



Xamanismo e performance na criação do espetáculo Ka, de Renato Cohen¹

Samira de Souza Brandão Borovik

Introdução

No presente texto, não pretendo dar conta da complexidade que envolve o processo de criação do espetáculo *Ka*, que Renato Cohen² dirigiu, em 1998, na Unicamp, com nove alunos do curso de Artes Cênicas e outros tantos colaboradores. Meu recorte é no sentido de explorar a experiência ritual proposta por Cohen como treinamento para criação do espetáculo e mostrar que esta experiência se consolidou como um rito de passagem coletivo, uma iniciação. Em seus trabalhos anteriores já havia delineado o campo *para*, a mitologia pessoal, trabalhos de respiração e imersão, no contexto da chamada via irracionalista de atuação. Mas foi em *Ka* que a parceria com o xamanismo de Lynn Mário alcançou profunda conexão com a linguagem da *performance*.

A inserção do elemento caos na cena contemporânea elege o campo “irracionalista” como campo de tráfego desses procedimentos que operam narrativas subliminares e outros níveis de captação da realidade³.

No processo de criação do espetáculo *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 da Universidade. Dava vazão à fusão das artes, querendo dissolver os conceitos teatrais e trabalhar com os impulsos, o irracional, na criação de um campo hipertextual onde as coisas acontecem em diferentes camadas (palimpsesto).

1 Estas notas foram iniciadas como preparação para os comentários que eu realizaria na apresentação, em São Paulo, do livro de Jean-Claude Polack e Danielle Sivadon, *A íntima utopia. Trabalho analítico e processos psicóticos*. São Paulo: n-1Edições, 2013. O encontro com o autor, e as amigas e amigos que organizaram aquelas *Jornadas*, acabaram me convencendo de que valia a pena relê-las, corrigi-las e compartilhá-las para alargar e perseverar nos sentimentos daqueles dias.

2 Para breve biografia e principais obras de Renato Cohen ver cap. 1 do livro de Ana Goldenstein Carvalho. *Pessoa Performática*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

3 Cohen, R. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 23.



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 thánatos traveste-se de eros⁴.

Cohen afirmava que não chegava a ser uma criação coletiva, mas sim uma criação conduzida. Ele desejava que a peça tivesse um *continuum*, um fluxo, tanto na atuação quanto na encenação como um todo. Queria que a polifonia se estabelecesse na linguagem, e as questões da mediação através da tecnologia (multimídia) dessem a tônica do trabalho.

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 transpessoal⁵.

Ensaio e processos

Desde o início, quando convidamos Cohen para dirigir nosso projeto de formatura, ele sugeriu como dramaturgia o conto *Ka*, do poeta cubo–futurista russo Velimir Khlébnikov; as pesquisas dos artistas Joseph Beuys e Marina Abramovic; além de outros poemas do próprio Khlébnikov. Deu o nome inicial de Projeto Zeitgeist, depois se tornou 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. O site está hoje fora do ar, mas foi hospedado na página da Unicamp e feito pelo então aluno de Educação Artística, Daniel Seda.

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

4 Cohen, R. Xamanismo e Teatralização: Ka e as mitopoéticas de Khlébnikov. *Cadernos da pós-graduação*. Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, v. 4, n. 1, 2000, p. 128.

5 *Ibidem*, p. 129.



companheiro de outras cenas. Arnaldo frequentava os ensaios de forma sistemática e produzia muitos desenhos de cenários e mapas cartográficos, inspirando e espacializando as poéticas do processo⁶.

Levamos 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. O fato de Renato colocar este projeto como prioridade em sua vida, junto com seu trabalho na PUC/SP, deu um grande ânimo a todo o grupo, tamanha foi a sua dedicação e o seu empenho para que *Ka* fosse algo surpreendentemente instigante e inovador.

A primeira experiência prática que tivemos com o encenador aconteceu em dezembro de 1997, mas os ensaios começaram em janeiro de 1998. Trabalhávamos usos inusitados de espaço na cena (banheiro, janela, corredor) e uma dinâmica de criação de *performances* a partir de textos poéticos.

Cohen queria como resultado uma atuação regida pelas idiosincrasias pessoais e pelos processos de risco da *performance* e da linguagem estelar proposta por Khlébnikov. Estas eram algumas de suas indicações no começo de nosso trabalho:

Trabalhar com índice (icone) e não fechar as leituras.

Manter os múltiplos. Valorizar as formas.

Espaço e corpo instalados.

Gestalt – cada hora um está protagonizando.

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)

Os primeiros ensaios foram marcados por experimentações em *body art*, meditação ativa, técnicas de giro dos sufis, os animais do kenpô e os treinos de atracamentos em dupla, como os búfalos. Na mesma linha, os ‘exercícios’ de pegar o pescoço do parceiro num ataque enquanto

⁶ Foram também grandes colaboradores o poeta e pesquisador de vanguardas russas Lúcio Agra, o tradutor e *dramaturgo* Fábio Fonseca de Melo, o assistente de direção Cássio Diniz, além dos *workshops* que fizemos com os seguintes artistas: Lynn Mário, Madalena Bernardes, Lara Pinheiro, Holly Cravell e Andréia Copeliovitch.



o outro se defende, e o de empurrar um ao outro, formando uma coreografia dinâmica de cair, empurrar e levantar. Também foi largamente utilizado o caminhar em câmera lenta, os rituais de renascimento coletivo e diversas leituras poéticas.

Grande parte da pesquisa de Cohen se refere a como se chegar nesse lugar do campo mítico e à construção do environment. Para cada performance havia uma maneira, atividade, técnica de respiração, viagem, música, leitura, dança, etc., enfim, processos diferentes que levavam a formas e a performances diferentes⁷.

Como vivência fora do espaço de ensaio, Renato orientou um trabalho em dupla, no qual um ator conduzia o outro de olhos fechados no trajeto cotidiano de casa para a universidade, buscando ampliar as percepções psicofísicas para além da visão.

Comentava que nós nos “jogávamos” bastante na cena, como algo positivo e vivo; atores abertos à experimentação do risco e da intensidade como treino para o espetáculo.

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, desfronteirizado⁸.

Em meados de março, havia um pré-roteiro e algumas cenas em processo, que assumiam novas configurações a cada ensaio. Esse treinamento, ao invés de buscar a harmonização das energias, potencializa-as, trabalhando num grau de 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 aos quais 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 de Zé Celso, vivências cênicas que tiram o espectador de sua passividade habitual e o colocam 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.

⁷ Carvalhaes, A. G. *Persona performática*, op. cit., p. 29.

⁸ Cohen, R. *Work in Progress na Cena Contemporânea*, op. cit., p. XXIX.



Workshop Xamanismo

A prática xamânica delinea-se como uma via da ‘iconoclastia espiritual’, avessa às ortodoxias religiosas, e à semelhança da ação performática, inscreve-se nos mecanismos da ritualização: o contexto ritual é demarcado pela constituição do território da passagem, pela formação de egrégoras, por marcações e sinalizações e pela consolidação da figura do xamã-ritualizador. São instaladas guias, estabelece-se a comunicação mítica, o contato com arquétipos, a comunicação não-verbal⁹.

Durante o processo de criação do espetáculo *Ka*, Renato Cohen convidou inúmeros artistas colaboradores, que ora davam palestras e seminários, ora ministravam *workshops* de criação nas áreas de dança, poesia, treinamento vocal e ritual. Além do apoio e trabalho dos professores do curso, que auxiliavam na encenação, figurinos e adereços, e multimídia. No caso específico do *workshop* Xamanismo e Teatralização, com Lynn Mário, tivemos alguns encontros e um acompanhamento ritual. Os encontros com o xamã se caracterizaram como laboratórios/retiros de criação, pois de fato viajamos para outras cidades, litoral e campo, para intensos rituais coletivos cujos temas eram: Animais de Poder e Cura, lembrança de Vidas Passadas, Limpeza energética, Morte e Renascimento.

Todo ritual deve ter um tema e um objetivo muito claros, tanto para quem conduz como para quem é conduzido, pois sua função é modificar a energia. Lynn Mário diz que “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”¹⁰.

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 atribuem características do tipo de ritual que o condutor realiza.

⁹ Cohen, R. Xamanismo e Teatralização..., op. cit., p. 129.

¹⁰ Souza, L. M. *Depoimento sobre o espetáculo Ka*. São Paulo-SP, 2005. 2 fitas cassete (120 min.), estéreo. Entrevista concedida a Samira S. Brandão Borovik.



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 percorrer¹¹.

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 se sentava sobre uma almofada ou algo parecido, nunca 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 de 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”¹².

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 às quais se tinha acesso somente em sonhos ou alucinações – seja 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 a 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 de cuja existência sequer tínhamos noção, mas seguindo um percurso definido pelo xamã.

¹¹ Eliade, M. *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 193–194.

¹² Souza, L. M. *Depoimento sobre o espetáculo Ka...*, op. cit.



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 fechados¹³.

A passagem pelo portal tomou uma grande dimensão em nosso trabalho, tanto no treinamento quanto na construção do *environment*. 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.

As experiências se mostraram muito intensas, por darem a sensação de realmente terem acontecido. O estado é parecido com o do sonho, mas a consciência se mantém alerta por todo o percurso. Era impressionante a riqueza de detalhes das visões xamânicas dos participantes. No meu caso, não tive visões dos lugares pelos quais passava, mas sentia tudo através do meu corpo, alterando minha respiração. A sensação da entrada no portal e do animal de poder invadia os meus sentidos e me sugeria cada passagem. O meu corpo se movimentou durante toda a “viagem xamânica” sem que eu o conduzisse: o tambor era o condutor.

Nos dois encontros que tivemos com Lynn Mário, 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. Descobriu seu animal de poder, fez sua dança e apresentação, confeccionou máscaras e nos acompanhou 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. A parceria entre Cohen e o xamanismo de Lynn Mário foi pioneira neste sentido, o da iniciação num campo já enunciado em seus escritos como fonte de criação hipertextual.

¹³ Ibidem.



Essa vivência deu ao grupo Ka 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 acreditava muito. Ele 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 o encenador, ele próprio uma figura bastante paradoxal. Não queria que esperássemos sua indicação, que nos dissesse o que fazer, pois atuava de acordo com o processo de criação da *performance*. Acreditava nos trabalhos coletivos, regidos por uma sintonia (a costura do encenador), mas incentivava a busca individual.

Os atores raspavam a cabeça e em muitas cenas o corpo estava nu, coberto com pinturas corporais e materiais orgânicos – terra, folhas, peles de animais, ossos – que remetiam aos corpos de passagem, aos devires animais.

Performance e treinamento ritual

Na atuação em *performance* o treino xamânico possibilita ao ator entrar em um estado de fluxo em que a vivência do transe e de outros níveis de realidade é bastante útil para a cena performática, que envolve o tempo real e o mítico mais do que uma partitura específica produzida em um ensaio.

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 jornada¹⁴.

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 de 1998. 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.

¹⁴ Cohen, R. Xamanismo e Teatralização..., op. cit., p. 133.



O encenador 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 do curso universitário para o exercício 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. O espetáculo tinha duração variável de uma hora e trinta minutos.

As apresentações públicas na cidade de Campinas aconteceram no Parque Ecológico e no Museu da Cidade de Campinas; na cidade de São Paulo, no VII encontro de Arte e Mídia COMPÓS, da PUC/SP e na Biblioteca Mário de Andrade; e em Belo Horizonte, na 1ª Bienal Internacional de Poesia de Minas Gerais.

Cohen transitava pelo campo dos sonhos, da morte, recriando essas paisagens e conduzindo seus atores; buscava a epifania de cada cena, o desvelamento de cada ator. 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.

O ator-*performer* transita no campo da liminaridade, numa sensação próxima do 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.

Considerações

Renato potencializava as pesquisas pessoais, valorizando e dando autonomia para o artista operar dentro do grupo, procedimento de um encenador que trabalhava nas fronteiras entre o teatro e a *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 tecnologicado, 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 indianos, egípcios, conhecimentos já existentes, que são muitas vezes desprezados, pois são vistos como parados no tempo–espaço, desvinculados da realidade atual. Ao procurar 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. Por isso foi uma experiência altamente transformadora. Para todos os envolvidos¹⁵.

A experiência de linguagem processual e o campo de atuação do espetáculo *Ka* continuaram nos trabalhos seguintes do grupo¹⁶ e deram início à pesquisa que desenvolvo hoje em dia em meus cursos e *workshops*¹⁷, instrumentando *performers* através da vivência do êxtase e da visão xamânica como forma de narrativizar conteúdos psíquicos individuais na arte cênica contemporânea. A guia do encenador e do xamã criou um campo exploratório na Arte do Ator, como nos mostra a tendência do século 20, nas parcerias de atores e encenadores na busca de novos registros de atuação.

O trabalho de atuação é conduzido em duas vias: uma sensível, intuitiva, vivencial – própria do campo artístico –, criação esta que se dá por insights, gestos, imagens, frases, aforismos, estados de vivência mítica, fluxos de consciência; e, uma segunda via, intelectual, racional, relacional, que dá campo de referências/rede de associações. Este processo é muitas vezes penoso, apresentando dificuldades de visualização do todo, de fechamento das gestaltes, mas próprio de situações vivas¹⁸.

Ao se deparar com uma cartografia de sonho e sua tradução para a cena, o ator–*performer* trabalha com a alteridade interna, no limiar arte/vida da *performance*, campo de fronteiras e hibridizações. O processo de criação na via do ritual e da performance de conteúdos pessoais em *Ka* é de fundamental importância também em minhas *performances*.

O que mais me fascinou no processo de criação do espetáculo *Ka* – *Poética Zaum*, de Vêlimir Khlébnikov, primeira montagem da qual

15 Souza, L. M. *Depoimento sobre o espetáculo Ka...*, op. cit.

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

17 Leciono Treinamentos Psicofísicos em *Performance*, Ativismo e Autobiografia no curso Comunicação das Artes do Corpo da PUC–SP desde agosto de 2002, quando ingressei a convite de Cohen.

18 Cohen, R. *Work in Progress...*, op. cit., p. 30.



participei ainda como aluna da Unicamp, foi a dimensão da iniciação, da jornada guiada por Renato Cohen. Ultrapassou minhas expectativas do que seria uma peça de conclusão de curso, me deu linguagem, contornos e caminho na profissão. Tive o privilégio de trabalhar com Cohen de 1998 até sua morte, quando estávamos para estrear *Transmigração – Corpos de Passagem*, na Galeria Vermelho, em São Paulo. Nesses anos, pude acompanhá-lo como atriz, assistente, pesquisadora e colega na PUC/SP. Passados dez anos de sua morte, conversar com seus textos e referências, e explorar um tema delicado como é o ritual no processo criativo, se torna agora um prazer, quase uma missão.

*Samira de Souza Brandão Borovik é mestre em Artes pela Unicamp e professora do curso de Comunicação e Artes do Corpo da PUC/SP. E-mail: samiraborovik@gmail.com