

# Rituais, transe e sacralização: experiências místicas em processos de formação de artistas da cena

*Rituals, states of trance and sacralization:  
mystical experiences in the formation processes  
of scene artists*

*Rituales, trances y sacralización: experiencias  
místicas en los procesos de formación de artistas  
de la escena*

Saulo Vinícius Almeida

Universidade de São Paulo

sauloalmeida@alumni.usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0548-7570>

## RESUMO:

O artigo parte de uma distinção entre as práticas rituais e as práticas teatrais, ancorando-se em teorias antropológicas, para propor uma abordagem conceitual para o teatro ritual, especificamente para o jogo-ritual. Utilizam-se como referência bibliográfica primária os estudos de Victor Turner e de Martines Segalen acerca dos rituais e de Robson Haderchpek sobre o teatro ritual. A partir de narrativas de experiência de atores e atrizes em processo de formação integrantes do Arkhétypos Grupo de Teatro (RN), são problematizados os estados de transe e as experiências místicas diversas durante os processos de criação, realizando paralelos entre a prática mediúmica, os estados de transe e a arte do ator/da atriz. A conclusão deste artigo caminha no sentido de evidenciar a relação entre metafísica e poética, sugerindo que a experiência do sagrado gera um escape momentâneo do conceito de “humano” forjado pela modernidade.

**Palavras-chave:** Teatro ritual. Teatro sagrado. Transe. Formação de atores. Jogo-ritual.

#### ABSTRACT:

The article starts from a distinction between ritual practices and theatrical practices, anchored in anthropological theories, to propose a conceptual approach to ritual theater, specifically to the Ritual Play. The studies by Victor Turner and Martines Segalen on rituals and by Robson Haderchpek on ritual theater are used as a primary bibliographic reference. From the experience narratives of actors and actresses in the process of formation, members of the Arkhétypos Grupo de Teatro (Rio Grande do Norte, Brazil), the trance states and the diverse mystical experiences during the creation processes are problematized, making parallels between the mediumistic practice, the states of trance and the art of the actor/actress. The conclusion of this article moves towards highlighting the relationship between metaphysics and poetics, suggesting that experience of the sacred generates a momentary escape from the concept of human forged by modernity.

**Keywords:** Ritual Theater. Sacred Theater. Trance. Actor Training. Ritual Play.

#### RESUMEN:

El artículo parte de una distinción entre prácticas rituales y prácticas teatrales, ancladas em teorías antropológicas, para proponer una aproximación conceptual al teatro ritual, específicamente al Juego Ritual. Se utilizan como referencia bibliográfica primaria los estudios de Victor Turner y Martines Segalen sobre rituales y de Robson Haderchpek sobre teatro ritual. A partir de los relatos de experiencia de actores y actrices en proceso de formación, integrantes del Artkhétypos Grupo de Teatro (Rio Grande do Norte/BR), se problematizan los estados de trance y las diversas vivencias místicas durante los procesos de creación, haciendo paralelismos entre la práctica mediúmnica, los estados de trance y el arte del actor/actriz. La conclusión de este artículo se dirige a resaltar la relación entre metafísica y poética, sugiriendo que la experiencia de lo sagrado genera un escape momentáneo del concepto de humano forjado por la modernidad.

**Palabras clave:** Teatro ritual. Teatro sagrado. Trance. Formación actoral. Juego Ritual.

*Yo soy, yo soy, yo soy  
Soy agua, playa, cielo, casa blanca  
Soy Mar Atlántico, viento y América  
Soy un montón de cosas santas  
Mezclada con cosas humanas (¿cómo te explicas?)  
Cosas mundanas (¿qué le hacemos?, nada, ¿verdad?)*

*¡Divina! (¿ahí?)*

*Luis Ramón Igarzábal e*

*Piero Antonio Franco de Benedictis*

O presente artigo se dedica a entender as especificidades do jogo-ritual, metodologia de criação e formação cênica que está sendo desenvolvida há 12 anos pelo Arkhétypos Grupo de Teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), sob a coordenação de Robson Haderchpek. O citado grupo é um projeto de pesquisa e extensão que reúne alunos, ex-alunos de diversos cursos da instituição, além da comunidade externa, funcionando como um laboratório de pesquisa, formação artística e construção de espetáculos no qual os integrantes podem desenvolver, concomitantemente a tais práticas, o exercício da docência, em uma perspectiva de ampla formação acadêmica como artistas-pesquisadores-pedagogos.

A proposta metodológica jogo-ritual congrega três pilares – poética dos elementos, dramaturgia dos encontros e estados alterados de consciência – e, segundo Haderchpek (2018b), configura-se como uma tentativa de retomar a origem primitiva do jogo, integrando o espectador ao acontecimento em um ato de comunhão ritualístico no qual os envolvidos completam o sentido da ação. Não nos deteremos aqui ao detalhamento desse método, tendo em vista o número de publicações disponíveis sobre o tema (ALMEIDA, 2021; ALMEIDA; HADERCHPEK, 2020; HADERCHPEK, 2015,

2016, 2017, 2018a, 2018b, 2019, 2021; OLIVEIRA NETO; HADERCHPEK, 2021). Ao nos aproximarmos desses experimentos cênicos que se desejam ritual, o fazemos com o seguinte questionamento: o que caracteriza uma experiência cênica como ritual ou teatro ritual?

Interessa-nos aqui, em um primeiro momento, aprofundarmo-nos na diferenciação entre teatro e ritual com a intenção de negritar as especificidades da poética do grupo (e, provavelmente, apresentar chaves teóricas para outros coletivos que possuem estrutura cênico-espetacular próxima); posteriormente, nos deteremos aos relatos de experiências de transe e fenômenos místicos realizados por integrantes do grupo. Voltamos o olhar para tais narrativas pois a aproximação do teatro com práticas, fenômenos e experiências religiosas, sejam elas performáticas ou não, abre um leque de questões ainda não apaziguadas no campo de estudos da cena, como, por exemplo, quais seriam as perspectivas adequadas para se compreender e analisar a presença cênica de um corpo em estado de incorporação ou excorporação; ou, ainda, quais conceitos aplicar a um corpo no qual quem age é uma entidade e não o sujeito, situação em que há desvinculação da ação e do gesto da consciência, do desejo, do afeto e da emoção do indivíduo. Tais questões nos colocam perante outras formas de ser e outras formas de vida, sugerindo que busquemos perspectivas e epistememas outras para observar os acontecimentos cênicos. As práticas espetaculares brasileiras apresentam uma série de complexidades que excedem o escopo de técnicas e conceitos teatrais do eixo de escolas russas-francesas-italianas.

## **Caminhos entre o teatro e o ritual**

O que significa o retorno às origens primitivas que propõe o grupo? A ideia de retorno afasta as práticas em que há inspiração em visualidades de culturas originárias e suscita pensar em retorno a uma categoria de jogo que possui elementos ou funcionamento distintos dos contemporâneos. Há no pensamento de Miguel Rubio Zapata (2014, p. 265), diretor do grupo peruano Yuyachkani, certa proximidade com tal diferenciação. Ele propõe a existência de duas formas teatrais: aquelas vinculadas às culturas originárias e aquela imposta pelos espanhóis. Para o diretor, o teatro vinculado às práticas espetaculares pré-hispânicas é aquele “[...] gerado em contextos ritualísticos, celebrações,

jogo, dança, mascaramento [...] formas que seguem vivas e cruzaram o tempo com uma mitologia que as sustenta e desde onde se constroem acontecimentos únicos, que evocam formas ancestrais de representação.”

Podemos entender os ritos como um conjunto codificado de condutas repetitivas e com forte carga simbólica, que possuem como suporte da narrativa o corpo com sua gestualidade, oralidade e postura (ALMEIDA, 2020). Posturas essas que, segundo Martines Segalen (2002), têm como fundamento uma adesão mental em relação à qual o sujeito eventualmente não possui consciência. A adesão não é fruto de uma lógica empírica que se esgotaria na instrumentalidade técnica do duo causa-efeito.

Um das diferenças entre as formas teatrais dos povos originários, às quais Zapata chamou de “teatro da mãe”, e as formas institucionalizadas do fazer teatral, às quais ele chamou de “teatro do pai”, com o intuito de se referir às formas teatrais eurocêntricas, é a existência da seriedade da ação nas práticas com vínculos ritualísticos, o que culmina em gestualidade e oralidade que possuem eficácia, em seu sentido antropológico. Podemos entender essa diferenciação mãe/pai e a noção de eficácia e seriedade da ação a partir do par liminaridade/liminoide, conceitos utilizados por Turner (2015) para fenômenos que possuem o conjunto codificado de comportamento corporal.

Ambos os fenômenos tratam de um estado de suspensão temporária das normas e das estruturas. Metaforicamente, a liminaridade apresenta-se como um duplo morte/gestação ou visibilidade/invisibilidade, que ocorre em certos rituais nos quais o indivíduo é destituído temporariamente de *status* e símbolos sociais que façam referência à classe social, ao grupo a que o sujeito pertencia até então ou mesmo a seu sistema de parentesco. Nesses rituais, a pessoa figura uma condição de uniformidade a partir da qual o indivíduo poderá ser moldado para assumir nova condição no mundo. A liminaridade é fruto de sociedades em que há sistemas sociais relativamente estáveis, cíclicos e repetitivos, nos quais a lei, a moralidade e o ritual submetem-se à influência de *princípios cosmológicos*. Nessas sociedades, o ritual, assim como o mito, configura-se como uma forma de trabalho, podendo significar o sacrifício feito aos deuses ou mesmo ser aplicado aos atos e às ações que executa um especialista em rituais ou um líder espiritual. Os ciclos rituais nessas sociedades, na visão oferecida por Turner, possuem caráter *obrigatório*, seja para toda a coletividade, seja para

grupos específicos, como somente os mais velhos ou somente as mulheres. Assim, dada a obrigatoriedade, o “trabalho dos deuses” tem como marca a participação comunitária em sua execução e o enfrentamento (ritual) coletivo de crises de caráter individual ou grupal (TURNER, 2015).

A liminaridade não engloba, todavia, inovações e mudanças técnicas. Essas características fazem parte daquilo que o autor denominou como liminoide, fenômeno que passa a existir nas sociedades pós-industriais, nas quais o trabalho se torna, de certa forma, isolado da ludicidade, criando-se a oposição “trabalho vs. lazer/brincadeira”. Essa distinção gera, também, o duo subjetividade/objetividade, “pois o ‘trabalho’ está no domínio do racional dos meios aos fins, da ‘objetividade’, enquanto a ‘brincadeira’, como fora do domínio essencialmente ‘objetivo’, por seu inverso, é ‘subjetiva’, livre de obstáculos externos” (TURNER, 2015, p. 45-46). O lazer passa a existir na condição de complementaridade ou de compensação ao trabalho. Seu surgimento seria resultado de duas condições basilares: (i) o momento em que a sociedade deixa de se orientar por obrigações rituais comuns e “algumas atividades, incluindo o trabalho e o lazer, tornam-se, pelo menos em teoria, *sujeitas à escolha individual*” (TURNER, 2015, p. 48); (ii) o trabalho, responsável pela subsistência, torna-se separado de outras atividades, “seus limites não são mais ‘naturais’, mas arbitrários – ele é organizado de um modo tão definido que pode ser separado, tanto na teoria quanto na prática, do tempo livre” (TURNER, 2015, p. 48).

O teatro se enquadraria como um evento liminoide, de entretenimento, em que os sujeitos envolvidos, além de brincarem com grande quantidade de universos simbólicos distintos, são *subversivos*. O ritual, ao contrário do teatro, não subverte, mas reafirma a forma estrutural da sociedade. “O espelho inverte, mas também reflete um objeto. Ele não desmonta o objeto em pedacinhos para depois reconstituí-lo, muito menos destrói ou substitui o objeto antigo.” (TURNER, 2015, p. 54).

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

um secundarista à condição de universitário, seja em seu caráter mágico, como as curas operadas por uma benzedeira. O ritual gera por um ato simbólico o saneamento de uma crise, de um estado de desequilíbrio. *O ritual força a realização de algo e, da mesma forma, o faz o teatro ritual.*

Como Haderchpek apontou recentemente, “o teatro ritual surge de uma ação mágico-simbólica que é realizada pelo *performer* e que é redimensionada no tempo e no espaço na presença de um observador, que participa do ato ritualístico” (2021, p. 17).

A eficácia à qual nos referimos é uma noção fundamental na teoria da magia, tendo papel relevante na teoria erigida por Mauss.

O papel fundamental da noção de eficácia foi reconhecido quando Mauss propôs, na teoria da magia, que um poder *sui generis* vinculava o mágico, os ritos e as representações. Para ele, não só atos e as representações são inseparáveis, quanto é indispensável a inclusão das noções de crença (“a magia não é percebida: crê-se nela”), força e poder mágicos (“os ritos mágicos explicam-se de modo muito menos fácil pela aplicação de leis abstratas do que como transferências de propriedades cujas ações e reações são previamente conhecidas”; ou “há mais transferência do que associação de ideias”), fundidos no mana (“a força por excelência, a verdadeira eficácia das coisas”). Mana, essa categoria inconsciente do entendimento, combina qualidade, substância e atividade (“o mana não é simplesmente uma força, um ser; é também uma ação, uma qualidade e um estado”). Embora raramente atinja a consciência, ele é inerente à magia como fenômeno social. (PEIRANO, 2002, p. 23).

Os processos de criação do Arkhétypos podem funcionar tal qual um rito de passagem em que o indivíduo, ao adentrar o território do jogo, abandona temporariamente sua “identidade” individual para aderir à coletividade e, quando se desvincula dessa comunidade temporariamente estabelecida, está, de alguma maneira, transformado. Os exercícios que levam a um estado caótico de transe visam suspender as estruturas momentaneamente, para que os integrantes possam experimentar outro funcionamento do/no mundo e, durante esses momentos, as crises que se encontram latentes com mais intensidade em cada um dos atores e das atrizes venham à tona e tornem-se passíveis de serem sanadas pela ação corretiva<sup>1</sup> que o momento mobiliza.

Vejamos dois exemplos dessa ocorrência nos processos do grupo. A seguir, transcrevemos um relato do ator José Ricardo Roberto da Silva, descrito em seu artigo “Processo ânima: a imaginação material e a descoberta da ancestralidade”:

Não foi fácil descobrir a figura arquetípica do Xamã; cada novo laboratório era uma energia diferente que eu acessava, todas de certa forma estavam conectadas em uma só. Várias lembranças vinham à tona. Eu descobria um pouco mais de mim em cada processo. O fogo e a terra ligavam o tempo presente ao meu tempo de criança. Vozes, ações, devaneios e ruídos me levavam a imaginações diferentes. Eu tive medo durante muitos dos processos; era como se estivesse me conectando a uma zona escura que não queria acessar. (HADERCHPEK; SILVA, 2018, p. 63).

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

Esse processo de pertencimento acontece dentro de uma zona poética que tem como mote criativo a imaginação material e é por meio da imaginação que minhas memórias ancestrais vêm à tona no laboratório de criação. Cada cena e cada improvisação são uma forma de tornar minha bisavó índia, que foi levada à força da comunidade pelo meu bisavô, segundo relatos que escutava do meu pai. [...] Essa relação ancestral me liga também às narrativas que escutava ao longo de minha infância na cidade de Janduí, especificamente de relatos sobre o grande guerreiro Janduí e a forte relação de sua etnia contra a dominação portuguesa. (HADERCHPEK; SILVA, 2018, p. 48).

Outro exemplo é a narrativa do ator Franco Fonseca sobre uma experiência ocorrida durante os ensaios do espetáculo *Revoada*. O ator trabalhava com temas de dor e erotismo, trazendo à cena memórias e afetos decorrentes do estigma cravado em sua pele pela sociedade que não acolhe com doçura uma bicha preta soropositiva:

Estava tudo ali e, antes que eu mesmo descobrisse, me disseram aos poucos, como se me contassem um segredo, como se me revelassem minha história: eu vim das sombras, então aceite! E quando a angústia de ser o que não se sabe que é repousa sobre si? Quando o desejo de poder é a força que te movimenta? Quando sua dança faz doer, sangrar, morrer? (É um grito contido) Garras brotam de minhas mãos, mas minhas ferozes garras são meu próprio OLHAR. Meu prazer requer um preço caro, alto, escuro... Meu caos institui a ordem que tanto procuram. Apesar de me julgarem o "mal", eu não sou o motivo de suas dores, tampouco o vazio que lhes assola, não está em mim a falta de amor ou a solidão que sentem. É que a minha dor está exposta em carne fresca, viva, em carmim vibrante e em rudes prantos e eu vou deixar doer. (FONSECA, 2017, p. 173).



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

Foi quando realmente entendi meu papel, me deparando com o Sagrado Ser que tem ciência de minha dor e iluminou minha solidão; em seu olhar sinto que confia plenamente no poder de ser mulher, nos seus instintos, no poder do teu ventre sagrado. Ela me liberta de meus sentimentos suprimidos de traição e abandono. Ela equilibra razão e emoção, masculino e feminino. Ela irradia amor, confiança, beleza. Ela também sente o divino em todos os seres, sentindo necessidade de compartilhar sua “cura”, quando senti que podia, me deixava levar por este chamado e busquei o controle para não fechar os olhos, é relevante frisar isso, pois a ação de olhos fechados deixava a ação muito psicologizada e eu não podia perder o controle com relação ao espaço físico e ao espaço criativo que se abria dentro de mim. (FONSECA, 2017, p. 175).

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

A eficácia atribuída ao rito nada tem em comum com a eficácia própria dos atos realizados materialmente. Ela está representada nos espíritos como *sui generis*, pois considera que venha inteiramente de forças especiais que o rito teria a propriedade de acionar. Então, mesmo que o efeito realmente produza resultados em virtude do movimento executado, o rito também existiria se o fiel o atribuísse a outras causas. (MAUSS *apud* SEGALLEN, 2002, p. 27).

É nesse sentido que Segalen (2002, p. 27) afirma que “o rito se situa definitivamente no ato de acreditar em seu efeito, através das práticas de simbolização”. Crê-se no acontecimento com a força da vida, mobiliza-se o símbolo com seu caráter numinoso. Caso a atriz ou o ator não alcancem esse nível de engajamento, o acontecimento cai no lugar da performatividade ou da teatralidade (“como se”), distanciando-se do trabalho dos deuses. Na chave do engajamento simbólico e da eficácia, encontramos a diferença existente entre o teatro ritual, a *performance* e as demais formas teatrais. A *performance*, tal como o ritual, solicita uma não mediação da máscara da atuação, em que o sujeito realmente venha a executar a ação, habitando concretamente o acontecimento.

Porém, ela não prescinde obrigatoriamente do engajamento simbólico. Você pode passar por uma *performance* sem realizar a mudança que um rito de passagem gera, sem alterar seu *status* ou mesmo sem agir sobre a crise, mas não consegue fazê-lo quando se fala de uma experiência de teatro ritual.

Por essa maneira de se conceber o teatro ritual, nós nos afastamos de uma poética específica e nos aproximamos de um fenômeno que pode ou não se instaurar. Ao se pensar na cena estruturalmente, podemos elencar uma série de elementos que comporiam uma *poética ritual*, se assim quisermos chamar: forma baseada em convenções, rigidez estrutural (estereotipia), condensação de significados e redundância (repetição). Pode-se pensar nessa casca como elementos característicos da poética, mas, tomando o teatro ritual como fenômeno, em vez de como categoria poética, ele se faria existir no momento em que o protocolar se transformasse em uma relação de afeto e conexão e, a partir disso, se estabelecessem o engajamento e a eficácia ritual. Essas duas instâncias não são necessariamente resultados uma da outra, como podemos perceber a partir da afirmação de Segalen (2002, p. 59): “Mesmo quando se celebra um enterro religioso, muitas vezes o rito não está mais lá, à medida que o grupo reunido não é mais uma ‘coletividade’ que participa de uma emoção comum.”

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



Fig. 1. Espetáculo *Revoada*, do Arkhétipos. Fonte: acervo do grupo. Fotógrafo: Diego Marcel.

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

A inserção do olhar externo, ainda que participante, leva-nos a uma distinção dentro do todo que aqui se entende por teatro ritual: (i) aquele que ocorre em sala de ensaio sem o olhar externo e (ii) aquele que tenta de alguma maneira transformar o estrangeiro em membro do grupo. Essa é uma operação extremamente delicada, dado que qualquer fenômeno ritual tende a ser visto como destituído de sua eficácia e das complexidades que opera quando é feito por um agente externo

que desconhece o universo simbólico mobilizado. Assim, pode existir uma ação ritual que só o é para aquele que a vivencia, caso a energia mobilizada pelo ator não seja suficiente para envolver os demais presentes no acontecimento.

## Transe e cena

Um dos pontos fundamentais do trabalho do Arkhétypos são os estados alterados de consciência, usados como um meio para acessar conteúdo do inconsciente pessoal e coletivo, assim como para reduzir a descontinuidade resultante dos instantes de percepção do mundo, como ente separado do fluxo. O transe surge no trabalho do grupo como um meio de retorno à natureza – compreendendo-se aqui a natureza também em sua dimensão transcendental. Passaremos, ao longo do texto, por algumas compreensões sobre a noção de “transe”, tecendo comentários e análises sobre a prática do grupo.

Tatiane Cunha de Souza (2020, p. 27), antiga integrante do Arkhétypos, descreve, em um artigo sobre o processo de construção de *Santa Cruz do Não Sei* (primeiro espetáculo do grupo):

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

Seja intencionalmente, seja por deslize, há no trecho uma dissociação entre o corpo e a ação, já que ele “encontra-se conectado” à ação. Nesse pequeno jogo de palavras, está guardada uma questão que nos parece chave para pensar o teatro ritual e, propriamente, o transe: a dissolução. O instante em que se estanca a contínua indiferenciação eu-mundo e em que o ser retorna à natureza. Quando, na presença de algo “totalmente outro”, ou seja, totalmente diverso de sua natureza, o ser se torna objeto, tal qual as coisas são para ele. Algo como “água no seio das águas”, como diria Bataille (2016).

O conceito de “transe” engloba um conjunto de fenômenos e estados que possuem como característica principal uma intensa variação na percepção do plano concreto, podendo ou não reverberar na gestualidade e no controle da atividade motora e na lucidez, assim como podem ou não

englobar o estabelecimento de vínculo suprasensível entre alteridades. Ioan M. Lewis (1977), professor emérito da Escola de Economia e Ciência Política de Londres, em seu estudo sobre o êxtase, nos apresenta categorias ou modos de funcionamento do transe: (i) aquele em que ocorre a perda da força vital; (ii) aquele que diz respeito à intrusão de força estranha; (iii) aquele que congrega os dois anteriores.

Poderíamos dividir o transe em secular e místico. Entende-se o primeiro como a hipnose, o sonambulismo ou mesmo o tarantismo – fenômeno que ocorreu na Itália durante o início da Grande Peste, que assolou a Europa na Idade Média, em que as pessoas eram tomadas por uma forte e irresistível vontade de dançar freneticamente. Elas largavam seus afazeres, abandonavam o arado; crianças, adultos e velhos dançavam berrando e gritando, quase sempre com a boca espumando, durante horas, até atingirem um estado de transe. Alguns caíam em convulsão, apresentavam forte dificuldade de respirar e levantavam-se novamente para continuar a dançar ensandecidamente, até caírem exaustos e temporariamente curados da “mania dançarina” (LEWIS, 1977).

Quanto aos transe místicos, que envolvem os fenômenos vinculados às mais diversas religiões e espiritualidades do mundo, diversas instituições agiram ao longo da história de modo a tentar destituí-lo de seu caráter místico. O cristianismo ortodoxo sancionou como heréticas as experiências místicas estritamente individuais, perseguindo e infringindo punições a qualquer pessoa ou aos grupos étnicos que apresentassem esse estado ou construíssem uma narrativa díspar de seus preceitos. O transe tornou-se obra do diabo. Já a medicina realizou a tentativa de naturalização de fenômenos, utilizando-se, para tanto, de um vocabulário fisiológico. Em um primeiro momento, durante o século XVIII e XIX, empregaram-se práticas místicas, sob o invólucro científico, em tratamentos médicos e até mesmo em práticas cirúrgicas. Ressalta-se aqui o mesmerismo criado pelo médico alemão Franz Anton Mesmer (1732-1815), no qual se compreendia existir uma espécie de fluido invisível inerente a todo ser animado (que ele nomeou “magnetismo animal”). A partir de seu direcionamento específico em práticas de hipnose, chegava-se à cura de sintomas e doenças. Ressalta-se, ainda, o trabalho sobre hipnose por indução do médico cirurgião escocês James Braid (1795-1860) (GONÇALVES, 2008).

Apesar dessas tentativas, o caráter místico em torno das práticas de transe, hipnose e magnetização não foi apagado pelo linguajar científico, sendo essas práticas rapidamente rebaixadas à categoria de pseudociência e excluídas de práticas clínicas. Eram recorrentes, por exemplo, os relatos sobre pacientes que, em estados alterados de consciência, afirmavam ser capazes de prever o futuro, diagnosticar doenças e ser como que possuídos por algum tipo de força externa a si. Um dos casos mais famosos é o da paciente Elizabeth O'Key, que, após ser magnetizada (termo utilizado para fazer referência às pessoas que se expunham a tratamentos e ritos com o magnetismo animal), diagnosticava doenças de outros pacientes (GONÇALVES, 2008). Essas narrativas impediam o desvinculamento do transe de ideias místicas, religiosas e supersticiosas.

Posteriormente, os fenômenos em que ocorriam estados alterados de consciência e eventos místicos passaram a ser observados pela ótica da patologia, tentando-se circunscrevê-los como histeria, sonambulismo provocado ou neurose. Contudo, essa perspectiva não se sustentou durante muito tempo, não resistindo a pesquisas mais amplas sobre o estado psicoemocional de adeptos a culturas religiosas que possuem práticas de transe místico. Bastide (2016) assevera, a partir de uma revisão bibliográfica da literatura médica, que a maioria das pessoas que fizeram parte das pesquisas realizadas nesse escopo não apresentava nenhuma dessas patologias. E instaura-se um novo momento paradigmático, em que os fenômenos passam a ser observados em sua completude, buscando identificar e compreender a cultura e as relações metafísicas que norteiam o acontecimento (BASTIDE, 2016).

A indução a um estado alterado de consciência não é algo de difícil realização. Para se induzir o transe, pode-se utilizar a ingestão de bebidas alcóolicas, a inalação de fumaça e vapores, a variação exacerbada do ritmo respiratório, assim como a sugestão hipnótica, a exposição à música e aos processos de movimentação e dança (LEWIS, 1977, p. 21). Lewis (1977, p. 21) ressalta que a ingestão de drogas como a mescalina e o ácido lisérgico e de outros alcaloides psicotrópicos pode levar a esses estados, mas,

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

Acontecimentos comuns com os quais nos deparamos no dia a dia têm a capacidade de instaurar esses estados, como a exposição a uma contínua e fraca sonoridade, tensões e excitações prolongadas do sistema nervoso, assim como a repetição e a monotonia, que também ajudam na instauração dos estados alterados de consciência. Por isso, certas formas de conversa, música, canto e dança são mais indicadas que outras para práticas que tenham essa finalidade (SANGART, 1975). Um exercício de teatro que se proponha a trabalhar com transe e estados alterados de consciência precisa observar a rítmica das músicas e das sonoridades utilizadas, o pulso dos movimentos propostos, a intensidade dos exercícios respiratórios. Desenha-se um trajeto para ajudar os atores e as atrizes a se sensibilizarem e a alcançarem esses estados.

O psiquiatra William Sangart (1975, p. 47) chega a afirmar que, “em pessoas sensibilizadas, o transe pode ser causado até pelo cantarolar de uma enfermeira ou pelo ruído do vento ou pelo recitar das orações”. E que:

[...] em um sujeito já hipnotizado uma vez, o tempo necessário para induzi-lo ao transe seguinte diminuirá rapidamente com as repetições subsequentes da experiência. Quando o sujeito se acostumou a ser hipnotizado, pode ser induzido ao transe sem se dar conta do que está acontecendo. (SANGART, 1975, p. 47).

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

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

Acrescemos aqui os estados alterados de consciência que são resultantes de um contato direto com energias de caráter sagrado, como os que ocorrem em grande parte das religiões brasileiras. Podemos citar a incorporação na umbanda, a “excorporação” no candomblé, o êxtase do contato com o espírito santo em comunidades evangélicas. Nessa ótica, as diversas energias que entes e

deidades imateriais influem no estado de ânimo ou mobilizam no corpo do sujeito de alguma maneira tornam-se elementos essenciais da análise do estado de transe. E é dessa maneira que alguns membros do Arkhétypos Grupo de Teatro compreendem suas vivências. Vejamos o exemplo da atriz Nadja Rossano:

E o que eu sinto nos estados alterados de consciência? Bem... Eu já venho de uma pesquisa que antecede o próprio Arkhétypos e que eu entendo que é uma pesquisa minha de vida. Porque quando eu era pequena lá em Barbacena... Tô brincando, era em Alexandria... [risadas] É o nome da minha cidade... Eu deitava em uma calçada e eu sentia um diálogo, sabe? Com as coisas, com a vida e então, assim, eram coisas que eu sempre senti. Não era uma novidade que eu estava descobrindo no Arkhétypos, não era uma linguagem que fosse distante do que eu já vinha buscando. E houve vezes em que, já adolescente, por exemplo, eu estava sentada e me concentrando para alguma coisa e eu olhei para cima de um prédio e aí eu vi coisas e me assustei e saí correndo. Depois desse dia, eu comecei a tentar entender com profundidade isso. Porque eu disse: O que é isso que acontece comigo? [...] E quando eu comecei a investigar, eu encontrei esse lugar da mediunidade e tentei entender o que é isso. (SOUSA, 2020).

Ou, ainda, o exemplo da atriz Rocio Vargas, que aponta um tipo de energia vinculada aos deuses maias, que compreende alimentá-la em cena e nos estados alterados de consciência. A atriz mexicana Rocio C. T. Vargas chegou ao grupo com a tarefa de substituir uma atriz do espetáculo *Revoada*. Vargas trabalharia, inicialmente, com a imagem da Phoenix, mas ela narra que, ao trabalhar com essa imagem dentro da lógica do jogo-ritual, surgiu-lhe uma figura que remetia à cultura maia, a *Quetzalcoatl (Kukulkán)*. Essa imagem trouxe junto consigo uma energia que passou a vibrar em seu corpo. Tanto a *Quetzalcoatl* quanto a energia levaram Rocio ao encontro da *Puah*, uma espécie de força celeste que, na cultura maia, distribui a torrente da vida, a energia vital, passando a mobilizá-la no exercício da cena. Essa energia era captada pelos maias durante seus ritos. A atriz acaba por eleger outra forma de compreensão do humano que escapa àquela naturalizada, escapa ao cerceamento do homem moderno. Em suas palavras:

A civilização maia, uma das culturas mesoamericanas fascinadas pelo mistério do cosmos, sabia que o ser humano não era outra coisa senão uma projeção de energia e que sem energia não existe matéria. Eles chamaram o corpo de *wuinclil*, que tem a seguinte raiz: *wuinc* – ser – e *lil* – vibração –, ou seja, para os maias o corpo é um ser vibrante de energia e eles definiram também que a energia universal procede do sol – *Kinan*. (VARGAS; HADERCHPEK, 2016, p. 84).



Nesse movimento de perceber as peculiaridades das experiências que se vivencia e se autorizar a significá-las a partir de sua própria cultura, chega-se a conclusões como a apresentada por Franco Fonseca (2020):

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

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

Há alguns elementos que são recorrentes na manifestação do sagrado e em estados de transe, como tremores, frio ou calor em determinadas partes do corpo, percepção de odores que até então não estavam presentes no ambiente, percepção de sonoridades, imagens. Os indícios do sagrado, quando narrados, apresentam grande subjetividade; exceto em rituais religiosos, em que a forma como o sagrado se apresenta é quase que predefinida – sabe-se por alto a maneira como determinada entidade vai se apresentar ou em que momento do ritual a deidade virá à Terra. Tomemos aqui como exemplo desse fenômeno um relato de uma das atrizes do Arkhétypos Grupo de Teatro (Ananda Moura), descrito no artigo “O som como encantamento do corpo: música e ritual no espetáculo *Aboiá*”:

Ao estouro da música, no momento em que entram a zabumba, o pífano e os demais instrumentos tocando a música festiva, a zabumba acionava os meus pés em dança como em um cavalgar e o som do pífano (sopro) acionou algo de sagrado na região superior de minha cabeça. (HADERCHPEK, 2017, p. 59).

Apesar de subjetivo, não há, para aquela que vivenciou e nos narra, dúvidas sobre o ocorrido. No campo das artes da cena, esse acontecimento interfere diretamente no processo de criação. Traçando uma relação entre o teatro e o sagrado, saímos de uma ideia de teatro sagrado como a experiência teatral que torna a invisibilidade visível (“invisibilidade” em referência a uma realidade, não à ficcionalidade do drama) e a compartilha com o público para a ideia de um espetáculo que é elaborado também pelo sagrado. Peter Brook (2018, p. 49) assevera que:

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

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

Porém, o sagrado não é um fenômeno que prescinde do total esmero da atualização no plano visível de imagens míticas, fabulares, ficcionais, que criam outra realidade. Ele, por vezes, irrompe em uma situação completamente adversa, de descontrole, cheia de ruídos, ou no mais cotidiano ato. Pode-se dizer que a experiência do sagrado no teatro não necessita que o invisível se torne visível, apesar de esse ser um meio, mas sim que esse “invisível” altere a natureza do que está ocorrendo, interfira, mobilize o processo de criação ou de apresentação. Por exemplo, ao acionar algo de sagrado na cabeça da atriz Ananda Moura, responsável pelo relato anteriormente citado, gera-se uma reação a esse acontecimento, alterando o andamento do fazer da atriz.

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

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



Fig. 2. Espetáculo *Aboiá*, do Arkhétypos. Fonte: acervo do grupo. Fotografia: Robson Haderchpek.

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

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

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

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

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

## Considerações finais

A combinação 'teatro ritual e transes' evidencia a pluralidade de experiências sensíveis, de estados de consciência, de presenças cênicas e de poéticas que se tornam possíveis a partir do abandono, ainda que momentâneo, do conceito de "humano" forjado pela modernidade. A prática mediúnic, mística, sagrada solicita que outros conceitos de pessoa humana, de corpo, de mente, de real operem. Ao experimentarem novas conformações do duo matéria e capacidade cognitiva, assim como outras realidades cosmogônicas, atores e atrizes são levados a diferentes estados corporais, os quais são há muito conhecidos pelos mais diversos grupos religiosos, mas são deixados de lado na prática teatral institucionalizada, que parte sempre de conceitos limitados de humano, os quais respondem a princípios cristãos e/ou a princípios iluministas.

Perceber isso é, de alguma forma, começar a se questionar sobre o que se encontra no pano de fundo do ensino de uma técnica teatral. Ao adotar um trabalho de formação do ator baseado no sistema Stanislavski, por exemplo, qual compreensão de humano está em jogo? Quais organizações da pessoa humana operam?

A proximidade entre práticas mediúnicas e práticas de atuação nos coloca mediante a possibilidade de uma cena não antropocênica, uma cena que se organiza pelos entes do além-mundo e que não surge, em nenhuma hipótese, como entretenimento, mas sim como ação que retoma o "trabalho dos deuses". Pode-se dizer que grande parte dos rituais religiosos não cristãos são práticas cênicas não antropocênicas, à medida que o corpo ali é um meio pelo qual o sagrado atua. Imaginar uma cena que se comporte assim nos leva a pensar, metaforicamente, a própria relação entre o corpo e a alma do teatro. Se chegamos a diferentes potências dos atores e das atrizes ao mobilizarmos outros conceitos de "humano", quando aproximamos a cena teatral do ritual, quais campos possíveis se abrem?

Se a forma como nos percebemos é um condicionamento historicamente imposto e a pedagogia teatral tem colaborado nesse sentido, como pensar uma pedagogia teatral que possibilite a pluralidade de formas de ser em vez de colocar um modelo?

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Saulo V. O ritual na era digital: corpo, mídia e ciberativismo nas ações de Pyoter Pavlensky. **Revista Arte da Cena**, Goiânia, v. 6, n. 1, p. 274-318, 2020.
- ALMEIDA, Saulo V. **O teatro e o sagrado**: imagem, transe e ritual. 2020. 122f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.
- ALMEIDA, Saulo V.; HADERCHPEK, Robson C. O *axis mundi* e o jogo ritual: deslocamento da realidade imanente para se alcançar a hierofania. **Urdimento**: revista de estudos em artes cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 38, p. 1-25, 2020.
- BASTIDE, Roger. **O sonho, o transe e a loucura**. São Paulo: Três Estrelas, 2016.
- BATAILLE, Georges. **Teoria da religião**: seguida de esquema de uma história das religiões. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BROOK, Peter. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- FONSECA, Franco. **Entrevista**. Entrevistador: Saulo Vinícius Almeida. São Paulo, dez. 2020. Arquivo mp4 (63 min 51 s).
- FONSECA, Franco. Um atuante pesquisa(dor): do jogo ritual ao processo de transiluminação do ator. In: HADERCHPEK, Robson C. (org.). **Arkhétypos Grupo de Teatro**: encontros e atravessamentos. Natal: Fortunella, 2017.
- GENNEP, Arnold Van. **Os ritos de passagem**: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc. Petrópolis, Vozes, 2011.
- GONÇALVES, Valéria Portugal. **A naturalização dos fenômenos sobrenaturais e a construção do cérebro “possuído”**: um estudo sobre a medicalização do transe e da possessão no século XIX. 2008. 120 f. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva) – Instituto de Medicina Social, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- HADERCHPEK, Robson Carlos. A dramaturgia dos encontros e o jogo ritual: revoada e a conferência dos pássaros. **Revista Encontro Teatro**, Goiânia, n. 3, p. 38-58, 2016.
- HADERCHPEK, Robson Carlos. As epistemologias do sul e os saberes interculturais: teatro, ritual e performance. **Anais Abrace**, Campinas, v. 20, n. 1, p. 01-17, 2019.
- HADERCHPEK, Robson Carlos. O ator, o corpo quântico e o inconsciente coletivo. **Revista Moringa – Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 6, n. 1, p. 119-135, 2015.
- HADERCHPEK, Robson Carlos. O jogo ritual e as pedagogias do sul: práticas pedagógicas para a descolonização do ensino do teatro. **Revista Moringa – Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 9, n. 1, p. 55-65, 2018a.

HADERCHPEK, Robson Carlos; SILVA, José Ricardo Roberto da. Processo âni­ma: a imagina­ção material e a descoberta da ancestralidade. **Arte da cena (Art on Stage)**, Goiânia, v. 4, n. 1, p. 42-70, 2018.

HADERCHPEK, Robson Carlos (org.). **Arkhétypos Grupo de Teatro**: encontros e atravessamentos. Natal: Fortunella, 2017.

HADERCHPEK, Robson Carlos. O jogo ritual e as pedagogias do sul: práticas pedagógicas para a descolonização do ensino do teatro. **Revista Moringa – Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 9, n. 1, p. 55-65, jan./jun. 2018b.

HADERCHPEK, Robson Carlos. **O teatro ritual e os estados alterados de consciência**. São Paulo: Gostei, 2021.

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

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

OLIVEIRA NETO, Leônidas; HADERCHPEK, Robson Carlos. O jogo ritual e os estados alterados de consciência: os processos psicofísicos no trabalho de criação do ator. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 11, n. 3, p. 1-24, 2021.

PEIRANO, Mariza. **O dito e o feito**: ensaio de antropologia dos rituais. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

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

SEGALLEN, Martine. **Ritos e rituais contemporâneos**. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

SOUSA, Nadja Rossano Lopes. **Entrevista**. Entrevistador: Saulo Vinícius Almeida. São Paulo, dez. 2020. Arquivo mp4 (32 min 50 s).

SOUZA, Tatiane C. O espetáculo *Santa Cruz do Não Sei* e a arte do encontro: contribuições para a formação de uma atriz-docente-pesquisadora. **Manzuá**: revista de pesquisa em artes cênicas, Natal, v. 3, n. 1, p. 21-42, 2020.

TURNER, Victor. **Do ritual ao teatro**: a seriedade humana de brincar. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

TURNER, Victor. **Dramas, campos, metáforas**: ação simbólica na sociedade humana. Niterói: Eduff, 2017.

VARGAS, Rocio; HADERCHPEK, Robson. O sul corpóreo e a poética dos elementos: práticas para a descolonização do imaginário. **ILINX**: revista do LUME, Campinas, n. 10, p. 77-87, 2016.

ZAPATA, Miguel Rubio. O teatro e nossa América. **Urdimento**: revista de estudos em artes cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 22, p. 259-266, 2014.

---

ALMEIDA, Saulo Vinícius. **Rituais, transe e sacralização: experiências místicas em processos de formação de artistas da cena**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.38012>>



## NOTAS

- 
- 1 Verificar teoria do Drama Social de Victor Turner (2017) e a teoria dos Ritos de Passagem de Genep (2011).