soraya Zamfirorin.

D8 - O ESTADO DE S. PAULO

TERÇA-FEIRA, 2 DE JUNHO DE 1998

CADERNO 2

MULTIMÍDIA

Compós realiza seu 7º encontro anual de arte em SP

Mostra, que começa hoje no Tusp, exibe a produção de profissionais em comunicação e mídia

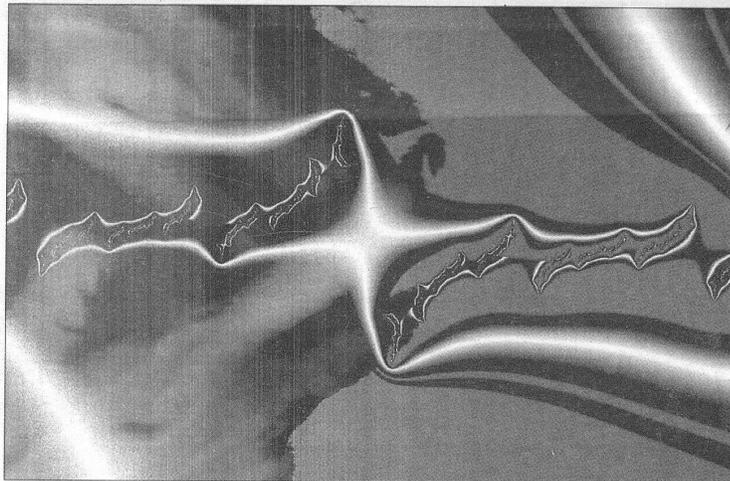
HELENA KATZ
Especial para o Estado

Talvez o assunto mais favorável para o estreitamento das relações entre universidade e sociedade, hoje, seja o da comunicação. Não apenas porque a universidade aparece como lugar adequado para uma reflexão capaz de prospectar o impacto das novas mídias na qualidade de vida de todos, como também porque ela pode abrigar uma produção cultural de extração semelhante. Quem quiser comprovar que isso já ocorre tem, a partir de hoje, a sua oportunidade. As 19 horas, no Tusp da Rua Maria Antônia, 294, estreia a Mostra de Arte e Mídia do Compós.

Compós significa Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação e, até sexta-feira, realiza em São Paulo o seu 7º encontro anual. Durante o dia, discussões sobre o que se pesquisa em comunicação e, apenas hoje à noite, exibição da produção artística desses mesmos profissionais, reunida num cardápio para muitos gostos.

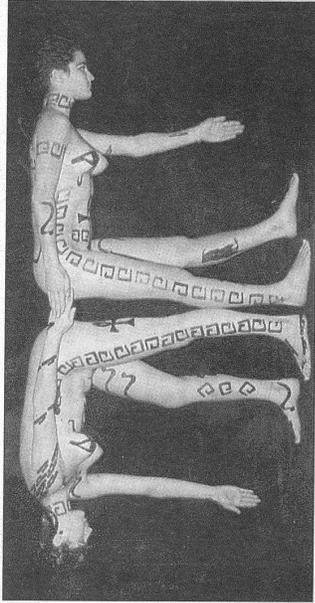
Multimídia - Em arte computacional, serão exibidos trabalhos de José Wagner Garcia (*Mix. Eletrônica, Madri*), Sérgio Dayron (*Off-1998 meses*), Philadelpho Mendez (*Wilson Azevedo/Valencio Xavier (Interpoesia)*) e Milton Sogabe (*Interpoesia*). Fogliano/Rejane Cantoni/Renato Hiltebrand/Rosângela Leotte (*Re-trato*), entre outros.

O Grupo K, dirigido por Renato



Instalação de Edgard Cluquet: *Algo muito Próximo da Minha Boca*

Cohen, apresentará *Ka - A Sombra da Alma*, uma ópera futurista de Khlébnikov, em suporte multimídia. Dança contribui com duas Amorrin.

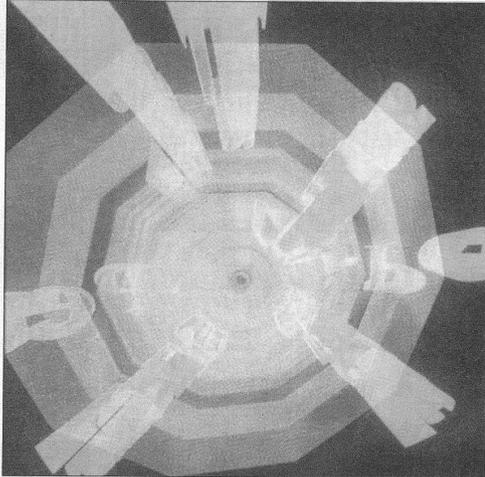


Grupo K em *Ka - A Sombra da Alma*, dirigido por Renato Cohen: ópera futurista de Khlébnikov, em suporte multimídia

Silvia Laurentiz (*Econ*), Daniela Kuschat (*Id. RG 76439-A*), Rejane Cantoni (*Movemaker*) e Lucia Leão (*LabWeb*) criaram *m/4*, um projeto composto por quatro espaços interconectados. Anna Barros partiu do mito do sac-peregrino para montar *Saci-Saci*, uma animação computadorizada em 3-D que mistura a nota si, a cor vermelha e o redemoinho.

Peça e instalações - Fernando Iazzetta e Silvío Ferraz tocaram uma peça nova (*Live Electronics*) e, entre as instalações, obras de Edgard Cluquet (*Algo muito Próximo da Minha Boca*), Oriana Duarte (*Os Limites do Mundo*), Del Pilar Sallum (*Diálogo*), Christianne Alvarenga (*Nim*), Fernando Augustoni (*Pinturas*) e Patrício Dugnani (*A Imagem Auto-Referente*).

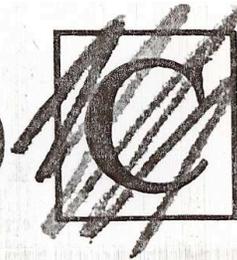
Filmes de Lucas Bambozzi, Paulo Morelli, Tony de Souza, Fernanda Ramos, Paulo Weidebach e Renato di Stessa completam a programação, uma iniciativa do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, o responsável pelo 7º Compós.



► *Saci-Saci*, de Anna Barros: animação computadorizada em 3-D

CADERNO

CORREIO POPULAR



CAMPINAS, QUINTA-FEIRA, 13 DE AGOSTO DE 1998

Museu da Cidade sedia as apresentações da peça *Ka*

O Museu da Cidade volta a integrar, após período de estagnação e abandono, o calendário cultural da cidade com o espetáculo multimídia *Ka*. A apresentação, a partir de texto do futurista russo Vêlimir Khlébnikov (1885-1922), fica por conta do grupo K, da Unicamp. Estão previstos mesas redondas e workshop sobre o autor. A estréia é de graça hoje e no sábado com a retirada antecipada de ingressos no local.

O grupo, dirigido pelo professor da PUC de São Paulo, Renato Cohen, fará a representação de uma epopeia recriada por Khlébnikov e em que ritualismo e tecnologia estarão mesclados. Haverá o uso de cenário virtual e instalações em três dimensões (3D), animação e

videodigitalização. O nome do espetáculo faz menção a *Ka*, que faz parte da cosmologia egípcia e significa a parte imortal da alma.

Khlébnikov criou uma língua própria, o *zau*, que traduziria o som de estrelas, pássaros e até o silêncio da morte. O espetáculo que entra em cartaz é formado, portanto, de performers em que há referências ao xamanismo e a danças de êxtase. O grupo lida também com elementos das obras dos artistas plásticos Joseph Beuys, Marina Abramovic e Peter Greenaway.

O autor pertence a vanguarda russa do início do século e seu nome é associado aos conceitos do futurismo, fundado pelo italiano Marinetti. Segundo Lúcio Agra, a obra *Ka* desafia o leitor im-

pelindo-o em uma vertigem de referências cruzadas, fundindo passado e futuro, arcaico e vanguardista.

O evento dos estudantes da Unicamp inclui as mesas redondas "Futurismo e Visionarismo em Khlébnikov", com mediação de Lúcio Agra e participação de Aurora Bernardini (tradutora de *Ka*), no dia 19, e "Xamanismo e Teatralidade", com Renato Cohen, Mário Menezes de Souza e Regina Müller, no dia 21. Nos dias 24 e 25 será realizado workshop coordenador por Renato Cohen. Informações pelo telefone 289-3588. (WCN)

Ka - Espetáculo com o grupo K, da Unicamp. A partir de hoje até o dia 30. De quinta a sábado, às 21 horas, e domingo, às 20 horas. Ingressos: R\$ 10,00 e R\$ 5,00 (estudante). No Museu da Cidade. Avenida Andrade Neves, 33, Centro. Estacionamento gratuito no pátio da Fepasa.

TEATRO *Espectáculo multimídia estréia hoje*

Tecnologia e ritual se unem em “Ka”

CRISTIANO CIPRIANO POMBO
free-lance para a Folha

Sob direção de Renato Cohen, a peça “Ka” —inspirada em conto homônimo do russo Velimir Khlébnikov (1885-1922)— chega hoje a Campinas cheia de efeitos sonoros, cenários virtuais, instalações em 3D e performances.

O termo Ka, da mitologia egípcia, refere-se a uma das três entidades que formam a parte espiritual de uma pessoa. A alma, exposta na peça, chega de forma desafiadora, assim como a obra de Khlébnikov.

Sem linearidade lógica, Ka é conduzida a muitos lugares (Rússia, China e Egito), a partir de combinações numerológicas.

No espetáculo, realizado pelo Grupo K, integrado por performers da Unicamp como Elisa Band e Fábio Santana e artistas ligados ao curso de semiótica da PUC, a tecnologia se traduz em um telão e na projeção de imagens.

Já o ritual chega com o nascimento e a morte de Ka em cada viagem, quando assume desde formas humanas e até a animal.

“Ka” mostra ao público o zaum, linguagem criada por Khlébnikov que aglomera sons e signos, além de identificar traços da religião e da cultura oriental

Segundo Cohen, a peça “causará

estranheza, pois é um épico, mescla linguagem de cinema e HQ num universo virtual e aborda a imortalidade.”

Velimir Khlébnikov nasceu em Tundútov, na Rússia Asiática. Tornou-se uma figura singular e um dos nomes mais originais da vanguarda no país.

Identificado como um misto de poeta, bruxo e matemático, Khlébnikov integrou o grupo dos chamados cubo-futuristas russos, ao lado de David Burliuk e Vladimir Maiakovski, lançando em 1910 “Viveiro dos Juizes”, uma espécie de almanaque dos vanguardistas.

Em sua obra estão presentes constantes choques sonoros, montagens e desmontagens de palavras, inovação estética e ruptura com o conformismo simbolista.

As características de suas composições levaram à criação de uma linguagem peculiar na poesia: o zaum. Ela, como a obra de Khlébnikov —que inclui contos e peças—, ascendeu com a Revolução Russa e sofreu com o stalinismo.

Peça: Ka

Quando: estréia hoje, às 21h; qui. a sáb., às 21h; dom., às 20h; até 30 de agosto

Onde: Museu da Cidade de Campinas (r. Andrade Neves, 33, tel. 019/231-3387)

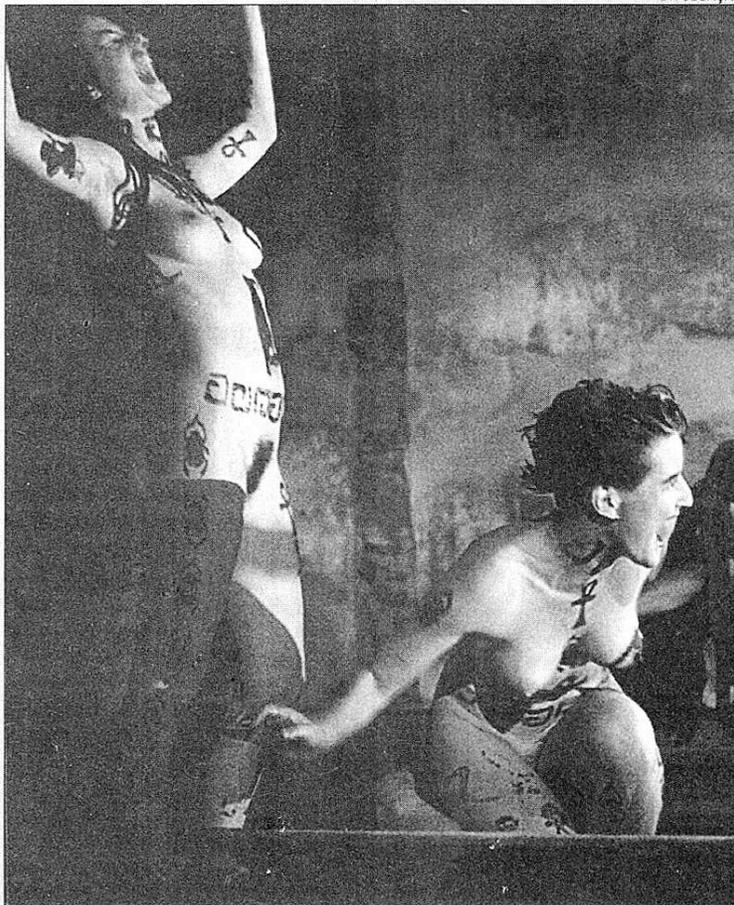
Quanto: R\$ 5 e R\$ 10

Patrocinadores: Unicamp e Faep

Folha de São Paulo, 13 de Agosto de 1998.

TEATRO

DIVULGAÇÃO



Delírio em cena

Ka, a delirante epopéia do poeta russo Vélimir Khlébnikov, encenada por atores da Unicamp, continua em cartaz no Museu da Cidade, até dia 1º de novembro, destacando-se por sua parafernália que une ritual e tecnologia. A direção é de Renato Cohen. Considerado um dos principais poetas do século, Khlébnikov inaugurou o futurismo e inspirou surrealistas. Em *Ka*, o poeta fala sobre a imortalidade da alma utilizando-se de um conto egípcio. O Museu da Cidade fica na Avenida Andrade Neves, 33, telefone 231-3387. As sessões acontecem às sextas e sábados, 21 horas, e domingos, 20 horas, com ingressos a R\$ 5,00 (estudantes) e R\$ 10,00.

Correio Popular, Campinas, 23 de outubro de 1998.

