UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

IGOR ALEXANDRE MARTINS

Produção de imagens na performance do êxtase.

Zonas limiares entre o sagrado e o profano, à mestiçagem antropófaga do Teat(r)o Oficina

SÃO PAULO
2019

IGOR ALEXANDRE MARTINS

Produção de imagens na performance do êxtase.

Zonas limiares entre o sagrado e o profano à mestiçagem antropófaga do Teat(r)o Oficina

Versão Corrigida

(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Marcelo Denny de Toledo Leite, área de concentração em Teoria e Prática do teatro, linha de pesquisa Texto e Cena, como exigência para obtenção do título de Mestre em Artes.

SÃO PAULO

2019

MARTINS, Igor Alexandre. **Produção de imagens na performance do êxtase:** Zonas limiares entre o sagrado e o profano à mestiçagem antropófaga do Teat(r)o Oficina. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Linha de pesquisa: Texto e Cena

Aprovado em: São Paulo, _____ de _____de 2019

Banca Examinadora

Prof. Dr. Marcelo Denny de Toledo Leite (orientador)

Instituição: ECA/USP Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Dedico este trabalho em memória de minha mãe Eloisa Martins que sempre estará presente na minha produção de imagem.

AGRADECIMENTOS

À minha família, meu pai Mario, meu irmão Iuri e minha mãe Eloisa (*in memorian*), pelo apoio incondicional e amor o qual as palavras não traduzem.

À Sassa pela enorme paciência e presença nos bons e maus momentos e igualmente ao Jubileu companheiro de pesquisa.

Ao orientador Prof.Dr. Marcelo Denny pela paciência e confiança nos caminhos dessa pesquisa.

Ao Prof.Dr. Marcos Bulhões pela provocação instigante e pelas ricas observações.

Aos amigos, Adão Freire, Laura Carone, Silvia Jatoba e Elizangela Miranda e Luaa Gambarini.

Aos meus interlocutores no Teatro Oficina, Marcelo Drumont, Sergio Riviéro, Sylvia Prado, em especial ao seu diretor, José Celso Martinez Correa.

Ao amigo e liderança *Huni Kuin* Leopardo Yaba Nawe pela confiança em esclarecer parte de sua cultura.

E por fim aos povos nativos brasileiros, por conservarem em suas culturas outras formas de perceber o mundo, visível e invisível, não diferenciando o sagrado do profano. E serem um exemplo de resistência cultural, política e ética frente ao sistema hegemônico ocidental.

MARTINS, Igor Alexandre. **Produção de imagens na performance do êxtase**: Zonas limiares entre o sagrado e o profano à mestiçagem antropófaga do Teat(r)o Oficina.. 2019. 132f. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2019.

RESUMO

As reminiscências da origem da arte, profundamente ligada à produção de imagens sagradas, quando mitologias e cosmologias projetavam a construção da realidade e da cultura, é o principal ponto de partida desta pesquisa, que propõe analisar processos criativos na arte, que incluem do uso de psicoativos promovendo uma performance do êxtase. Para tanto, este trabalho realiza um apanhado histórico que remonta a rituais arcaicos da Grécia Antiga, a ritos xamânicos e às performances sagradas da etnia Huni Kuin, chegando finalmente às manifestações empíricas do corpo expandido na contracultura, na década de 1960. Neste âmbito, são consideradas aproximações e distanciamentos entre a performance do êxtase e prática cênica do Teat(r)o Oficina, de São Paulo, com sua concepção não-dualista e integrativa entre o sagrado e profano, dentro e fora de cena. A partir de entrevistas com seu diretor, José Celso Martinez Corrêa, e com alguns dos seus atores, este estudo ressalta que a produção de imagens oriundas da performance extática ocorre, naquele teatro, numa dupla via: ela tanto reflete a estética no mundo objetivo, colhendo aspectos políticos, sociais e arquitetônicos, quanto se integra à dimensão do imaginário. Nesse sentido, a produção de imagens a partir do uso de psicoativos, tanto no âmbito cultural e religioso, como na performance artística e teat(r)al do Oficina se dá a partir de um fluxo de vivências objetivas e subjetivas, que produz ao longo de décadas novos sentidos para a arte.

PALAVRAS-CHAVE: produção de imagens – xamanismo – performance – ritual – êxtase – psicoativos - Estados Não Ordinários de Consciência – Teat(r)o Oficina

MARTINS, Igor Alexandre. Image production in the performance of ecstasy: Threshold zones between the sacred and the profane to the anthropophagic mestizaje of the Teat(r)o Oficina. 2019.132.f. Master Thesis. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2019.

ABSTRACT

Reminiscences of the origin of art, deeply linked to the production of sacred images, when mythologies and cosmologies projected the construction of reality and culture, is the main starting point of this research, which suggests to analyze creative processes in art, including the use of psychoactives promoting a performance of ecstasy. For that, this work draws on a historical background that goes back to the ancient Greek archaic rituals, the shamanic rites and the sacred performances of the Huni Kuin ethnicity, finally reaching the empirical manifestations of the expanded body in the counterculture in the 1960s. In this context, approximations and distances are considered between the performance of the ecstasy and scenic practice of Teatro Oficina, from São Paulo, with its non-dualistic and integrative conception between the sacred and the profane, inside and outside the scene. From interviews with its director, José Celso Martinez Corrêa, and with some of its actors, this study highlights that the production of images from ecstatic performance occurs in that theater in a double way: it reflects both aesthetics in the objective world, reaping political, social and architectural aspects, as it integrates with the dimension of the imaginary. In this sense, the production of images through the use of psychoactives, both in the cultural and religious context, as well as in the artistic and teat(r)al performance of the Teatro Oficina is based on a flow of objective and subjective experiences, which produces new meanings of art throughout decades.

KEY-WORDS: image production– shamanism - performance – ritual – ecstasy – psychoactive- Non- Ordinary States of Consciousness - Teat(r)o Oficina

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 9

CAPÍTULO I - EXTASE ARCAICO 15

1.1 A origem da arte/produção de imagem 16

1.2. Performance extática 21

1.3. A Busca do êxtase na antiga Grécia 30

1.3.1. Performando Dionísio 32

1.3.2. Mistérios de Elêusis: o êxtase para todos 35

1.4. Contracultura: "psicodelismo" Dionísiaco 39

1.4.1. Artistas, cientistas e entusiastas 1950 e 1960 41

1.4.2. O êxtase na mídia 47

1.5. Conclusão do capítulo 53

CAPÍTULO II - ZONAS LIMIARES DA PERFORMANCE 54

2.1. Resgate do rito arcaico 55

2.2. As vias da "Performance" 69

2.3. Variações do corpo extático 71

2.3.1. *Ayahuasca:* variações do acontecimento 72

2.3.2. *Huni Kuin:* caminhos da canção 76

2.4. A Psiconauta: a autonomia extática 83

2.5. Conclusão do capítulo 85

CAPÍTULO III - TEAT(R)O OFICINA: DESCOLONIZANDO O CORPO EXTÁTICO 89

3.1. *O terreyro Eletroniko elektrokandomblayco*: uma cosmologia Tea(r)al 90

3.2. Tudo junto e misturado: Antropofagia dionisíaca 94

3.3. Zé Celso, a performance extática ambulante 99

3.4. O êxtase antropofágico: criação e descolonização do corpo extático 105

3.5. *Bacantes*: As possuídas em êxtase 111

CONCLUSÃO 118

ANEXO 121

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 127

INTRODUÇÃO

> Tudo olha para tudo, tudo vive o outro; nesse deserto as coisas sabem as coisas, não sei o que uma barata vê mas eu e ela nos olhávamos, mas também não sei o que uma mulher vê, [...] Mas se seus olhos não me viam, a existência dela me existia - no mundo primário onde eu entrara, os seres existem os outros como modo de se verem. E nesse mundo que eu estava conhecendo, há vários modos que significam ver: um olhar o outro sem vê-lo, um possuir o outro, um comer o outro, um apenas estar num canto e o outro estar ali também: tudo isso também significa ver. A barata não me via diretamente, ela estava comigo. A barata não me via com os olhos mas com o corpo.
>
> **Clarice Lispector**[1]

> Eu descobri o teatro sagrado com essa peça [*As Três Irmãs*, de Tchekhov], conjugada com a mescalina [...] ...um teatro sagrado, sem a abdicação do profano. Porque os dois vivem juntos, são inseparáveis. Na realidade, tudo é sagrado: a profanação é sagrada também. Não existe uma realidade, um deus, uma religião. Existem milhares de coisas, milhares de deuses...
>
> **Zé Celso**[2]

Trajetória

A ideia desta pesquisa sempre esteve, de certa forma, relacionada a momentos anteriores à minha graduação. Em certo sentido, são alguns fluxos que tanto perpassam experiências pessoais, como inquietações artísticas e buscas existenciais. Em retrospecto, ao examinar as questões da própria experiência psicoativa, sempre uma inquietação se apontava ao aproximá-la a dimensão que o sonho – onírico, ocupa nas nossas próprias narrativas, com imagem e roteiro, e percepção de outras formas de sentir. Com o passar dos anos, me inserindo nos estudos da faculdade de artes visuais e trabalhando no campo da cenografia teatral, percebi que a criação cenográfica, cujas referências estéticas sempre me atraíram, mescla diversas outras propostas artísticas, se tornando justamente esse material para a criação de símbolos, conceitos e sonhos, no sentido que adquirem, em cena, outros significados e produzem novas imagens.

Deste ponto de vista, ao somar símbolos a aspectos visuais e históricos que compõem parte do processo da criação; ao traçar a própria perspectiva da dramaturgia, como também

[1] LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H**. São Paulo: Ed. Rocco, 1998, p. 51 e 52.

[2] CORREA, José Celso Martinez. **Primeiro Ato:** cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Ed.34, 1998, p. 234.

dos personagens, e por fim do espaço objetivo da cena, a cenografia trata a construção material de lugares imaginados, e sua função não é decorativa ou passiva, mas sim participante do rito teatral por meio de sua produção de imagem. Sendo assim, sempre me indaguei como a linguagem cenográfica articula símbolos que agem na dimensão da cena construindo realidades próprias; como objetos, personagens e textos que são agregados à cenografia, ainda que cada aspecto desse prisma teatral desempenhe suas ações e personifica ideias que criam mundos particulares, específicos.

Neste ínterim, ao trabalhar a partir da referência e da estética do artista Arthur Bispo do Rosário, uma inquietação se desenhou para mim, pois aquele grande volume de obras criadas por um artista "manicomial", hoje reconhecido pelos cânones da arte, nasciam e se procriavam de sua condição paranoide? Meu trabalho de conclusão de curso tratava da produção de imagens de Arthur Bispo do Rosário, e de como compôs uma alta produção artística que, segundo ele mesmo, fazia uma "arte" para o momento da passagem, ou seja no momento de sua morte, para representar o mundo dos homens para Deus. O artista, nesse sentido, fazia uma cenografia para Deus, tendo-O como único "espectador" de sua performance de criação.

Pesquisa

A presente pesquisa trata da produção de imagens em Estados Não Ordinários de Consciência (ENOC), por meio do uso de psicoativos, tendo como meta traçar o fluxo da experiência da criação tanto com matérias imaginárias, como no próprio ato da performance do corpo em êxtase, ou seja, de uma criação *presentificada*. Neste sentido, a performance ocupa o lugar central como mediadora destas imagens que, conforme prospectamos, ocorrem tanto no processo imaginário como material, tanto em ambientes culturais e religiosos, como em ambientes recreativos e artísticos. O que torna o ato de criação algo efêmero, assim, se torna o norteador deste trabalho, sendo essa experiência que elabora a produção de imagens no campo do êxtase, remontando a ritos xamânicos arcaicos, a experiências étnicas sagradas com psicoativos, a contextos culturais psicodélicos e mesmo ao neo-xamanismo urbano.

Tendo como *locus* deste estudo o Teat(r)o Oficina Uzina Uzona, de São Paulo, sobretudo a encenação de *Bacantes*, de Eurípides, por José Celso Martinez Corrêa, a pesquisa evolui de descrições teóricas, históricas do uso de psicoativos em diversos contextos culturais até o uso, tão sagrado quanto profano, destes nesta e em outras encenação de José Celso.

Sendo o corpo/mente um meio e veículo produtor de imagens, sejam estas materializadas, sejam elas imaginárias, partimos do campo da performance em sua amplitude para prospectar a performance do êxtase em contextos diversos – artísticos e não-artísticos, sagradas e profanos, teatrais e parateatrais. No entanto, a proposta aqui não é recontar o surgimento da arte da performance (*performance art*) no século XXI, suas raízes nos *happenigns aktions, enviromentals*, etc. Esses temas nos interessarão aqui apenas na medida em que se confundem com as manifestações artísticas – plásticas, teatrais, literárias – que tomam o uso de psicoativos como parte fundamental do seu processo de produção imagética.

Para pensar este processo, e tendo em vista o campo híbrido do objeto pesquisado, teremos como guia seguro os *estudos de performances* fundado pelo norte-americano Richard Schechner, que se alinha com a proposta desta pesquisa ao abarcar uma infinidade e uma multiplicidade de formas e eventos *como performance* (*as performance*), em especial campos adjacentes da antropologia e do ritual, caros a este trabalho. Estes temas se imbricam na trama interrelacional formulada pelo autor, e, por meio do conceito de rede, onde diversas manifestações da performance do êxtase se interconectam, formam uma conexão saberes e práticas que nos auxiliam na reflexão sobre o corpo, o ritual, o uso de psicoativos na cultura, e finalmente o Teat(r)o Oficina. Neste trajeto, mais ou menos "guiado", a produção de imagens e a performance em êxtase se delineia, como veremos, por vezes pela via do *sagrado*, e por outras pelas vias do *profano*, ou ainda conjugando, enquanto arte e vida, propositalmente, aspectos de um uso religioso, ritualístico, dos psicoativos, com aspectos de um uso recreativo, secular, psiconáuticos[3] ou terapêuticos destes.

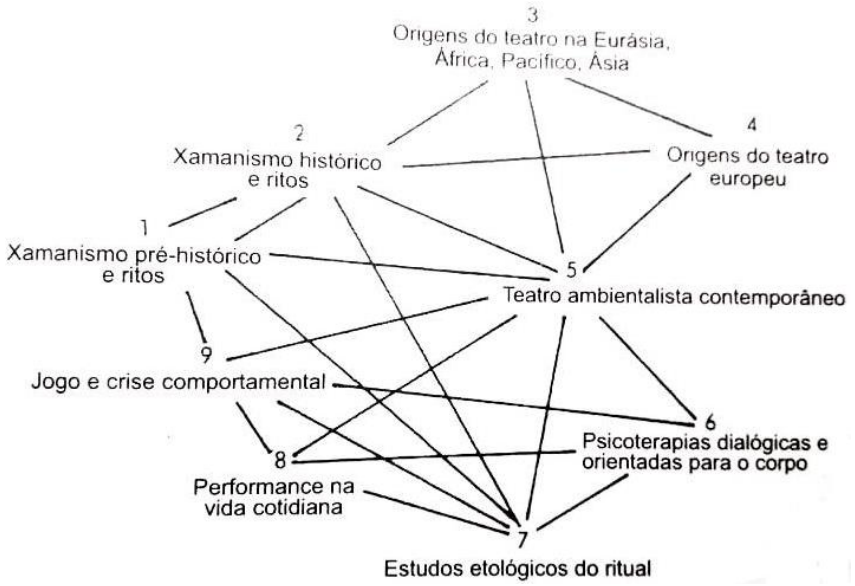
A própria imagem da rede, de aspecto *rizomático* e não uniforme, de acordo com Schechner, "é o mesmo sistema, visto de forma mais dinâmica. Em vez de espalhadas ao longo do *continuum*, cada ponto interage com os outros".[4]

É pertinente lembrar que o próprio designativo "performance", dentro de uma abordagem variante e ampla, aponta para, conforme problematiza Diana Taylor, termos que

[3] Designação criada pelo filósofo Ernest Jünger e revitalizada pelo etnobotânico Jonathan Ott no período da contracultura mas também utilizado ate os dias atuais *Psiconauta*: de origem grega onde psychē ["alma", "espírito" ou "mente"] e aútēs ["marinheiro" ou "navegador"] e partir de uma livre tradução do grego seria " Navegador da mente", e segundo Labate, "Jonathan Ott.(...) define o psiconauta como aquele que "viaja" ou embarca em odisséias xamânicas de descoberta no universo da mente; um viajante da mente" (Cf. LABATE, Beatriz Caiuby. **A reinvenção do uso a ayahuasca nos centros urbanos**. Campinas: Mercado de Letras, 2004, p. 420.)

[4] SCHECHNER, R. O Leque e a Rede: introdução. In: LIGIÉRO, Zeca (org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012, p. 18.

podem "incluir e excluir"[5], para o amplo espectro da performance, afirmando a polissemia do verbete. A autora, inclusive, aponta para apropriação latina do termo e o problema que é usar a palavra "performance" e seus falsos cognatos "performativo e performatividade", alertando que a "multiplicidade de camadas indica as profundas correlações de todos esses sistemas de inteligibilidade e as fricções produtivas entre elas". Em vista disto, para restringir o fenômeno da performance nestes estados prospectados, nos abrigamos sob a visão de Schechner de que se trata de uma prática incorporada, na qual há multiplicidades de outras práticas e eventos: dança, teatro, ritual, praticas xamânicas, comícios políticos, funerais, teatro, etc.



Em se tratando de mente/corpo, corpo/mente – e, portanto, de emanações produzidas em Estados Não Ordinários de Consciência que se estendem tanto na realidade objetiva e como na subjetiva – considera-se aqui que "a performance é ilusão de uma ilusão e, como tal, deve ser considerada mais 'cheia de verdade', mais real que uma experiência comum".[6] O autor prossegue dizendo que ao aproximar a performance do aspecto do "jogo", ele traz para reflexão o próprio caráter de ilusão contida na vida por meio da tradição sânscrita, onde "performances são *lila* (esportes, jogos) e *maya* (ilusão)".[7] Segundo esta tradição, tudo é vida, *Lila* e *Maya*. Quanto à produção de imagens, ou seja, à imaginação, Schechner traz à tona a

[5] TAYLOR, Diana. Traduzindo performance [prefácio]. In: DAWSEY, John C. [et.al.].(orgs.). **Antroplogia da Performance:** ensaios na pedra. São Paulo: Terceiro nome, 2013, p. 9 – 18, p. 9.

[6] SCHECHNER in LÍGIERO, 2012, p. 19.

[7] Ibid., loc. cit.

discussão de que o cérebro é um local da performance, e que esta ocorre, antes de tudo, na mente.[8] Observar ações *performadas*, nesse sentido, quer dizer que o cérebro do observador é estimulado em suas regiões motoras, tal como as ações caso fossem deferidas fisicamente, possibilitando processos cognitivos. Seguindo ainda nessa perspectiva, nos aproximamos com Schechner do transe de xamãs, pensado "como uma espécie de sonho lúcido"[9], onde o sonhador controla sua trajetória.

É assim que a presente pesquisa compreende, inicialmente, o transe como performance (*as performance*), pois ele é uma ação física na qual o cérebro é treinado por métodos tradicionais, religiosos, ou mesmo psiconáuticos, a traçar uma jornada física e mental. A partir daí, a pesquisa encontra seu escopo no Teat(r)o Oficina Uzina Uzona, de São Paulo, que corrobora com o amplo leque de relações da análise do fenômeno da performance. Zé Celso, seu diretor e fundador, propõe que haja um condutor seguro na experiência cênica sob efeitos de psicoativos. Este "fio terra", descrito pelo diretor, norteia a performance *do* êxtase naquele teatro, memorando na arte teatral de hoje a "corrente de ouro dos fios amorosos, libidinosos e criativos"[10] que vêm desde a origem da arte e do xamanismo, perpassando os bosques gregos de Elêuses, com seu vinho e exclamações, *Iaco*[11], para produzir imagens tão *sagradas* quanto *profanas*.

Para entender, finalmente, o processo de produção de imagens neste âmbito a partir de Estados Não Ordinários de Consciência, entrevistamos o Diretor e alguns dos seus atores, além de termos vivenciado durante alguns meses a remontagem da peça Bacantes, no ano de 2016. Com sua retomada do conceito de antropofagia criado por Oswald de Andrade décadas antes, o Oficina procurou pelo menos desde a estreia de *O Rei da Vela*, em 1967, uma identidade cultural brasileira devoradora, descolonizada e mestiça. Esta construção desta identidade ao longo das décadas, indissociável do uso de psicoativos para fins criativos e psiconáuticos, atualizada a cada encenação de Zé Celso, constrói narrativas do corpo e da mente no limite entre ficção e realidade, palco e plateia, vida e arte, ritual e teatro.

[8] SCHECHNER, R. "Pontos de contato" revisitados. In: DAWSEY, op. cit., p. 37 – 67, p. 57.

[9] Ibid., p. 60.

[10] MEICHES, Mauro Pergaminick. **Uma pulsão espetacular:** psicanálise e teatro. São Paulo: Escuta, 1997, p. 206, em rodapé.

[11] *Iaco,* é um avatar de Dioniso, que se traduz por um "grande grito", uma exclamação ritual. Segundo Brandão, "...a alma coletiva e a expressão do entusiasmo, como antegozo da iniciação, a multidão dos peregrinos em marcha para Elêusis." (BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. v. 2. Petrópolis: Editora Vozes, 1987, p. 114.

Estrutura da dissertação

Apresentamos, no primeiro capítulo, um recuo histórico aos primórdios da arte e das formas de representação do sagrado, bem como às possíveis relações entre ambos. À luz de recorte histórico paleontológico, e da noção de "paleo-performance"[12], procuramos entender a estética produzida pela performance em êxtase em tempos arcaicos e em culturas xamânicas reminiscentes. Partimos, neste contexto, dos ritos dionisíacos que teriam originado o teatro ocidental na Grécia antiga e chegamos, ainda neste capítulo, ao "ressurgimento do êxtase" nos anos de 1960, anos da Contracultura e da Arte Psicodélica.

No segundo capitulo, averiguamos a polissemia das performances extáticas, das artes, considerando seus aspectos recreativos e religiosos, profanos e sagrados, para entender como, em diferentes contextos culturais, a performance do êxtase foi capaz de produzir imagens e criar zonas de tensão estética pelo uso deliberado de psicoativos com fins neo-xamânicos, psiconáuticos ou mesmo artísticos.

Finalmente, o terceiro capitulo se detém sobre o Teat(r)o Oficina e sobre a performance do êxtase do próprio Zé Celso, com base em entrevistas, vivências de campo e outros trabalhos de pesquisa que antecederam este. Em sua história de décadas[13], os psicoativos proporcionam aos integrantes do Oficina uma abordagem ao mesmo tempo sagrada e profana do uso, e uma grande produção de imagens em cena e na vida, imagens que relatam uma consciência expandida, não-binária, que pretende superar as fronteiras entre corpo e mente, palco e plateia, estética e política.

[12] Termo cunhado pelo arqueólogo Yann-Pierre Montelle. (Cf. MONTELLE, Yann-Pierre. **Palaeoperformance:** The Emergence of Theatricality as Social Pratice. New York: Seagull Books, 2009.)

[13] Este trabalho não pretende oferecer uma abordagem histórica do grupo. Para tanto, consultar os livros de Armando Sérgio [SILVA, Armando Sérgio. **Oficina:** do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1981.]; de Fernando Peixoto [PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina (1958-1982):** trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo: Brasiliense, 1982.]; a dissertação e a tese de Reynúncio Lima [LIMA, Reynúncio Napoleão de. Teatro Oficina: da encenação realista a épica. São Paulo: USP, 1981. Dissertação de mestrado, **Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas ECA/USP**, São Paulo, 1981; LIMA, Reynúncio Napoleão de. A devoração de Brecht no Teatro Oficina. São Paulo: USP, 1988. Tese de doutorado, **Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas ECA/USP**, São Paulo, 1988.]; a dissertação de Biagio Pecorelli (PECORELLI, Biagio. A Pulsão Performativa de Jaceguai: aproximações e distanciamentos entre o campo artístico da performance e a prática do Teat(r)to Oficina nos espetáculos Macumba Antropófaga e Acordes, Dissertação de Mestrado, **Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas ECA/USP**, São Paulo, 2014, 192f.] Carila Matzenbacher [MATZENBACHER, Carila Spengler. Arquitetura Teat(r)al Urbanística: Transformação do Espaço cênico-Teat(r)o Oficina [1958-2010], Dissertação de Mestrado, **Faculdade de Arquitetura e Urbanismo**, USP, 2018, 250f.]

CAPÍTULO I

EXTASE ARCAICO

> Eu prometo uma era *trágica*: a arte suprema do dizer Sim à vida, a tragédia, renascerá quando a humanidade tiver atrás de si a consciência das mais duras porém necessárias guerras, sem sofrer *com isso*.
>
> **Friedrich Nietzsche**[14]

> Se as portas da percepção estivessem limpas, tudo pareceria para o homem tal como ele é: Infinito.
>
> **William Blake**[15]

Neste primeiro capítulo, buscaremos abordar as experiências do corpo como veículo em performances com estados alterados de consciência. Embora o corpo seja perecível, material, ele deixa saberes e práticas, o que torna estética e cultura reflexos dimensionáveis no corpo, em sua experiência ao longo da história. Nesse sentido, as referências históricas deste capítulo buscam um escopo hipotético da relação entre o uso de psicoativos por seres humanos e a formação da cultura e da linguagem. O intento aqui é o de conjeturar sobre uso destes como potencializadores da criação estética, particularmente no teatro. Para tal, partiremos das primeiras manifestações artísticas da humanidade e das relações entre a produção de imagens e as formas "religiosas" arcaicas.

Sobre o uso de psicoativos, há grandes investidas no campo da antropologia, onde se estuda desde etnias indígenas e suas cosmologias até instituições religiosas originadas no começo do século XX que utilizam o psicoativo como sacramento de busca de cura física e espiritual, bem como estudos antropológicos sobre o uso recreativo destas substâncias em festas *raves*. Na psiquiatria e na psicologia, o psicoativo tem sido aplicado a processos terapêuticos experimentais desde os anos de 1950, e mais recentemente em processos de adicção de dependentes químicos e em terapias para doentes terminais. Nas artes, seu uso mais expoente data da contracultura, na década de 1960, advindo de diversas influências, desde culturas xamânicas e suas plantas de cura até a introdução de psicoativos sintéticos descobertos nas décadas anteriores e que migraram, naqueles anos, de forma lícita e ilícita

[14] NIETZSCHE, F. **Ecce homo**: como alguém se torna o que é. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 65. [grifos do autor]

[15] Blake, William. **O casamento do céu e do inferno & outros escritos**. Trad. de Alberto Marsicano. PortoAlegre: L&PM, 2007, p.51

para a sociedade.

Portanto, nesse capítulo, o que pretendemos é apontar o fluxo de criação e a dimensão estética da experiência com o psicoativo, bem como sua potência na criação de linguagem e na formação cultural – e contracultural – em diferentes contextos históricos.

1.1. A origem da arte/produção de imagem

Dentro da reflexão acerca do uso e dos efeitos dos psicoativos no ser humano em diferentes períodos e culturas, as questões relativas ao fenômeno da produção estética advinda destas experiências despontam como foco, tanto do ponto de vista das abordagens históricas ou religiosas, como do ponto de vista artístico. Nesse contexto, tanto estudos rigorosamente científicos como estudos que se baseiam em conjeturas e experiências pessoais ou ritualísticas trazem a essa pesquisa um rico acervo de reflexões acerca da possibilidade de novos processos cognitivos que se instauraram a partir do uso de psicoativos.

As primeiras manifestações artísticas registradas na história da humanidade, em maior profusão, ocorreram no período Paleolítico Superior, por volta de 30.000 anos a.C..[16] Suas reminiscências se encontram nas pinturas, esculturas e edificações que constituem a chamada "arte rupestre". Esse momento é um ponto crucial de inflexão antropológica para pensar o desenvolvimento da cultura, quando o ser humano "primitivo", o *homo sapiens sapiens*, adquiriu a habilidade de fazer imagens, representar seu cotidiano, manufaturar objetos e utilizar ferramentas para produzir performances rituais, sociais e estéticas.

Richard Schechner, importante teórico dos estudos da performance (*performance studies*), conjetura que estas "performances" que davam forma à experiência do *sagrado* remontam a 20.000 ou 30.000 anos atrás, nos deixando objetos de "arte" de origem ritual. Segundo Schechner,

> [p]aleo-historiadores, estudando a "arte" das cavernas da Europa, inferem que rituais de caça e de fertilidade eram provavelmente realizados em associação com as pinturas e esculturas. A "arte" pode ter sido um depósito de memória de um grupo antes da escrita (eu usei aspas porque ninguém sabe o que pensava quem fez esses desenhos).[17]

[16] Há controvérsias com relação a esta datação. Segundo o antropólogo David Lewis-Willians, por exemplo, "a datação por carbono radioativo indica fortemente que o período paleolítico superior durou aproximadamente de 45.000 a 10.000 anos atrás" [...la datacíon por carbono radioactivo indica firmemente que el período Paleolítico superior duro aproximadamente desde hace 45.000 hasta hace 10.000."] (LEWIS-WILLIAMS, David. **La mente en la caverna:** La conciencia y los Orígenes Del arte. Trad. de Enrique Herrando Pérez. Madrid: Akal Ediciones, 2005, p. 39.)

[17] SCHECHNER, Richard in LIGIÉRO, Zeca (org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio

O antropólogo Christoph Wulf, por sua vez, em seu livro "Homo Pictor", sugere que a experiência estética para fins de magia e proteção, assim como para edificar coisas funcionais sobre seu mundo, conferiu, naquele momento, o poder da produção da imagem à mente do homem "primitivo".[18] O que igualmente conjetura o historiador de arte Ernst Hans Gombrich é que "[e]ntre esses primitivos não há diferença entre edificar e fazer imagens, no que se refere à utilidade (...) as imagens são feitas para protegê-los contra poderes que, para eles, são tão reais quanto as forças da natureza"[19] – o que nos leva a crer que a "arte", em sua origem, teve um sentido puramente utilitário, e a experiência estética teve, em seus primórdios, o propósito de angariar o favorecimento de agentes sobrenaturais. Nessa perspectiva, ainda que essas imagens fossem formas de representação icônica e presente no mundo, nelas estava representada a manifestação externa e ausente – a representação do imaginário ou do sobrenatural –, o que confere à potência dessas imagens e aos objetos representados com qualidade de magia.[20]

Essas formas rupestres de representação, segundo David Lewis-Williams e Jean Clottes, constituem uma "criação de imagens" não apenas pictóricas, mas também de formas tridimensionais, em esculturas e artefatos, e divididas, segundo o autor, entre imagens representacionais (a representação de bisões, cavalos e seres humanos, por exemplo) e não-representacionais (imagens geométricas).[21] Esta potência de criação de imagens da mente "primitiva" se refletia também nas pantomimas, na dança, na música e na poesia, contribuindo para uma imaginação imaterial, condicionada ao efêmero da "performance", seja ela estética, ritual e/ou secular. Schechner se aproxima desse pensamento ao se referir às "paleo-performances", equiparando a *performance* primitiva e as imagens rupestres a um "teatro efetivo", onde os xamãs iniciados passavam seus ensinamentos não só por meio de imagens criadas, mas também pelo ato *performativo* do corpo. Schechner trata estas imagens até hoje contidas nas cavernas como resíduos de performances, pois para ele

---

de Janeiro: Mauad, 2012, p. 57

[18] WULF, Cristoph. **Homo Pictor**: Imaginação, ritual e aprendizado mimético no mundo globalizado. Trad. de Vinicius Spricigo. São Paulo: Hedra, 2013.

[19] GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da Arte**. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan S.A, 1993, p. 20.

[20] WULF, 2013; GOMBRICH, 1993.

[21] LEWIS-WILLIAMS, David; CLOTTES, Jean. The Mind in the Cave - The Cave in the Mind: Altered Consciousness in the Upper Paleolithic, **Anthropology of Consciousness**, n. 9, v. 1, p. 13-21, 1998.

> [o] que é imanente nessas configurações são as ações. O que está nas cavernas é o que resta de uma constelação muito mais vasta de *performances*. O fazer da arte em si pode ter sido mais próximo a uma "pintura de ação" do que a uma "pintura de galeria". Ou seja, o ato de fazer figuras ou de incorporá-las (...) era o que importava".[22]

Assim, estas formas da "arte rupestre" também constituem as primeiras expressões estéticas do homem, se constituindo como uma linguagem arcaica e adquirindo diversas funções na formação da cultura, chegando a ser uma potente ferramenta na articulação de narrativas míticas, com exemplifica Wulf quando diz que

> ...a faculdade de sentir e produzir imagens para performances sociais e rituais contribuíram para a produção do imaginário coletivo e passam a pertencer não apenas às necessidades mágicas momentâneas, mas também a participar como mediadores de conhecimento e comunicação por meio da estética para as gerações posteriores.[23]

De acordo com Wulf, podemos dizer que nesse momento da humanidade surge o "homo pictor", isto é, quando o poder da imaginação e a experiência estética integram a estrutura da evolução humana no sentido da produção da cultura e do imaginário individual e coletivo do "primitivo". Este fato criou um entrelaçamento indissolúvel entre a natureza física e cultural do humano e, pelo advento da artificialidade, quer dizer, daquilo que seu corpo produzia, estabeleceu-se uma dependência do homem de sua própria produção material.[24] Ao relacionar a condição de criação das formas de linguagem e da imaginação arcaica à elaboração da cultura e da própria materialidade do mundo, o humano atribuiu a linguagem e a potência de conferir realidade ao mundo. A antropóloga Ioga Misia Landau lembra que

> ...a linguagem não é apenas um instrumento para comunicação de ideias sobre o mundo, mas, em primeiro lugar, uma ferramenta para dar vida ao mundo. A realidade não é simplesmente "experimentada" ou "refletida" na linguagem; em vez disso é, de fato, produzida pela linguagem.[25]

Assim, a "arte" produzida pelo "primitivo" operava na forma de uma linguagem, uma ferramenta de magia para interlocução com seres sobrenaturais; uma encenação "onírica", como exemplifica Schechner, relacionada a forças que "podem residir internamente

---

[22] SCHECHNER, "Pontos de contato" revisitados. In: DAWSEY, John C. MÜLLER, Regina; HIKIJI, Rose Satiko; MONTEIRO, Mariana F. M. (orgs.). **Antropologia e Performance:** ensaios Napedra. São Paulo: Terceiro nome, 2013, p. 52.

[23] WULF, op. cit., p.13. [grifo do autor]

[24] Ibid., passim.

[25] LANDAU apud MCKENNA, Terence. **Alimento dos Deuses**. Rio de Janeiro: Record, 1995, p. 33.

ou serem simbolizadas por deuses ou outros seres sobre-humanos", ou ainda "podem ser inerentes ao próprio mundo natural – pedras, rios, árvores, montanhas".[26] É nessas condições, portanto, que ocorre a formação da "arte" como mediadora de conhecimento e da produção do corpo como mediador, "agência" da prática ritual.

Já Émile Durkheim havia insistido, segundo Schechner, que "embora os rituais pudessem comunicar ou expressar ideias religiosas, eles não eram ideias nem abstrações", e suas performances decretavam "padrões conhecidos de comportamentos e textos". Nessa perspectiva, "[o]s rituais, então, não expressam tanto ideias como as incorporam. Os rituais são pensamento em/como ação". Para Schechner, é justamente isso que faz "o ritual se parecer com o teatro, uma similaridade que Durkheim reconheceu".[27]

Nesse sentido, a produção de imagens arcaica operava no corpo como um meio criativo, que adquiria a potência de criação *no* acontecimento da *performance*, tanto pela formatação do ritual, como pela remissão a imagens ausentes (do interior da psique) e presentes (capturadas da realidade objetiva). Assim, nos primórdios da arte, foi no corpo ou a partir do corpo desse proto-artista, ou desse xamã, que deram início as formas estéticas, entre elas, a arte teatral.[28]

Alguns estudos de genealogia teatral aproximam as raízes do teatro ao momento de criação ancestral do xamanismo primitivo. Ernest Theodore Kirby se refere à figura do xamã como primeiro homem de teatro, aquele que criou as primeiras circunstâncias para o acontecimento teatral.[29] Também para o cenógrafo Ciro Del Nero, em seu "Máquina para os Deuses", o xamã é um proto-artista, cujos atos heroicos e sobrenaturais coincidem com práticas essenciais do teatro, tais como o *tomar a palavra* e o *suspender a incredulidade*. Cabe também ao xamã, ainda segundo Del Nero, a elaboração dos primeiros elementos que constituem as formas teatrais, como a cenografia, a sonoplastia e os efeitos de maquiagem, que, reunidos, criavam o sentido de um ritual cuja função era a de promover a catarse, algo bem diferente da relação que estabelece com a obra o espectador passivo do teatro moderno. Segundo Del Nero,

[26] SCHECHNER in LIGIERO, op. cit., p. 55.

[27] Ibid., p. 58.

[28] Cf. GOMBRICH, 1993; SCHECHENER in LIGIERO, 2012.

[29] KIRBY apud NERO, Cyro Del. **Máquina para os Deuses**: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia. São Paulo: Ed. Senac e Edições Sesc/SP, 2009, p. 111.

> [n]o que se refere à cenografia e aos efeitos especiais, pode-se dizer que o xamã, a partir da intuição da necessidade de uma simbólica arquitetura, utiliza a clareira na floresta, a tenda escura, a noite ao redor da fogueira, a noite de lua cheia, a tenda mal-iluminada: esses são os seus edifícios teatrais. Seus efeitos especiais são as paredes enfumaçadas, o buraco no teto para filtrar um raio de sol, a indumentária insólita, os adereços e os objetos de cena decorados, o fogo, a atmosfera, o uso de bonecas simbólicas, penas e unhas de aves de rapina.[30]

O historiador de religiões Mircea Eliade, em seu "Xamanismo e técnicas arcaicas de êxtase", sugere que as técnicas xamânicas de êxtase são carregadas de dramaticidade, tendo forte influência sobre as formas culturais e míticas do ocidente e do oriente. Eliade relaciona a figura do xamã ao poeta e ao herói épico, como revela o mito grego de Orpheu, onde se pode notar, segundo Eliade, características xamânicas arcaicas. A funcionalidade simbólica dos elementos cenográficos de uma *performance* ritual conforme cita Del Nero, nesse sentido, se aproxima do conceito de origem grega *hierofanias* (*hieros* significa sagrado e *faneia* manifesto), cunhado pelo historiador das religiões para designar o ato de manifestação do sagrado em seres, lugares e coisas, manifestação esta decorrente de uma ruptura do real, ou do "valor ontológico" das coisas; ruptura entre "um objeto qualquer e a zona cósmica circundante", diz o autor. Assim, "uma pedra, uma árvore, um lugar, justamente porque se revelam sagrados, por terem sido de algum modo 'escolhidos' como receptáculo de uma manifestação do sagrado, separam-se", explica Eliade, "ontologicamente das outras pedras, das outras árvores e dos outros lugares e situam-se num plano diferente, sobrenatural".[31]

Em consonância com esse conceito de Eliade, o antropólogo da arte Alfred Gell elabora, em seu "Arte e Agência", uma proposta de aferir a qualidade de agência a partir dos artefatos étnicos, como sendo uma *tecnologia do encanto*; um veículo de significados cuja eficácia não é somente estética, mas também encarna intencionalidades enquanto instrumento de transubstanciação de matérias em ideias a elas associadas.[32] Segundo os pesquisadores Hélio Meneses e Rafael Hupsel, Gell considera que a agência dos objetos tem qualidades de intenção e causação, haja vista, por exemplo, "objetos de arte criados com a intenção de funcionar como 'armas' em uma 'guerra psicológica'".[33] Para Gell, de todo modo, as obras de arte não são somente artefatos, mas também seres animados, vegetais, pinturas corporais,

[30] NERO, 2009, p. 113.

[31] ELIADE, Mircea. **O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas de Êxtase**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 46.

[32] GELL, Alfred. **Arte e Agencia:** uma teoria antropológica. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

[33] MENEZES, Hélio & HUPSEL, Rafael. "Arte - Alfred Gell". In: ENCICLOPÉDIA de Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2015. Disponível em: http://ea.fflch.usp.br/conceito/arte-alfred-gell Acesso em: 17/07/2019

tatuagens, etc.

Na medida em que essa produção de imagens ocorre desde os primórdios da "arte rupestre" e se manifesta em *performances* do corpo, o lugar do acontecimento dessas *performances* está em perspectivas dimensionas da realidade objetiva da natureza, e a produção artificial das imagens no mundo em uníssono com o corpo do ser humano e/ou xamã. Dessa forma, a imaginação e a capacidade de criar *hierofania*/*agência* esboçam uma suspensão da realidade, o que conduz a objetividade do corpo à condição de equipamento *performativo*. O corpo do xamã é, nessa perspectiva, o guia para o acontecimento sobrenatural e sua *performance* se elabora em uma dupla dimensão: a dimensão objetiva, pertencente à realidade natural, e a dimensão subjetiva, equiparada a uma realidade *sagrada*.

Portanto, conjeturar a partir desses períodos arcaicos a produção de imagens, sejam elas imagens pictóricas ou artefatos, sejam elas expressões do corpo, *performances*, é considerar que a experiência estética "rupestre" constituiu uma incipiência na produção de formas de linguagem nas quais a construção da cena/rito objetiva afetar o corpo do xamã e estabelecer uma relação de troca entre corpo e objetos, que Eliade nomeou "dialética de hierofanias". É essa relação que, repercutindo no interior da psique a partir da experiência estética, causava em nós o sentimento de uma ruptura entre o *sagrado* e profano.

1.2. Performance extática

No tópico anterior, abordamos a relação entre a *performance* ritual e a figura do xamã, entendido como um proto-artista na criação de poéticas distintas em períodos arcaicos. No entanto, o xamanismo é um fenômeno mais abrangente e sobre ele são encontradas várias formulações teóricas, mais ou menos especulativas. O xamanismo, enquanto fenômeno antropológico e religioso, aparece em sociedades "primitivas" que, ainda hoje, o conservam no seio de suas comunidades.

Para uma definição mais precisa do termo, partiremos de uma exemplificação de Eliade que se estende à compreensão do fenômeno xamânico partilhada também por outros teóricos.

> Consideramos útil limitar o uso dos vocábulos "xamã" e "xamanismo", justamente para evitar equívocos e enxergar com maior clareza a própria história da "magia" e da "feitiçaria". Pois – é preciso deixar claro – o xamã é, ele também, um mago e um *medicine-man*: a ele se atribui a competência de operar milagres extraordinários, como ocorre com todos os magos primitivos e modernos. Mas além disso, ele é psicopompo e pode ainda ser sacerdote, místico e poeta (...) [O] xamã é sempre a

> figura dominante, pois em toda essa região, onde a experiência extática é considerada a experiência religiosa por excelência, é o xamã, e apenas ele, o grande mestre do êxtase.[34]

Lembremos que, ainda segundo Eliade, a nomenclatura "xamã" tem origem do contexto siberiano e do povo *tungue*, do norte da Rússia, que utilizava o termo *saman*. A palavra também pode ter sua origem indiana, *samana*, designada aos mestres do êxtase. Assim, o nome "xamã" é um sinônimo para pajé, bruxo, feiticeiro ou mago, optando-se por utilizar essa designação para normatizar o termo.[35]

O surgimento do xamanismo como fenômeno *sagrado* é também abordado pelo antropólogo Piers Vitebsky em seu "O xamã: viagens da alma, transe e cura desde a Sibéria ao Amazonas", onde articula a hipótese da ocorrência do xamanismo no período paleolítico relacionado à caça e à obtenção de animais como fonte de alimento, mais que a cura de doentes. As evidencias apontadas pelo pesquisador apontam para uma relação de dependência que teria causado a ideia do xamã como um espírito tutelar, o guardião de alguma espécie animal cuja adoração proporcionava à comunidade o sustento. Vitebsky aponta para uma pratica xamânica que se associa ao mimetismo, isto é, à imitação.

> O modo como a alma de um xamã voa na paisagem para localizar os animais de caça assemelha-se ao voo para salvar a alma capturada de um doente. Tal qual os homens vivos caçam os animais, também os espíritos caçam as almas humanas, e frequentemente é o rapto ou a ingestão da alma que provoca a doença e a morte. [36]

Nessa perspectiva, o mimetismo do animal sugere um fator subjetivo e se relaciona à prática xamânica do *voo da alma*, que numa perspectiva teórica aponta para um elemento fundamental das técnicas xamânicas de êxtase: a viagem extática da alma através da utilização de plantas psicoativas. Eliade, a partir dos seus estudos de diversas culturas xamânicas do passado, pontua o fenômeno do xamanismo como uma técnica arcaica de êxtase, originada em períodos longínquos da história e que objetivavam o acesso ao *sagrado*. Segundo o historiador, "[u]ma primeira definição desse fenômeno complexo, e possivelmente a menos arriscada, será: xamanismo = *técnica de êxtase*".[37]

A técnica extática pressupõe, portanto, como afirma o psicólogo Stanley Krippner

[34] ELIADE, op. cit., p. 15 e 16. [grifos do autor]

[35] Ibid..

[36] VITEBSKY, Piers. **O xamã:** Viagens da alma, transe e cura desde a Sibéria ao Amazonas. Hohenzollernring: Editora Evergreen, 2001, p. 31.

[37] ELIADE, op. cit., p. 16. [grifos do autor]

em seu ensaio "The Epistemology and Technologies of Shamanic States of Consciousness", a jornada da alma para outros mundos (superiores), inferiores (infernais) e para a "terra do meio" (isto é a realidade comum), na qual o propósito dos humanos é encontrar espíritos, aliados a animais totêmicos, além de obter conhecimento e cura de patologias.[38] Atualmente, outras visões do xamanismo o definem como "técnicas cognitivas ou técnicas epistemológicas", como sugere o antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro, em consonância com Krippner.[39] Ao tratar o fenômeno extático sobre bases cognitivas – pensamento, linguagem, memória, percepção e outras –, esses autores sugerem que tais técnicas extáticas propiciam não apenas as viagens da alma subjetivada, mas uma afetação somática do corpo. Krippner também sugere que a epistemologia xamânica tem um "potencial neurognóstico" (*neurognostic potential*), ao fornecer "a base para as formas de percepção, cognição e afeto que são estruturadas pelos sistemas neurológicos do organismo".[40]

As técnicas do corpo como aparelho manipulável também remontam aos estudos do antropólogo francês Marcel Mauss, que definiu, já em 1934, em sua conferência na Sociedade de Psicologia, o corpo como um instrumento do homem, já que este é seu primeiro objeto e meio técnico de se relacionar com o mundo. Para Mauss, o corpo é, sobretudo, uma construção simbólica e cultural, o que o leva a crer que os seres humanos sempre souberam fazer do corpo um produto de suas técnicas e, portanto, de representação.[41] Esse pensamento sociológico ajudou a relativizar, no século XX, a técnica de êxtase xamânica à luz do corpo como ferramenta e equipamento, e a incluir o xamã como agente imanente da prática, o responsável por uma mediação do corpo afetado em sua compreensão da realidade através dos sentidos e do sobrenatural por meio do êxtase.

Portanto, a viagem da alma do xamã para "outros mundos" ou para realidades sobrenaturais, chamada de "psicopompo"[42] por Eliade, que visava o conhecimento e a

[38] KRIPPNER, Stanley. The Epistemology and Technologies of Shamanic States of Consciousness, **Journal of Consciousness Studies**, v.7, n. 11-12, p. 93-118, Imprint Academic, nov., 2000.

[39] CASTRO, Eduardo Viveiros. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=neWz33m6dgI&t=338s Acesso em: 17/07/2019.

[40] "Neurognostic potentials provide the basis for those forms of perception, cognition, and affect that are structured by the organism's neurological systems." (KRIPPNER, op. cit., p. 93.)

[41] MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: _____. **Sociologia e Antropologia**. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Ubu editora, 2007. (Coleção Argonautas Antropologia Clássica)

[42] Segundo o autor, "psicopompo" tem origem no grego, *psychopompós*, junção de *psyché* (alma) e *pompós* (guia). O termo designa um ente cuja função é guiar ou conduzir a percepção de um ser humano entre dois ou mais eventos significantes. (Cf. ELIADE, 1998.)

condução das almas de membros de uma comunidade da patologia à cura, ganha no último século um conceito mais imanente, que supõe o xamã como *performer* de um duplo corpo: de um lado, sua presença física na *performance* ritual empregando técnicas corporais de afetação da subjetividade por meio de plantas psicoativas; de outro, um corpo transcendente, cuja função é guiar, espiritualmente, o corpo do enfermo em sua jornada. Esse conceito de um duplo corpo também é conjeturado pelo historiador Henrique Carneiro no artigo "Autonomia ou heteronomia nos estados alterados de consciência". Ali, Carneiro define

> [o] estado de identificação extática com a coletividade e o autorreconhecimento de si mesmo como parte de um todo que seria a base das formas religiosas, incorporando tanto aquelas representações "naturistas", em que as ideias religiosas derivam das forças da natureza, como as representações "animistas"", em que a ideia do duplo é sugerida pela dupla vida do sono e da vigília, assim como por outros estados de insensibilidade temporária além do sonho, como são a síncope, a apoplexia, a catalepsia e o êxtase. [43]

Essa característica de *psicopompia* também é associada a animais totêmicos e objetos que adquirem a capacidade de elevar à condição de guia a alma do xamã, por meio de tambores, cavalos-espíritos e pássaros, entre outros, cuja função é conduzir a jornada sobrenatural do xamã, corroborando com o conceito de *agência* elaborado por Gell.[44]

Assim, o processo de sair do corpo (êxtase) e de acessar outras dimensões exige a utilização de uma coleção de técnicas corporais que objetivam tal feito, tais como os jejuns, a utilização de tambores, a abstinência sexual, práticas orgásticas, práticas de isolamento ou emprego de plantas psicoativas. São essas técnicas, isoladas ou associadas, que produzem o evento extático, quando a alma faz a jornada mística e os praticantes deliberadamente alteram ou "aumentam sua consciência" para entrar no chamado "mundo espiritual" (*spirit world*).[45] Estes estados de consciência adquirem diversas nomenclaturas nas pesquisas, tais como "estados alterados de consciência", "estados não ordinários de consciência" (ENOC)," estados modificados de consciência" ou ainda "estados ampliados de consciência ou de maior consciência".[46]

---

[43] CARNEIRO, Henrique. Autonomia ou heteronomia nos estados alterados de consciência. In: LABATE, Beatriz Caiuby; GOULART, Sandra [et.al.].(orgs.). **Drogas e Cultura:** novas perspectivas. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 65 – 90, p. 68.

[44] GELL, 2018.

[45] KRIPPNER, 2000.

[46] Utilizaremos a partir de agora, com fins práticos, a sigla "ENOC", referente a "estados não ordinários de consciência", cunhada pelo antropólogo David Lewis-Williams, em oposição a estados ordinários de

Krippner aponta que os xamãs são "caracterizados como 'propensos a fantasia', dotados de capacidades, genéticas em algum grau, que facilitam o uso de processos imaginativos".[47] Wulf lembra que "fantasia" vem do grego *phainestai*, palavra usada para indicar algo aparecendo ou sendo feito aparecer. Em contraste, a ênfase no termo latino *imaginatio* está no processo de incorporar imagens. Ainda segundo o antropólogo,

> [e]m uma primeira aproximação, podemos descrever a imaginação como uma potência que faz o mundo aparecer ao homem, no sentido grego *phainestai.* Duas facetas dessa conceitualização precisam ser distinguidas. Por um lado, 'fazer aparecer' implica que o mundo aparece ao homem e é percebido de maneira circunscrita pelas condições do ser humano. Por outro lado, 'fazer aparecer' significa conceber o mundo através de imagens mentais e criá-lo em conformidade formal. Imaginação, portanto, é a energia que liga o homem ao mundo e vice-versa. Ela age como uma ponte entre exterior e interior, é de caráter quiásctico e desdobra seu significado exercitando a função. Foi no pensamento romano que a fantasia se transformou em imaginação. A linguagem expressa a característica da imaginação que tornou o mundo exterior em imagens e transferiu-as a um mundo interior de imagens. Em língua alemã, a imaginação torna-se "potência de imaginação" nos escritos de paracelso; um poder que projeta o mundo no homem e, assim, faz seu mundo interior conter o exterior. Na ausência dessa possibilidade, não haveria o mundo humano da cultura, o imaginário ou a linguagem.[48]

Essa visão de potência imaginativa de Wulf é análoga a reflexão do antropólogo Marcelo S. Mercante, que em seu "Imagens de cura: ayahuasca, imaginação, saúde e doença na barquinha" trata das imagens mentais (*mirações*) geradas a partir das experiências com a substancia psicoativa ayahuasca. Mercante propõe que as *mirações* estariam ligadas "fenomenologicamente ao termo *phantasia*", tal como foi pensado por Wulf. O autor vai além e apresenta um ponto de vista interessante quando sugere que "o processo das *mirações* é espontâneo e que a fonte desse fenômeno pode estar fora da consciência do sujeito que a experimenta".[49]

Este ponto de vista corrobora os escritos de Aldous Huxley em seu famoso livro "As Portas da Percepção". Após a experiência com o psicoativo mescalina[50], Huxley sugeriu uma teoria de base bergsoniana, na qual "...a função do cérebro e do sistema nervoso é, principalmente, *eliminativa* e não produtiva".[51] De acordo com tal teoria, cada um de nós

---

consciência, ou seja, aquele do cotidiano da vida comum.

[47] "...shamans can be characterized as 'fantasy-prone', endowed with capacities, genetic to some degree, that facilitate their use of imaginative processes". (KRIPPNER, op. cit., p. 93.)

[48] WULF, 2013, p. 22. [grifo do autor]

[49] MERCANTE, Marcelo S. **Imagens de Cura:** Ayahuasca, saúde e doença na Barquinha. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2012, p. 253 – 254.

[50] Mescalina é o princípio ativo de um cacto mexicano conhecido como *peyote*.

possui em potencial de onisciência, mas a função do cérebro e do sistema nervoso é de nos proteger por meio do estrangulamento da válvula redutora, para que não sejamos afetados constantemente pela onisciência, o que tornaria a vida cotidiana insustentável. Huxley então propõe como formas de abrir essa válvula práticas voluntárias de hipnose e uso de drogas psicoativas. Nessa perspectiva, ao abrir as "portas da percepção", o humano alcança estado análogos aos estados de consciência descritos nas narrativas xamânica. Ainda segundo Huxley,

> [a]quilo que, na terminologia religiosa, recebe o nome "este mundo" é apenas o universo do saber reduzido, expresso e como que petrificado pela limitação dos idiomas. Os vários "outros mundos" com os quais os seres humanos entram esporadicamente em contato não passam, na verdade, de outros tantos elementos componentes da ampla sabedoria inerente à Onisciência. A maioria das pessoas, durante a maior parte do tempo, só toma conhecimento daquilo que passa através da válvula de redução e que é considerado genuinamente real pelo idioma de cada um.[52]

A utilização de "plantas de poder" em práticas xamânicas – também chamadas de "plantas mestras ou professoras", de "medicina", dentre outras nomenclaturas – desempenha seu "trabalho" na psique devido aos potenciais psicoativos que possuem e que alteram a percepção daquele que a experimenta. Segundo Krippner, elas possuem "potencial neurognóstico". Por isso, seu uso ativa a cognição para outra forma de apreensão da realidade. Aplicadas às experiências artísticas, como a experiência literária do livro de Huxley, esses "êxtases" fitoquímicos podem desencadear outras relações estéticas com as coisas do mundo, assim como com a própria dimensão subjetiva do criador, a partir das quais, ainda conforme Huxley, "os vários outros mundos" se fazem perceber. Mas, trata-se de uma dimensão subjetiva, onde a materialidade não se esboça a não ser pela produção de imagens que ocorre *a posteriori* – por meio de narrativas, músicas, imagens, artefatos, pantomimas, etc.

Considerando que o uso de psicoativos afeta a cultura e/ou alguns membros da comunidade, a hipótese de uma "evolução" estética e/ou cognitiva a partir de práticas extáticas é constatada por alguns especialistas que afirmam que existe uma diferença entre os xamãs e os membros da comunidade a qual pertence. Segundo Eliade, à luz do linguista Kai Donner, a memória e a capacidade de autocontrole do xamã são superiores à média. "O vocabulário poético de um xamã iacuto compreende 12 mil palavras, ao passo que sua língua

---

[51] HUXLEY, Aldous. **As portas da percepção:** O céu e o inferno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A, 1966, p. 11. [grifo do autor]

[52] Ibid., p. 12.

usual – a única conhecida do restante da comunidade – não contem mais de 4 mil", argumenta Eliade.[53] Essa visão está em consonância com a perspectiva epistemológica xamânica de Krippner, que assume que o xamanismo, em sua especialização na sociedade, contribuiu para a evolução da consciência humana e na própria aquisição de raízes sócio culturais. Krippner, como vimos, diferentemente de Eliade, fundamenta sua pesquisa na biologia, mais precisamente em pressupostos "neurognósticos", e exemplifica esse traço qualitativo dos xamãs lembrando as descobertas do antropólogo Richard Shweder:

> Shweder descobriu que os xamãs Zinacanteco no México possuem capacidades cognitivas que os distinguem dos não-xamãs, como ter disponível um número de categorias construtivas, impondo essas formas em situações ambíguas; estas capacidades integrativas podem ter facilitado o desenvolvimento de epistemologias xamânicas ao longo dos milênios. [54]

A partir desses pressupostos, da hipótese de que a evolução cognitiva é afetada por práticas xamânicas e pelo uso de plantas psicoativas que causam ENOC, teorias especulativas discorrem sobre a possibilidade do desenvolvimento da cognição humana ter advindo de fatores externos à evolução fisiológica da raça ocorrida no período paleolítico, e outras se referem à capacidade física adquirida na própria evolução da espécie. Quanto à evolução fisiológica, já promulgada há mais de um século por Charles Darwin, Wulf adiciona que o aprimoramento fisiológico que provocou mudanças estruturais no corpo também conduziu a uma evolução da consciência e da imaginação.

> O aumento do volume do cérebro e uma maior interconexão neural junto à facilidade de ficar de pé e a libertação das mãos, ocasionaram uma maior interação do primitivo com o meio, onde a dieta carnívora é consequência desse novo estado, pois ocorre advinda da prática da caça. Essas ocorrências na fisiologia do primitivo impulsionaram o poder de fantasia o que acarretou o desenvolvimento da linguagem e da cultura.[55]

Em complemento a essa perspectiva, Lewis-Williams sugere que o *homo sapiens sapiens* tinha "o mesmo sistema nervoso" do ser humano moderno, e que os anos de 45.000 a 35.000 a.C marcaram um período de transição revolucionária, um "salto quântico cognitivo"

[53] ELIADE, 1998, p. 44.

[54] "Shweder found that Zinacanteco shamans in Mexico possess cognitive capacities that distinguish them from non-shamans such as having available a number of constructive categories, imposing these forms onto ambiguous situations; these integrative capacities may have facilitated the development of shamanic epistemologies over the millennia." (KRIPPNER, 2000, p. 93.)

[55] WULF, 2013, p. 23.

(*cognitive quantum leap*[56]), justamente quando a "arte rupestre" era feita em cavernas sob efeitos de processos de alteração de consciência pelo uso de plantas psicoativas, o que tornou as cavernas o lugar primeiro do acontecimento de rituais de iniciação.[57] Wulf, por seu turno, afirma que, naqueles tempos remotos, os "humanos arcaicos se assemelharam aos prisioneiros da caverna de Platão", em referência à famosa alegoria do filósofo grego, pois acreditavam que suas alucinações consistiam em realidade em si, só que as imagens que imprimiam nas paredes das cavernas eram reflexo do interior de sua mente "alterada" a partir de processos de ENOC.

> Parece que as paredes dos abrigos foram consideradas como um "véu" suspenso entre este mundo e o reino dos espíritos. Os xamãs atravessaram esse "véu", às vezes seguindo os "fios de luz" pintados, e em seu regresso traziam com eles revelações do que estava acontecendo no além-mundo. Não temos nenhuma evidência que nos permita indicar que *apenas* os xamãs pintavam, mas parece provável que os próprios xamãs que pintaram as imagens que chegaram ao mundo dos vivos e as visões das transformações que eles experimentavam no mundo dos espíritos.[58]

Schechner, ao analisar a perspectiva de Lewis-Willians, trata as imagens mentais como o "olho-que-vê-o-mundo" e aponta que as relações de construção de imagens mentais a partir de processos alterados de percepção são similares à maneira pela qual o córtex visual constrói as imagens percebidas na natureza, pois se dão da mesma maneira na mente, sendo percebidas como percepção visual objetiva (inerente à realidade). Essas imagens produzidas em tais estados ampliados de consciência exigem que as pessoas interpretem os fenômenos e deem sentido a eles como "histórias contadas, cantadas, dançadas, pintadas esculpidas nas cavernas".[59]

O etnobotânico Terence McKenna, por fim, contribui com o debate trazendo à luz o argumento de que o ser humano "primitivo" estabelecia uma "relação simbiótica" com as plantas psicoativas, entendidas arcaicamente como fonte de conhecimento que fluíam do

[56] LEWIS–WILLIAMS, 1998. p. 60.

[57] "All anatomically modern people of our own time and of the Transition have, or had, the same human nervous system." (Ibid. p. 100.)

[58] "Parece que las paredes de los abrigos se consideraban como un 'velo' suspendido entre este mundo y el reino de los espíritus. Los chamanes atravesaben este 'velo', siguinendo a veces los 'hilos de luz' pintados, y, a su regreso, traian consigo revelaciones de lo que sucedia en el más allá. No tenemos ninguna prueba que nos permita indicar que *solo* los chamanes pintaban, pero parece probable que fueran los próprios chamanes los que pintaran unas imágenes que ilegaban al mundo de los vivos y visiones de las transformaciones que ellos experimentaban en el mundo de los espíritus." (LEWIS-WILLIANS, 2005, p. 152.) [grifo do autor]

[59] SCHECHNER, "Pontos de contato" revisitados. In: DAWSEY [et.al.], 2013, p. 49.

mundo vegetal ao mundo humano. Para ele, a utilização de certas plantas de potencial psicoativo afastava o humano arcaico da corrente natural da evolução, ocasionando uma rápida definição das formas culturais que culminou na elaboração de rituais, na formação de linguagem e no desenvolvimento de tecnologias. Segundo seus argumentos, as plantas psicoativas permitiam que o xamã viajasse para um reino constituído por formas de linguagem, onde as ideias e os significados tinham mais poder do que a causa e o efeito do mundo natural. Segundo McKenna, "para o xamã, o cosmo é uma narrativa que se torna real enquanto é contada e enquanto conta a si própria. Esta perspectiva implica que a imaginação humana pode controlar o leme de estar no mundo".[60] É por isso que os xamãs, nessa perspectiva, segundo o autor, são "ancestrais remotos do poeta e do artista".[61]

A perspectiva de McKenna revitaliza a "Teoria do macaco chapado", elaborada pelo psicofarmacologista Roland Fischer nos anos de 1960. Segundo ela, o cérebro do hominídeo teve um salto evolutivo por meio do consumo de cogumelos psicoativos, ocasionando uma evolução biológica que provocou mudanças no genoma e causou o salto evolutivo e biológico para a espécie humana, alavancando nos hominídeos processos de criação de linguagem articulada, autorreflexão e imaginação. Tal teoria não é suscetível a provas ou refutações, mas os experimentos de Fischer são relembrados por McKenna.

> Roland Fischer deu pequenas quantidades de psilocibina a estudantes de pós-graduação e em seguida mediu sua capacidade de detectar o momento em que linhas anteriormente paralelas se desviavam. Ele descobriu que a capacidade de desempenhar essa tarefa específica era aumentada depois de pequenas doses de psilocibina.[62]

Pesquisas como esta levaram Fischer à hipótese do desenvolvimento da consciência por meio da ingestão de cogumelos psicoativos. Embora não comprovável, a hipótese demonstra a diversidade das pesquisas que, ao longo do século passado, procuraram relacionar as práticas xamânica à expansão da consciência individual e coletiva ou mesmo à evolução da espécie. A todas estas, acrescenta-se a perspectiva do jornalista Michael Pollan, que, em seu livro "Como mudar sua mente", aponta para mudanças evolutivas na formação de cultura, e não genéticas, o que nos leva de volta às reflexões de Krippner e à sugestão de que a especialização do xamanismo na sociedade contribuiu para a evolução da consciência humana

[60] MCKENNA, Terence. **O Alimento dos Deuses.** Rio de Janeiro: Record, 1995, p. 34.

[61] Ibid., loc. cit.

[62] Ibid., p. 55.

e suas habilidades.[63]

1.3. A busca do êxtase na antiga Grécia

Os estudos sobre a mitologia grega estão sob os mais diversos olhares e campos teóricos que tratam da origem das formas teatrais ocidentais que emanaram nesse período, de sua filosofia e de sua poética. No entanto, tratar da mitologia grega a partir de uma perspectiva onde o consumo de alguma planta psicoativa ou bebida derivada não é um tema tão comum. As práticas extáticas tiveram grande importância na constituição da mística daquele período, embora não passe hoje de uma conjetura dizer que os gregos usavam substâncias psicoativas em seus ritos e mistérios, pois nos faltam evidências arqueológicas que confirmem essa perspectiva.

Alguns fragmentos de narrativas poéticas que datam daquele período, somados a fortes evidências encontradas na cultura helênica, sugerem que, nos chamados Mistérios[64] de Elêusis, provavelmente, era utilizada alguma substância psicoativa na bebida sacramental, o *cecyon*, bem como nos ritos báquicos – em adoração a Baco –, o êxtase do corpo era alcançado pelo entorpecimento com vinho. Esses dois rituais, ao que tudo indica, instauram na cultura grega seu referencial estético partindo dessas práticas. Consequentemente, formas de ação política mediada pelo corpo desvinculadas de um poder do Estado, embora isso seja tratado com reservas por alguns teóricos, indicam a influência dessas substâncias na constituição tanto dos mitos como de um aspecto político de igualitarismo na sociedade grega.

A cultura grega, considerada o berço da civilização ocidental, remonta a aproximadamente 2.000 a.C, com a migração de um aglomerado de povos nômades, indo-europeus e, talvez, povos africanos que constituíram a cultura Minóica anterior a formação do Estado Grego. Essa formação é posterior a terceira fase do período neolítico, datando mais precisamente da passagem do nomadismo para uma cultura sedentária. A diversidade de manifestações religiosas influenciou na diversidade de deuses e mitos do panteão grego, como o culto de adoração a deusa ou a grande mãe e o culto agrário a Dionísio, que repercutiram na civilização em um emaranhado de relações míticas entre deuses e seres humanos, afetos e fenômenos naturais, como é exemplifica Brandão dizendo que "[d]e certa forma, a deusa de

[63] Cf. POLLAN, Michael. **Como mudar sua mente.** Trad. de Rogério Galindo. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2018.

[64] Segundo Junito de Souza Brandão, a palavra mistério (*mystérion*) significa, no grego, "coisa secreta", "ação de calar a boca. (Cf. BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Vol. 1. Petrópolis: Editora Vozes, 1986, p. 295.

Elêusis prolonga o culto das Grandes Mães do Neolítico".[65] Dessa influência, decorreram algumas correntes religiosas místicas como os Mistérios, o Orfismo, o Pitagorismo e o Dionisismo, que constituem parte fundamental da cultura Helênica.

A utilização de plantas ou derivados psicoativos é uma hipótese elaborada por Gordon Wasson em seu "El Camino a Eleusis: una solución al enigma de los mistérios"[66], e também em outro livro de sua autoria, "La búsqueda de Perséfone: los enteógenos y los Orígenes de La religión".[67] O autor compara o uso de psicoativos como potência na criação de formas religiosas arcaicas a visões modernas forjadas socialmente.

> O que hoje levou a uma droga simples, uma triptamina, um derivado do ácido lisérgico, foi para eles um prodigioso milagre, inspirando poesia, filosofia e religião. Talvez com todo nosso conhecimento moderno, não precisamos mais dos cogumelos divinos. Ou precisaremos deles mais do que nunca? Não faltam pessoas que se incomodam porque a chave, até mesmo da religião, pode ser reduzida a uma mera droga. Por outro lado, tal droga é tão misteriosa como sempre tem sido: "como o vento que vem sem saber onde ou porquê". De uma droga simples, o inefável surge, surge o êxtase. [68]

Enquanto McKenna relaciona as origens da bebida na Grécia à influência da cultura minoica, do continente africano, pois haveria indícios suficientes do uso de cogumelos psicoativos no mito de Glauco, segundo a versão de Apolodoro, no século V a.C.[69], Ruck especula sobre as origens estrangeiras do culto ao vinho na Grécia, levantando a possibilidade de que haja ali raízes xamânicas indo-europeias, tanto de influência minoica como oriental. O autor vai além conjecturando a possibilidade do vinho dionisíaco ser uma fusão com a bebida védica, o *soma*, que sabidamente tem em sua composição elementos psicoativos. Já o historiador Robert Graves, por sua vez, especula sobre o possível componente da bebida utilizada em Elêusis, que, segundo ele, poderia ser um tipo de cogumelo psicoativo.[70]

De todo modo, hipóteses como estas tanto se relacionam à bebida sagrada tomada

[65] BRANDÃO, p. 295.

[66] WASSON, R. Gordon, HOFMANN, Albert; RUCK, Carl A. (orgs.). **El Camino a Eleusis:** una solución al enigma de los mistérios. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1994.

[67] WASSON, R. Gordon. RUCK, Carl A.; KRAMRISCH, Stella A.(orgs.). **La búsqueda de Perséfone:** los enteógenos y los Orígenes de La religión.Trad. de Felipe Garrido. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1986.

[68] "Lo que hoy em dia há desembocado uma simple droga, uma triptamina,um derivado del acido lisérgico, era para ellos um milagro prodigioso, inspirador de poesia, filosofia y religion(...) de uma simple droga brot lo inefable, surge el éxtasis" (WASSON, et.al., 1994, p. 33.)

[69] MCKENNA, 1995.

[70] GRAVES, Robert. **Os mitos gregos [recurso eletrônico]:** volumes 1 e 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

nos Mistérios de Elêusis como ao vinho utilizado nos Ritos Dionisíacos, e é sobre estes dois rituais que nos debruçaremos a partir de agora, pois ambos são relevantes ao objeto de estudo dessa dissertação. Eles lançam luz sobre as origens da tragédia, nos oferecendo um paradigma histórico e antropológico das práticas de êxtase para o entendimento da peça *Bacantes*, de Eurípides, atualizada pelo grupo do Te(a)tro Oficina Uzina Uzona, de São Paulo, e dirigida por José Celso Martinez Correa desde a década de 1990.

1.3.1. Performando Dionísio

Por volta do século XIV a.C teria surgido, pela primeira vez nos campos gregos, Dionísio – o deus do êxtase, do entorpecimento, do vinho, da vegetação, da androgenia, da libertação, do arrebatamento, das orgias e do teatro. Segundo Brandão, a origem de Dionísio é atribuída a duas traições de Zeus. Em um primeiro momento, com Perséfone, depois, com a Princesa Sêmele. No primeiro caso, o deus teria sido concebido da união amorosa entre Zeus e Perséfone, chamando-se Zagreu. Escondido por Zeus de Apolo nas florestas do Parnaso; morto e despedaçado; comido pelos Titãs a pedido de Hera, Dionísio teve salvo seu coração por Deméter, que em seguida o entregou a Zeus, que o engoliu e após isso fecundou a princesa Sêmele. Hera, sabendo de outra traição, se transfigurou na ama de Sêmele e a aconselhou a pedir que Zeus apresentasse seu esplendor, já sabendo que a princesa mortal morreria fulminada pela epifania divina. Ao encontrar a amante morta, Zeus retirou o filho do ventre de Sêmele e o colocou em sua coxa, para terminar a gestação. Após o nascimento de Dionísio, Zeus temendo a segurança do filho, o transformou em bode e o enviou, através de Hermes, ao monte Nisa para ser cuidado por Ninfas e Sátiros que habitavam, diz o mito, uma gruta profunda.[71]

Dionísio, também conhecido como Baco, não pertence a qualquer raiz conhecida da língua grega. Em sua etimologia, é possível ver qualificativos que correspondem aos estados aos quais o deus instigava seus seguidores em seus ritos, que são “Iaco” (*Íakkhos*), que convida a provar o “grande grito”, grito de uma exclamação ritual que projetava a alma coletiva; “Brômio” (*Brômios*), que significa “estremecimento, frêmito ou ruído surdo, palpitante”; e finalmente “Pyrigenés” ou “Pirísporos”, que quer dizer “nascido ou concebido do fogo”. [72] Essa raiz etimológica adjetiva as circunstâncias da experiência do rito dionisíaco

[71] BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Vol. 2. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

[72] BRANDÃO, 1987.

como libertação do corpo e metamorfose instintiva, como veremos melhor adiante.

Alguns ritos, ou festivais báquicos, em homenagem a Dionísio, celebravam a vegetação e o crescimento, a procriação da vida exuberante. Eles eram celebrados por meio de procissões e rituais de sacrifício, onde a vítima era um bode (*tragos*), o que daria posteriormente origem à palavra "tragédia". As orgias e canções na forma de um hino improvisado, o *ditirambo*, em torno do altar, contava com dançarinos que imitavam bodes, dançavam entorpecidos e entregues ao rito – sátiros e bacantes. Essa manifestação, de origem campestre, evoluiu para um culto onde a experiência de êxtase remontava o nascimento de dionisíaco e, com ele, o nascimento do teatro. Segundo Borba Filho, "foi precisamente desse coro, do contraste entre o espírito dionisíaco e apolíneo, que nasceram à comédia e a tragédia".[73]

Ainda segundo o mito, Dioniso teria descido até o fundo do Hades para, de lá, arrancar sua mãe, Sêmele, conferindo-lhe a imortalidade. Essa "descida" se equipara à jornada xamânica da alma ou do próprio *ékstasis* grego. Também a transfiguração do deus em animal, apresentando-se na forma de touro ou de bode, conferia a ele uma origem agrária: Dionísio era o deus das potências geradoras da vegetação, representando o "espírito da vegetação", o "espírito do grão", no momento da colheita. Seus devotos acreditavam "sair de si" pelo processo do "êxtase". Isso implicava, segundo Brandão, em um "*mergulho de Dioniso em seu adorador*"[74] através do "entusiasmo" do homem simples e mortal que comungava, nesse instante, da imortalidade por meio de uma *metarmofoses*; comungava, tomado por seu deus, das potências geradoras da natureza.

Etimologicamente, a palavra "entusiasmo" (*enthusiasmós*) remonta ao adjetivo *éntheos*, que significa "animado de um transporte divino"[75] – *en* significa "dentro, no âmago", enquanto *theós* significa "deus". Ou seja, dizer que o coro, nos ritos de adoração a Dionísio, vivia um "entusiasmo" significa, ao pé da letra, dizer que tinha um deus dentro de si. Por isso, ultrapassavam a medida de cada um (do *métron)*, conquistando uma liberdade e uma espontaneidade que os demais cidadãos não podiam experimentar, um estado próximo ao do ator em cena, do possuído ou do xamã, que assume a forma divina e do ser humano em deriva.

[73] BORBA FILHO, Hemiliano. **História do Espetáculo**. v. 2. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1968, p. 15.

[74] BRANDÃO, 1987, p. 132. [grifos do autor]

[75] Ibid., p. 136.

É este, ainda segundo Brandão, o significado preciso do termo "bacantes", as adeptas de Dionísio: "as possuídas, em êxtase e entusiasmo". Elas, durante o rito, se apossavam da *mania*, da "loucura sagrada, a possessão divina" e, praticando orgias, concretizavam a comunhão com o deus metamorfoseado nos participantes. Ainda segundo o pesquisador, a "*metamórphosis* foi exatamente a escada que permitiu ao homem penetrar no mundo dos deuses. Os mortais, através do êxtase e do entusiasmo, aceitaram de bom grado 'alienar-se' na esperança de uma transfiguração".[76]

Nesse sentido, o caráter libertário que as experiências dionisíacas provocavam colocava em risco o estilo de vida e o universo da *polis*, amparada em valores apolíneos e socráticos que pregavam a "medida" e o "conhece-te a ti mesmo". O "sair de si", o êxtase dionisíaco, ao contrário, levava o humano a uma jornada por sua plenitude, o igualando a um deus em sua animalidade instintiva e excessiva. Os adeptos de Dionísio, nesse sentido, podemos dizer, *performavam* em seu culto o deus, não como ficção, mas como *excesso*, já que a experiência provinha da experimentação de *estar fora de si*, da possessão. De acordo com Albin Lesky, "[o] elemento básico da religião dionisíaca é a transformação. O homem arrebatado pelo deus, transportado para seu reino por meio do êxtase, é diferente do que era no mundo cotidiano"[77], o mundo da moderação, do comedimento e da ética rigorosa.

Dentre todas as qualificações que se somam aos cultos dionisíacos, o êxtase é a experiência sagrada advinda da embriaguez do vinho. Segundo Ruck, o deus do vinho e do êxtase era um deus estrangeiro[78], e possivelmente sua origem foi assimilada dos cultos agrários xamânicos da uva originários de culturas indo-europeias e micênicas. Ruck lembra que não somente as uvas eram atribuídas a Dionísio, mas outras plantas silvestres que são conhecidas por serem intoxicantes. As "plantas mágicas anteriores a vinicultura, também estão associadas com Dionísio com seu antepassado primitivo. Entre estas deve-se considerar a papoula do ópio, cujo papel na religião minoica atesta o ídolo feminino".[79] Ruck vai além e tece uma relação entre o vinho e o *soma* védico, que era um sacramento psicoativo da Índia, e segundo o autor, pode ter influenciado substancialmente os cultos europeus. O nascimento do

[76] BRANDÃO, 1987, p. 140.

[77] LESKY apud BRANDÃO, 1987, p. 130.

[78] O que corrobora com própria etimologia inexata da origem do nome Dionísio que não pertence a língua grega arcaica. (Cf. RUCK in WASSON et. al., 1986.)

[79] "...plantas mágicas previtícolas también están asociadas con Dionísio con su antepassado primitivo. Entre éstas debe considerarse la adormidera del ópio, cuyo papel en la religion minóica está atestiguado el ídolo feminino" (Ibid., p. 237.)

Dionísio por meio de um raio de Zeus, por exemplo, corrobora a crença grega arcaica em um raio que caíra sobre a superfície fazendo nascer cogumelos, análoga à crença indiana, sendo que o próprio símbolo do "falo" de Dionísio é semelhante à forma dos cogumelos no momento de crescimento. Além disso, um dos animais relacionados ao deus era o touro, que no caso da cultura védica é uma metáfora para o *soma*.[80]

O caráter extático que os Ritos de Dionísio conferiam a seus adeptos é muito similar aos próprios ritos extáticos do xamanismo primitivo. As jornadas infernais do deus do êxtase ao mundo de Hades são similares às jornadas da alma nos êxtases xamânicos, bem como a abundância, a fertilidade e as práticas orgiásticas nas duas culturas. A possibilidade dos gregos terem usado em seus ritos dionisíacos uma substância psicoativa, além do próprio vinho, aproxima o culto helênico a um momento primitivo de êxtase, tornando Dionísio um representante atemporal destas e daquelas jornadas da alma.

1.3.2. Mistérios de Elêusis: o êxtase para todos

Os Mistérios de Elêusis datam do século XV a.C, tendo, assim como os ritos dionisíacos, origem agrária. Eles ficaram por séculos confinados ao campo e é possível encontrar parte da narrativa desses acontecimentos no poema anônimo "Hino Homérico a Deméter", do século VII a.C.

O Mistério tem seu início com a formação de um santuário na cidade de Elêusis, onde era celebrado em duas ocasiões: os Pequenos Mistérios, que aconteciam no início da primavera, e seis meses depois, os Grandes Mistérios, que aconteciam na época da colheita. Para tanto, procissões partiam de muitas localidades da Grécia, em longas viagens até o Templo de Deméter, onde se celebrava o retorno da filha de Zeus do mundo dos mortos, para onde teria sido levada por Hades. Deméter reencontra suã mãe, Perséfone, em seu templo, em Elêusis, o que torna Deméter e Perséfone as duas grandes figuras celebradas nos Mistérios.

Qualquer cidadão podia participar destes ritos, dos governantes aos escravos; da mãe de família às prostitutas; dos anciãos às crianças, e até estrangeiros, desde que falassem grego, para que pudessem compreender e repetir certas fórmulas secretas. A restrição era feita apenas a aqueles que se tivessem envolvimento em algum assassinato. Todos que participavam dos Mistérios deveriam guardar silêncio sobre tudo que transcorria naqueles três dias de rito, sendo as leis rigorosas e castigos impostos a quem as violasse. Os Mistérios de

[80] RUCK in WASSON et. al., 1986.

Elêusis ocorreram sem qualquer intervenção do Estado até o século IV a.C., quando passaram a integrar oficialmente o calendário grego, com a formação da democracia ateniense.[81]

É relevante, porém, o modo "democrático" com que esses Mistérios transcorreram por mais de 1.000 anos antes da sua integração, antecipando princípios de igualdade da população grega antes mesmo da fundação da democracia em Atenas. Os relatos históricos perpassam gerações e, apesar do sigilo de seus acontecimentos internos, sabe-se que naqueles ritos a experiência extática dos participantes se dava mediante a utilização não do vinho, mas de um sacramento com potencial psicoativo, como sugere Robert Graves:

> [c]om a decadência das monarquias sagradas de reis e rainhas na Grécia, a ambrosia tornou-se o elemento secreto dos mistérios de Elêusis, dos mistérios órficos e de outros mistérios associados a Dionísio. Em todo caso, os participantes, a quem se prometia a imortalidade, juravam manter silêncio sobre o que comiam ou bebiam, e tinham visões inesquecíveis. Na época em que os vencedores da corrida olímpica deixaram de ser contemplados com a realeza sagrada, o prêmio que a substituiu foi claramente a "ambrosia": uma mistura de alimentos, cujas letras iniciais [...] formavam a palavra grega "cogumelo". Receitas citadas por autores clássicos de néctar e de *cecyon*— uma bebida com gosto de hortelã tomada por Deméter em Elêusis — formam igualmente a palavra 'cogumelo'".[82]

Também Brandão define a bebida da deusa Deméter como uma "bebida mágica cujos efeitos não se conhecem bem".[83] Segundo ele, a etimologia da palavra *cíceon*, além de "mistura", quer dizer também "agitação, perturbação".[84] Essa abordagem etimológica corrobora a hipótese de que a mistura, uma vez ingerida, causava nos participantes comportamentos análogos aos relatados de experiências com psicoativos. Ainda para Brandão, a festa de Deméter, denominada *Haloas*, era a celebração da deusa "guardiã dos celeiros"[85], mas ali se celebrava também o outro grande deus da vegetação, Dionísio. "Encabeçando a alegre e barulhenta procissão, ia um carro com a estátua de Iaco (...) personificando misticamente a Baco, Iaco é o avatar eleusínio de Dioniso", afirma Brandão.[86] Isso demonstra que os Mistérios de Elêusis não se mantiveram imunes a influências de outros ritos e sacramentos arcaicos, e "a presença do Órfico-Dionisismo é fato consumado no

[81] BRANDÃO, 1987; WASSON et. al., 1986.

[82] GRAVES, op. cit., p. 27.

[83] BRANDÃO, 1986, p. 291.

[84] Ibid., loc. cit.

[85] Ibid., p. 289.

[86] Ibid., p. 299.

Santuário de Deméter, ao menos a partir do século VI a.C".[87] Ainda segundo Brandão, os ritos de Dionísio tiveram, inclusive, o seu início possivelmente no mesmo período que Elêusis, por volta do século XV a.C., e também permaneceram em âmbito agrário até o século VI a.C.

Nos Mistérios, os iniciados mimetizavam a busca de Deméter por Perséfone nas trevas do Hades, para onde desciam, simbolicamente, e encontravam monstros e fantasmas. O Hades era representado, nos lembra Brandão, por uma gruta escura que havia no templo, o *plutónion*. Alguns indícios desse período apontam para a aproximação que havia entre as experiências dos iniciados em Elêusis e aquelas vividas em ritos extáticos xamânicos, como a viagem a mundos celestiais e infernais, e também as representações "primitivas" da caverna como lugar ritualístico. Ainda segundo Brandão,

> [h]á uma passagem muito significativa conservada por Estobeu (450-500 d.C), na qual se diz que as experiências por que passam as almas, logo após a morte, se comparam às provações dos Iniciados nos Grandes Mistérios. De princípio, a alma erra nas trevas e é presa de inúmeros terrores. Repentinamente, porém, é atingida pelo impacto de uma luz extraordinariamente bela e descortina sítios maravilhosos, ouve vozes melodiosas e assiste a danças cadenciadas...[88]

Wasson especula que há um denominador comum entre os Mistérios de Elêusis e as cerimônias (*veladas*[89]) mazatecas do México, onde ele experimentou, junto à xamã Maria Sabina, cogumelos psicoativos nos anos de 1950. A partir de sua experiência extática, Wasson traz à luz uma narrativa que se aproxima das antigas narrativas de Elêusis: "o que se vê e o que se ouve parece ser uma só coisa: a música assume formas harmoniosas, é revestida de formas visuais em suas harmonias, de forma visual", diz Wasson, "e o que se assiste adota as modalidades da música: a música das esferas".[90] O autor sustenta que uma pessoa que utiliza cogumelos psicoativos se encontra suspensa no espaço onde os "cinco sentidos se encontram despojados do corpo"[91], o que se aproxima do conceito de *ékstasis* grego, assim como dos relatos de práticas xamânica arcaicas.

Enquanto Wasson, no entanto, traça paralelos entre os Mistérios de Elêusis e as

[87] BRANDÃO, 1986, p. 300.

[88] Ibid., p. 299.

[89] Cerimonias religiosas *mazatecas* em que é consumido cogumelos psicoativos como sacramento.

[90] "Lo que uno mira y lo que uno escucha parece ser una sola cosa: la música asume formas armoniosas, reviste de forma visual sus armonías, y lo que uno está mirando adopta las modalidades de la música: la música de las esferas" (WASSON et. al., 1994, p. 28.)

[91] "...los cinco sentidos se encuentran despojados del cuerpo" (WASSON et. al., 1994, p. 28.)

veladas mazatecas a partir de suas experiências pessoais com cogumelos, o químico Albert Hoffman, criador do LSD (Dietilamida do Ácido Lisérgico), e o historiador Carl A.P Ruck prospectam outra teoria. Para eles, visto que o rito se configurava como um festival de colheita de cereais, relacionando-se os Mistérios tanto com Deméter como com Dionísio, a bebida de Elêusis não era um cogumelo, mas, provavelmente, uma cerveja com cereais infectados por um pequeno fungo, o *Claviceps Purpurea*, que produz ergotina, fonte de alcalóides que causam alucinações muito semelhantes àquelas causadas pelo LSD. Foi sintetizando a ergotina no composto LSD-25 que Hoffman, nos anos de 1940, alcançou Estados Não Ordinários de Consciência (ENOC). Esta perspectiva entende a bebida de Elêusis como uma cerveja ergotizada, provocadora de êxtases, e levanta também a hipótese de que o vinho dionisíaco fosse uma bebida psicoativa, e não alcoólica.

Tais especulações, no entanto, não podem ser colocadas à prova, pois nenhum resíduo arqueológico ou narrativa arcaica explicita a origem da *cecyon*, o que mantém ainda hoje a formula do sacramento velada por um "mistério", assim como a própria natureza profunda dos Mistérios de Elêusis.[92]

Nestes, havia, como apontamos, um "sincretismo" com os cultos a Dionísio, ajuntando também os seus adeptos. Ali, mesmo participando de uma festividade de adoração a outra deusa, todos admitiam o caráter sagrado do rito, e não desdenhavam dos aspectos experienciais contidos naquelas formas de êxtase. Wasson lembra que "na época clássica houve um escândalo, quando se descobriu que um bom número de aristocratas atenienses tinha começado a celebrar os mistérios em casa, com grupos de convidados em estado de embriaguez, durante o jantar".[93] É que a conduta libertária das festas era restrita a determinados contextos, o que teria causado, também segundo McKenna, a penalidade de um aristocrata grego, pelo uso recreativo da bebida de Elêusis.

> Sem dúvida, sua discussão sobre o escândalo ocorrido em 415 a.C, em que o nobre ateniense Alcibiades foi multado por ter o sacramento elêusico em casa para usá-lo para diversão dos amigos, deixa claro até para o cético mais resistente que, qualquer que fosse o catalizador do êxtase em Elêusis, ele era tangível. [94]

[92] WASSON et. al., 1994; MCKENNA, 1998.

[93] "…en la época clásica hubo un sonado escándalo, cuando se descubrió que un buen número de aristócratas atenienses habían comenzado a celebrar los misterios en casa, con grupos de invitados en estado de embriaguez, durante la cena." (WASSON, et. al., 1994, p. 57.)

[94] MCKENNA, 1995, p. 180.

Os rituais em Elêusis eram, como se vê, formas de culto *sagrado*, o que nos lança algumas questões que emergem de pesquisas mais recentes voltadas à administração de substâncias psicoativas ou extáticas em contextos recreativos. Assim como na Antiga Grécia se originaram a poesia, a filosofia e as artes – dentre elas o teatro –, numa perspectiva estritamente ocidentalista, também daquele contexto nasceu o uso recreativo de sacramentos psicoativos, cujo caráter profano, desvinculado de rituais misteriosos legados pela tradição, ganharia notável popularidade no século XX, no contexto da contracultura dos anos de 1960. Naquele período, à luz de um reencontro com ritos arcaicos perdidos na civilização ocidental, o Ocidente retomou práticas extáticas a partir de um uso profano daquelas substâncias.

1.4. Contracultura: "psicodelismo" Dionísiaco

Em meados do século XX, a cultura norte-americana foi fortemente afetada pela chegada de psicoativos sintéticos e orgânicos que causaram, em um curto espaço de tempo, uma mudança radical na sociedade, na política e nas artes. Grandes transformações aconteciam com o ressurgimento de práticas de êxtase motivadas pela descoberta do LSD, ocorrida de forma acidental nos laboratórios da empresa farmacêutica Sandoz. Hoffman trabalhava na pesquisa de um estimulante circulatório em 1938, tentando sintetizar uma molécula do esporão do centeio[95] – a mesma substância que ele conjecturaria ser o princípio ativo da bebida de Elêusis –, o que ele só viria a conseguir na 25ª tentativa, batizando a substância final de LSD-25. Por não apresentar nenhum resultado significativo em animais de laboratório, o composto ficou guardado até 1943, quando o químico resgatou a síntese e decidiu "experimentar seus efeitos desconhecidos [no seu] próprio corpo, ou melhor, na [sua] própria mente".[96] Hoffman administrou então em seu próprio corpo uma baixa dosagem da substância, tornando-se a cobaia da primeira viagem de ácido da história. O evento marcaria profundamente ele e o LSD, popularizado anos mais tarde, marcaria também o pensamento e as práticas de toda uma geração, nos Estados Unidos e fora dele. Segundo os relatos do próprio Hoffman,

> [t]odo esforço na minha tentativa para pôr um fim na desintegração do mundo

[95] Cf. WASSON, et. al., 1994, p. 57.

[96] HOFFMAN, Albert. **LSD:** Minha criança problema. SEM LOCAL, SEM EDITORA, SEM ANO, p. 5. Livro digital disponível em: https://pt.scribd.com/document/362495646/LSD-Minha-Crianca-Problema-por-Albert-Hofmann-pdf. Acesso 19/07/2019.

> exterior e na dissolução de meu ego, parecia ser um esforço desperdiçado. Um demônio tinha me invadido, tinha tomado posse do meu corpo, mente e alma. Saltei, gritei e tentei me livrar dele, entretanto afundei novamente e me deitei impotente no sofá. A substância, que eu tinha querido experimentar, tinha me derrotado sobre suas visões.[97]

A experiência também foi marcada por aspectos visionários. Nas palavras de Hoffman: "eu percebia um fluxo ininterrupto de quadros fantásticos, formas extraordinárias com um intenso caleidoscópico jogo de cores".[98] Embora estes relatos possam ser, atualmente, corriqueiros na análise de experiências visionárias, essa primeira experimentação e a novidade da experiência "lisérgica" configuram um marco histórico das práticas extáticas no século XX. De acordo Pollan, "a experiência de Hoffman é a única que sabemos não ter sido contaminada por relatos anteriores, é interessante notar que ela não exibe os temperos orientais e cristãos que logo tornariam padrão do gênero".[99] O que nascia neste momento era o primeiro psiconauta da história, mas diferentemente de contextos sagrados ou religiosos, como os de mistérios gregos ou ritos xamânicos, a perspectiva de Hoffman partia unicamente da experiência corporal, profana, sem ter um *a priori,* se afirmando "apenas" como uma vivência de risco e uma jornada ao mistério de si, firmada nas inquietações existenciais e científicas do químico suíço.

O laboratório Sandoz, após tomar conhecimento do potencial do LSD, começou a comercializar a substância com fins psiquiátricos. O que se iniciou como um processo laboratorial de pesquisa, portanto, passava rapidamente aos consultórios e se estendia à sociedade, exatamente como na percepção do próprio Hoffman ao dizer, a respeito do uso do LSD, que "tudo brilhava e resplandecia sob uma luz. O mundo parecia ter acabado de nascer".[100] De fato, nascia, com o LSD, uma transformação cultural sem precedentes na história do Ocidente, quando proliferado o seu uso entre a juventude de todo o mundo a partir de meados nos anos de 1960. Em seu livro "Minha criança problema", escrito já quase aos 80 anos, Hoffman abordaria ainda os processos químicos e históricos gerados pelo LSD, considerando que a influência cultural da substância na década de 1960 foi uma "resposta ao vazio de uma sociedade materialista". Suas reflexões se estenderiam à elaboração de teorias que comparam os efeitos culturais do uso dos psicoativos e o próprio desenvolvimento da

[97] Ibid., p. 11.

[98] Ibid., p. 10.

[99] POLLAN, 2018, p.33.

[100] HOFFMAN apud POLLAN, 2018, p. 33.

espécie humana.[101]

1.4.1. Artistas, cientistas e entusiastas 1950 e 1960

Nesse primeiro momento da história do uso de psicoativos de forma recreativa no século XX, com o advento posterior do uso de outras substâncias como a mescalina, a psilocibina ou mesmo plantas como o *peyote* e os chamados "cogumelos mágicos", surgem, além de Hoffman, diversos outros "narradores" – poetas, artistas, filósofos, químicos – que, por meio da escrita ou de uma "produção de imagens"[102], nos ajudam a construir hoje narrativas de êxtase equiparáveis às de períodos arcaicos. Nos anos de 1960, sobretudo, foram muitas as conjeturas sobre as potencialidades de "expansão da consciência" – expressão amplamente utilizada no período – por meio do uso dessas substâncias, bem como de sua consequência política e, no caso da arte, das consequências estéticas da difusão de psicoativos em processos criativos. Essas primeiras manifestações que tentavam encontrar explicações para os ENOC no meio de artistas são analisadas por Pollan.

> A ciência tem pouco interesse em relatos individuais, chegando inclusive a ter pouca tolerância com eles; e nisso, curiosamente é bastante semelhante a religiões organizadas, que também têm problemas em aceitar revelações diretamente de indivíduos. Mas é importante destacar que há situações nas quais a ciência não tem escolha a não ser depender de relatos individuais – como no estudo da consciência subjetiva, que é inacessível a nossas ferramentas cientificas e só pode ser descrita pela pessoa que a experimenta. Aqui a fenomenologia é o dado mais importante. No entanto, esse não é o caso quando estamos analisando verdades sobre o mundo fora da cabeça.[103]

Data deste contexto de pós-guerra dois importantes movimentos relacionados ao uso de psicoativos em processos culturais e artísticos, particularmente nos Estados Unidos: os *beatniks*, da década de 1950, e os *hippies*, nas duas décadas seguintes. Os psicoativos começam ali a serem utilizados de forma recreativa e integrar uma ampla mudança de costumes que constituiu um *zeitgeist* daqueles anos. A produção literária da *Beat Generation* já se opunha às "normas sociais" da cultura hegemônica do pós-guerra. Além disso, esta nova geração de escritores, dentre eles Allen Ginsberg e Jack Kerouac, buscava em suas próprias experiências a busca de um estilo de vida que ampliava sua visão de mundo, e que seria

[101] HOFFMAN, op. cit.

[102] LEWIS-WILLIANS, 2005, p. 122.

[103] POLLAN, 2018, p. 51.

integrado à estética literária do tempo e, posteriormente, à música e às artes em geral.

A perspectiva dos *beatniks* pressupunha uma vida hedonista, e que se colocava à margem da sociedade tradicional americana, rompendo padrões do *status quo* a partir do uso de drogas e de longas viagens, como as que são exemplificados no autobiográfico "On the Road", publicado por Kerouak em 1957, que viria a se tornar a "bíblia hippie" uma década depois. Redigida em apenas três semanas, com uma máquina de escrever e dois rolos de papel contínuos, e sob estímulo da benzedrina – um composto de anfetamina bastante usado pelos *beats* à época, a obra se baseia em experiências autobiográficas e processos de fluxo de consciência do autor.[104] Esse novo estilo de vida retoma em larga medida o espírito "dionisíaco" para promover um rompimento com o pensamento racionalista e materialista moderno, posto em xeque pela Segunda Grande Guerra.

A perspectiva de um renascimento trágico em um novo estilo de vida naquelas décadas também é refletida pelo psiquiatra Stanislav Grof, que realizou muito estudos de psicoativos e criatividade à época. Pollan diz que "Stanislav Grof acredita que os compostos psicodélicos libertaram 'o elemento dionisíaco' dos Estados Unidos dos anos de 1960, tornando-se uma ameaça aos valores puritanos do pais que precisava ser repelido".[105]

Em 1954, em "As portas da percepção", Huxley havia apontado que, após o uso da mescalina, as visões de olhos fechados do universo subjetivo não o surpreenderam tanto quanto a transformação dos fatos objetivos. Num primeiro momento, ele "investigava as formas, de outro olhar sobre o mundo, como um 'esteta puro'", e na medida em que a experiência avançava ele acessava "uma visão sacramental da realidade".

> "Isso é agradável?", perguntou alguém.(...) Nem agradável, nem desagradável", respondi. "Apenas existe", "Istigkeit',- existência -não era essa a palavra que Meister Eckhart gostava de usar? O Existir da filosofia platônica com a diferença que Platão parecia ter cometido o enorme, o grotesco erro de separar Existir de tornar-se e de identificá-lo com a abstração matemática - a Ideia. Ele, pobre mortal, talvez jamais tivesse visto um ramalhete de flores a brilhar com sua própria luz interior, quase que estremecendo sob a tensão da importância do papel que lhe fora confiado; jamais deveria ter-se apercebido do que essa tão grande importância da rosa, do íris e do cravo, residia, tão-somente, naquilo que eles representavam uma efemeridade que, não obstante, significava vida eterna, um perpétuo parecer que era, ao mesmo tempo, puro Existir; um punhado de pormenores diminutos e sem par onde, por algum indizível paradoxo, embora axiomático, encontrar-se-ia a divina fonte de toda a existência.[106]

[104] WILLER, Claudio. **Geração Beat**. Porto Alegre: Coleção L& PM Pocket, 2009.

[105]GROF apud POLLAN, 2018, p. 68.

[106] HUXLEY, 1966, p. 7.

Seria essa visão sacramental da realidade de Huxley análoga ao conceito de hierofania cunhado por Eliade e análoga a acessada pelos adeptos de Dionísio quando entravam em êxtase no templo de Deméter, em Elêusis? Huxley reflete a partir de uma experiência não integrada a uma forma de culto *sagrado*, mas a partir de um uso profano da mescalina, realizado fora de um "templo". Realizada em sua casa e guiada não por um xamã, mas pelo amigo e psiquiatra Dr.Humphry Osmond, sua fruição "estética" nascia de situações e objetos cotidianos como o ramalhete de flores que em seu relato designa como "puro existir", ou como quando, olhando para uma obra de arte, reflete "que o artista deveria ver as coisas tal qual uma pessoa que ingere mescalina". A experiência foi revitalizada por Huxley em 1955, já a partir do LSD, e descrita pelo escritor como "a consciência direta e total do lado de dentro, por assim dizer, do amor como principal e fundamental fato cósmico", o que o tornaria um fiel entusiasta do psicoativo. Com essas e outras palavras, Huxley delineava as novas formas de perceber os fenômenos e a estética em ENOC, teorizando de forma poética o uso de psicoativos fora de contextos *sagrados*, mas como instrumento de acesso a outras formas, profanas, de sentir e perceber o mundo.[107]

Em seu leito de morte, vítima de um câncer terminal na garganta, Huxley pediu à sua esposa, Laura Huxley, que administrasse nele uma dose cavalar de LSD. "As portas da percepção" havia se tornado, assim como o "On the Road" de Kerouac, um tipo de guia para a juventude da contracultura, influenciando, por exemplo, a banda norte-americana "The Doors", cujo nome se deve ao livro.[108] A banda se tornou muito popular na contracultura justamente pelas performances e pelo "psicodelismo" de Jim Morrison no palco, e também pelo seu estilo de vida, encarnando uma espécie de "avatar" de Dionísio.

É importante citar também outros dois escritores *beatniks*: Willian Burroughs e Allen Ginsberg, que escreveram o livro "Cartas do Yage", onde relatavam suas viagens solitárias em busca pela misteriosa bebida "alucinógena", o *Yagé* (*ayahuasca*), no Peru e na Colômbia amazônica – em 1953, por Burroughs, e em 1960 por Ginsberg. O livro, lançado em 1963, cairia também como uma luva para a contracultura. Numa das cartas, de 10 de junho de 1960, Ginsberg relata os estados visionários de uma experiência em uma cerimônia guiada por um xamã:

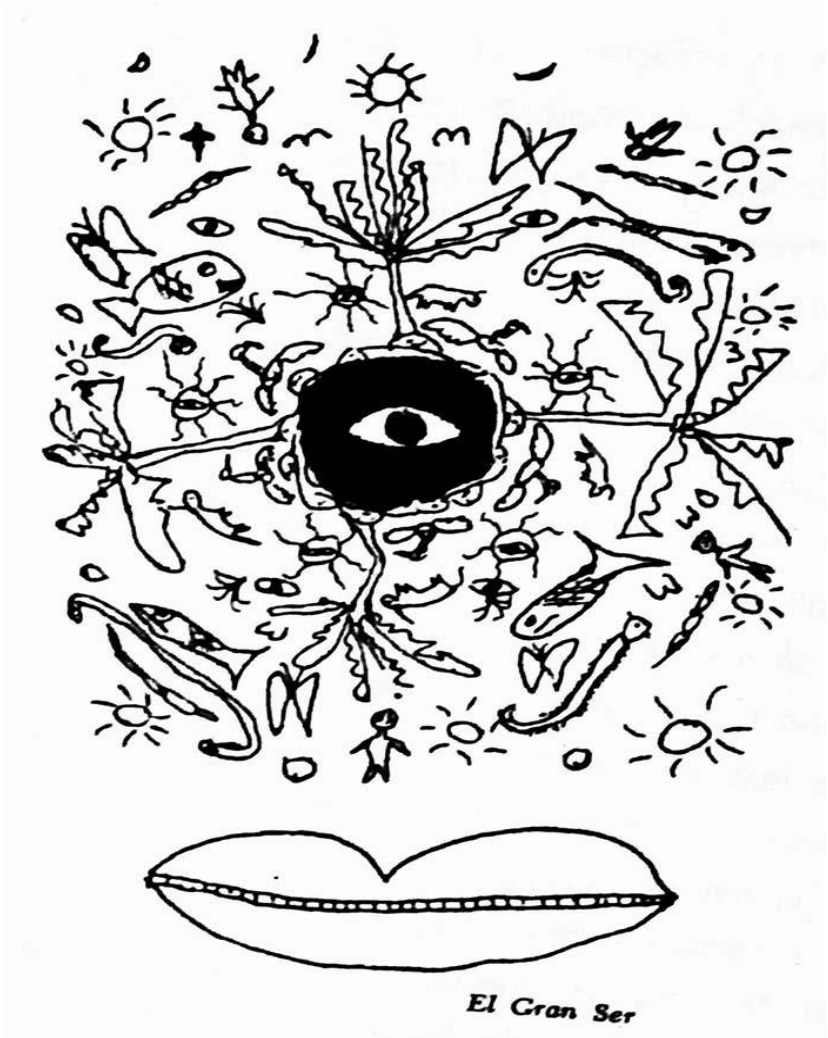
> [t]omei uma xícara da mistura (...) comecei a ver ou sentir o que pensei ser o Grande Ser, ou alguma de suas manifestações, aproximando-se da minha mente como uma

[107] POLLAN, 2018.

[108] RODRIGUES, Sandro. **Modulações de sentidos na experiência psicodélica**. Curitiba: Ed. CRV, 2016.

> grande e úmida vagina, onde fiquei por um tempo, a única imagem que posso recriar é de um grande buraco negro do Deus –Nariz, através da qual vi um mistério – e o buraco negro cercado por toda criação, especialmente cobras coloridas – tudo real. Me senti um pouco como o que esta imagem representa, a sensação é tão real. O olho é uma imagem imaginária, que dá vida ao quadro. Também há uma sensação corporal de grande satisfação, nenhuma náusea.[109]

A descrição de Ginsberg, diferente da de Huxley, mostra que a imersão ocorreu em outro contexto, de um ritual. A diferença da experiência se deu também nos aspectos visionários, e se consolidou por meio da narrativa do autor em conjunto com um desenho mnemônico da experiência que conserva uma similaridade com as visões que a substancia *ayahuasca* comprovadamente produz. Nos ENOC induzidos pela *ayahuasca*, é possível ver um movimento indicado pelos elementos dispostos, e quase numa perspectiva dimensional, causadas especificamente por este psicoativo.



"O Grande Ser", 1960

[109] GINSBERG in BURROUGHS, William; GINSBERG, Allen. **Cartas do yage**. Trad. de Bettina Becker. Porto Alegre: Editora L&PM, 2008, p.78.

O uso do LSD e da psilocibina no contexto da década de 1960 se difundiu na cultura não apenas por meio de estudos acadêmicos ou estudos incipientes no campo da psicologia, mas também devido a personagens emblemáticos naqueles anos. Ao falar em psicoativos, e sobretudo em LSD, torna-se inevitável não falar numa das figuras mais controversas e icônicas daquele período, o psicólogo e neurocientista norte-americano Timothy Leary, considerado por muitos o "pai da contracultura". Lendária, sua figura teve um papel importante na história dos psicodélicos, extrapolando estudos acadêmicos e encontrando na cultura o lugar da experiência; o lugar onde colocava à prova suas perspectivas visionárias – o que o tornaria, naquele contexto, uma espécie de "guru".

Após ter uma experiência com o "cogumelo mágico" no México, e empolgado com as potencialidades do psicoativo, Leary inaugurou entre os anos de 1960 e 1962 na Universidade de Harvard o projeto "psilocibina". Embora um grande número de pesquisas com a substância já existisse há mais de uma década nos Estados Unidos – pesquisas, aliás, não reconhecidas por ele –, enquanto pesquisadores confinavam seus experimentos em laboratórios e protocolos científicos, Leary democratizava o uso dessa substância, estendendo-a à comunidade.[110]

O projeto na Universidade de Harvard nasceu a partir de um seminário chamado "Expansão Experimental de Consciência", aberto à comunidade de artistas, acadêmicos, estudantes. Nestes seminários, tanto os pacientes como o próprio Leary utilizavam o psicoativo, o que contrariava radicalmente os princípios científicos que reservam ao pesquisador uma distância segura do seu objeto de pesquisa. Não houve ali resultados muito relevantes do ponto de vista cientifico, mas a repercussão cultural do evento rendeu a expulsão de Leary da Universidade. Afastado, o psiquiatra perdeu o interesse pela ciência e passou a se interessar pela importância do uso dos psicoativos numa perspectiva cultural e espiritual, o que para ele, superava qualquer benefício terapêutico, e tinha como missão expandir a consciência da sociedade americana.

Com a ajuda do amigo Richard Alpert, Leary funda então, em uma mansão em Millbrook, a "Federação Internacional de Liberdade Interna", com a qual iniciaria suas pesquisas pessoais dos psicoativos. A Federação se tornaria, dali por diante, uma espécie de oásis da contracultura. O psiquiatra foi considerado por muitos pesquisadores à época o responsável por obscurecer as pesquisas científicas do uso de psicoativos, dada a sua atitude "evangelista" com relação às substâncias, propagando seu uso na sociedade. Mesmo assim,

[110] POLLAN, op. cit.

algumas de suas contribuições foram da maior importância para uma ampla compreensão das práticas extáticas a partir do uso de psicoativos no século XX, tendo inspirado, inclusive, as considerações de Huxley sobre a experiência visionária. Leary ainda elaborou junto aos psicólogos de Havard Ralph Metzener e Richard Alpert um guia para viagens com psicoativos. "The psychedelic experience: manual basead on the Tibetan Book of the Dead" foi publicado em 1964 e dedicado a Huxley. O seu propósito era conduzir uma experiência psicodélica na forma de um manual, pois, como dizia Leary, "uma experiência psicodélica é uma jornada a novos reinos da consciência".[111]

Uma outra figura decisiva para a popularização do uso do LSD nos Estados Unidos foi o milionário texano Alfred Matthew Hubbard, ou apenas Al Hubbard. Nem poeta, nem cientista, nem acadêmico – um estranho entre intelectuais, um *performer* –, Al Hubbard foi um dos grandes exploradores de "estados não ordinários da consciência".[112] Al Hubbard costumava usar uniformes paramilitares e andar com um revolver *colt 45* na cintura; teria conservado relações próximas com a CIA e que se autointitulado Doutor – chegou a comprar um título de doutorado. Uma das histórias é de que o milionário, pilotando seu próprio avião, cruzava os EUA distribuindo LSD gratuitamente para outros milionários, atores de Hollywood e empresários do Vale do Silício.

Segundo Pollan, Al Hubbard "foi o primeiro pesquisador a entender a importância do *set* e do *setting* na determinação a experiência psicodélica"[113], se tornando um tipo de terapeuta autodidata na forma como conduzia suas sessões "psicodélicas". Em meio aos seus trabalhos, mostrava livros de Salvador Dali e pedia que as pessoas estudassem as faces dos diamantes que mostrava, e construía um lugar para o acontecimento da experiência com flores e música para evitar uma possível *badtrip* – uma "viagem aterrorizante". Ainda de acordo com Pollan, "o que Al Hubbard estava levando para a sala de tratamento era algo bem conhecido de qualquer curandeiro tradicional"[114]. Em 1955, ele começou a formalizar uma

[111] LEARY, Tymothy; METZNER, Ralph; ALPERT, Richard. **The psychedelic experience: manual basead on the Tibetan Book of the Dead**. New York: Citadell, 1992. Livro disponível (em português). Tradutor anônimo, em: https://mundocogumelo.blog.br/arquivos/a_experiencia_psicodelica.pdf Acesso em 19/07/2019.

[112] Outra importante colaboração de Leary junto Metzener e Alpert resultou na atualização dos conceitos de *set* e *setting* para a terapia "psicodélica". "Set", "ou "cenário", é o estado mental que uma pessoa traz para a experiência, como pensamentos, humor e expectativas, enquanto "setting", ou "ambiente", é o ambiente físico e social em que acontece o trabalho. Trataremos melhor destes conceitos no capitulo II dessa dissertação.

[113] POLLAN, 2018, p. 178.

[114] POLLAN, op. cit., p.180.

rede de pesquisadores psicodélicos que chamou de "Comissão para Estudos da Imaginação Criativa", cujo objetivo central era levar os psicoativos além do estudo da medicina, exatamente como quis Huxley ou Leary. A respeito do uso de psicoativos como substância de cura social, alerta Pollan que "essa aspiração parece acabar infectando uma hora ou outra todos aqueles que trabalham com psicodélicos".[115]

Finalmente, não se pode esquecer do escritor e poeta *beatinik* Ken Kesey, autor de "Um estranho no ninho", inspirado em experiências com LSD. Kesey tomou a primeira vez o psicoativo no Hospital de Veteranos de Menlo Park, recebendo 75 dólares para participar da pesquisa experimental que teria sido financiada pela CIA, no programa MK-Ultra. A CIA cogitava à época o uso do psicoativo recém-descoberto como arma de controle da mente, e também como uma espécie de soro da verdade ou ainda como arma química. Não chegando a resultados efetivos do psicoativo nesse sentido, as pesquisas foram abandonadas. Segundo o pesquisador Henrique Carneiro, também "durante o período do nazismo, o exército alemão havia demonstrado interesse pela mescalina e diversos estudos foram feitos com a substância em prisioneiros nos campos de concentração".[116] De qualquer modo, como dizíamos, foi graças ao programa de pesquisa científica financiado pela CIA que Kesey conheceu o LSD e o difundiu entre os *beatniks* na década de 1950. Anos mais tarde, Kesey lembraria que a propagação do LSD na cultura norte-americana em muito se deve a CIA, denominando a popularização do seu uso como "a revolta das cobaias".[117]

Esses personagens da contracultura – cientistas, médicos, escritores, psicólogos e até um milionário entusiasta – foram pioneiros na difusão do uso de psicoativos nos Estados Unidos e no mundo, oferecendo bases para o pensamento político e estético da contracultura, seu enfrentamento do *status quo* e todas as mudanças de costumes ocorridas na segunda metade da década de 1960.

1.4.2. O êxtase na mídia

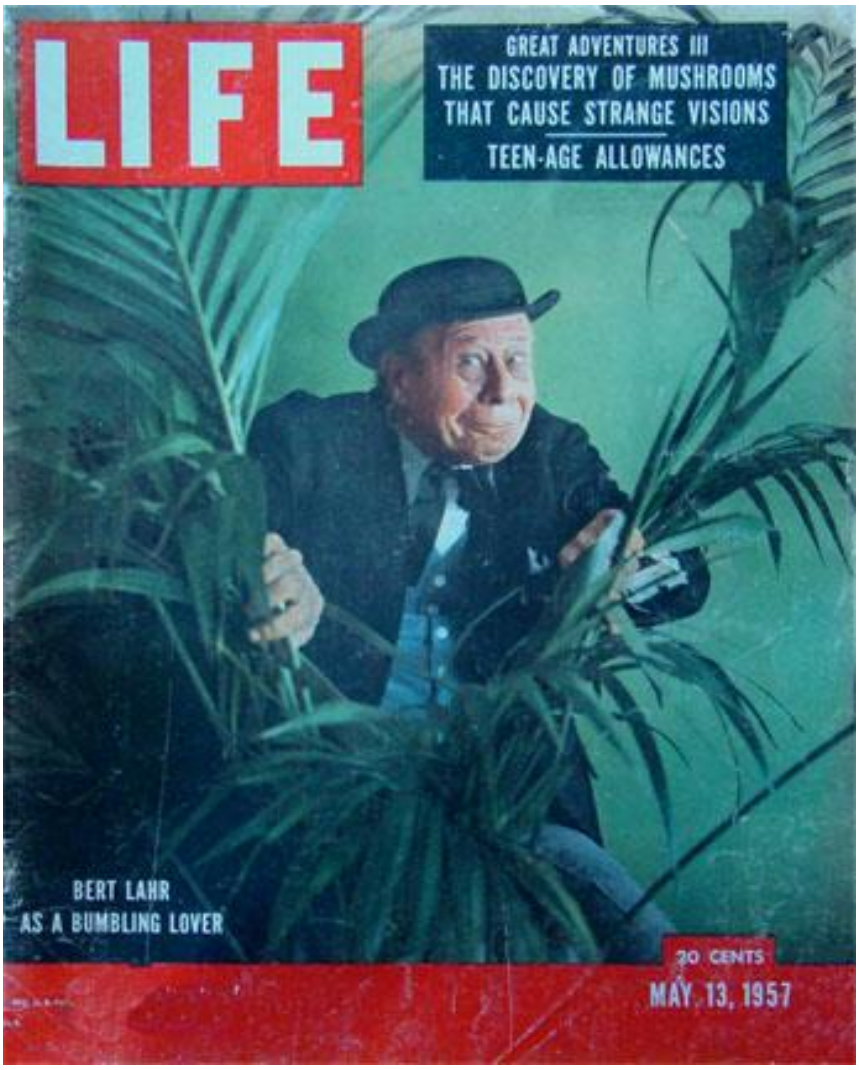
Os veículos de imprensa também contribuíram largamente para a popularização do uso de psicoativos nos Estados Unidos. Pollan lembra que, já em 1957, a revista americana *Time-Life*, dirigida à época por Henry Luce, contratou o micólogo e banqueiro Robert Gordon

[115] Ibid. p. 184.

[116] CARNEIRO apud RODRIGUES, 2016, p. 129.

[117] POLLAN, 2018; RODRIGUES, 2016.

Wasson para publicar o relato de suas sensações e fantasias sob a influência de cogumelos psicoativos com a curandeira mexicana Maria Sabina. Na matéria da revista *Time-Life*, eram descritas algumas sensações de Wasson, dizendo que os efeitos "começaram com padrões artísticos, angulares(...)então evoluíram para palácios com pátios, arcadas, jardins – lugares resplandecentes totalmente revestidos com pedras preciosas...".[118] Estas experiências, tidas como "alucinatórias", foram vastamente divulgadas no grande mercado editorial da sociedade norte-americana, como se vê na capa da revista.



Esse artigo foi lido por milhões de pessoas e divulgado naqueles anos por outros veículos midiáticos, o que motivou uma onda de peregrinação rumo ao povoado no sul do México. Personalidades como Bob Dylan, John Lennon e Mick Jagger foram, naqueles anos,

[118] WASSON apud POLLAN, 2018, p. 121.

em busca de experiências com os *cogumelos mágicos*[119] de Sabina, também chamados "meninos santos". A região, que havia se tornado uma espécie de "Meca" dos *beatniks*, agora era tomada por hippies, e os cogumelos passaram a ser "vendidos abertamente nas ruas"[120]. Em 1958, Wasson envia amostras de cogumelo psicoativo a Hoffman, que isolou o princípio ativo em dois compostos, a psilocibina e psiclocina, e desenvolveu uma versão sintética psicoativa do cogumelo. Em 1962, Hoffman e Wasson levaram o composto para a curandeira para testar se havia o espírito do cogumelo na síntese e se ela a reconhecia como *sacramento*. O resultado foi assim relatado pelo químico:

> ...a curandeira disse que as pílulas tinham o mesmo poder que os cogumelos e que não havia nenhuma diferença. (...) Como um presente de despedida eu deixei, com Maria Sabina, um frasco de pílulas de psilocybin. Ela radiante explicou (...) que agora ela poderia dar consultas também na estação quando nenhum cogumelo cresce"[121]

Com a popularização do uso de psicoativos nos Estados Unidos, também arte psicodélica nos anos 1960 ganhou espaço na mídia. A *Time-Life* de setembro de 1966 trouxe na capa a manchete "Nova experiência que bombardeia os sentidos – LSD ART". A matéria enaltece de forma desraigada de preconceitos uma forma de arte advinda de experiências com LSD e outros psicoativos, e o editorial da revista diz que

> [e]m meio a luzes latejantes, desenhos estonteantes, cheiros redondos, sons inchados, o mundo da arte está "ligado". Está ficando viciado em arte psicodélica, o movimento mais recente e animado para sair do submundo. Seu amálgama bizarro de pintura, escultura, fotografia, eletrônica e engenharia têm como objetivo induzir os efeitos alucinatórios e intensificar as percepções que o LSD, a maconha e outras drogas psicodélicas (ou que expandem a mente) produzem – mas sem exigir que o espectador tome drogas. [Visualizadores] tornam-se desorientados de seu senso de tempo e preocupações normais e são levados a um estado de consciência elevada.[122]

Pode-se perceber o quanto a arte psicodélica repercutia na cultura, se manifestando não apenas em museus e faculdades, mas em festivais culturais, discotecas, casas de cinema e

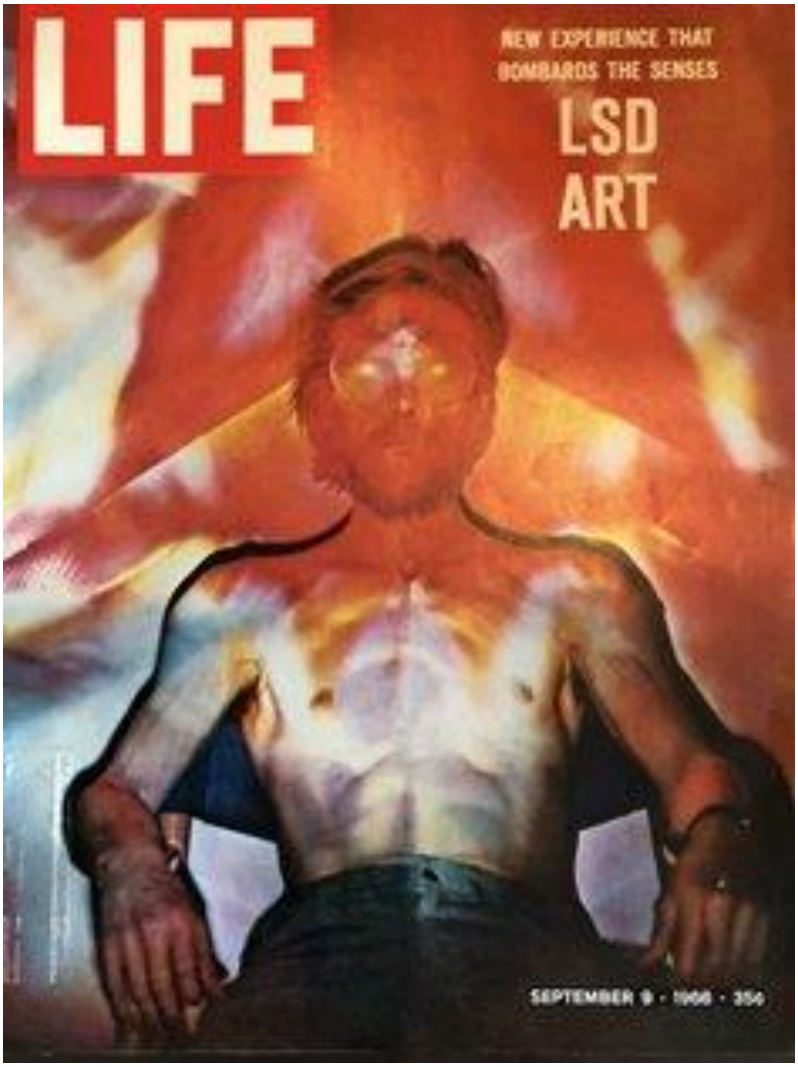
[119] O termo "cogumelo mágico" foi elaborado pelo editorial da revista *Time Life*, que se tornou um designativo popular, e na língua Nahuatl é chamado de *teonanácatl*, significando "carne dos deuses", e pela curandeira Maria Sabina em seu povoado de "elninos santos" ou os "meninos santos".

[120] POLLAN, 2018, p. 124.

[121] HOFFMAN, op. cit., p. 61.

[122] "Amid throbbing lights, dizzying designs, swirling smells, swelling sounds, the world of art is "turning on." It is getting hooked on psychedelic art, the latest, liveliest movement to seethe up from the underground. Its bizarre amalgam of painting, sculpture, photography, electronics and engineering is aimed at inducing the hallucinatory effects and intensified perceptions that LSD, marijuana and other psychedelic (or mind-expanding) drugs produce—but without requiring the spectator to take drugs. [Viewers] . . . become disoriented from their normal time sense and preoccupations and are lifted into a state of heightened consciousness" Disponível em: https://www.trippingly.net/lsd studies/2018/6/11/lsd-art-from-life-magazine-1966 Acesso em 19/07/2019.

desfiles de moda que naquele momento já antecipavam o que depois afetaria móveis, anúncios e diversos outros aspectos da vida cotidiana norte-americana. A revista descreve um momento em que os artistas psicodélicos atuavam em discotecas, exibindo *slides*, filmes e *flashes*, letras de canções que aludiam ao "ácido" (LSD) e ao *peyote*, mantidas longe das estações de rádio por encorajarem o uso da substância. A repercussão dos psicoativos na indústria cultural, com lojas de especialidades psicodélicas, ganhava, segundo a revista, todo território norte-americano, gerando cartazes de arte psicodélica, pesos de papel com cores vivas, joias de difração e diversos outros artigos de consumo forjados pela febre da psicodelia.



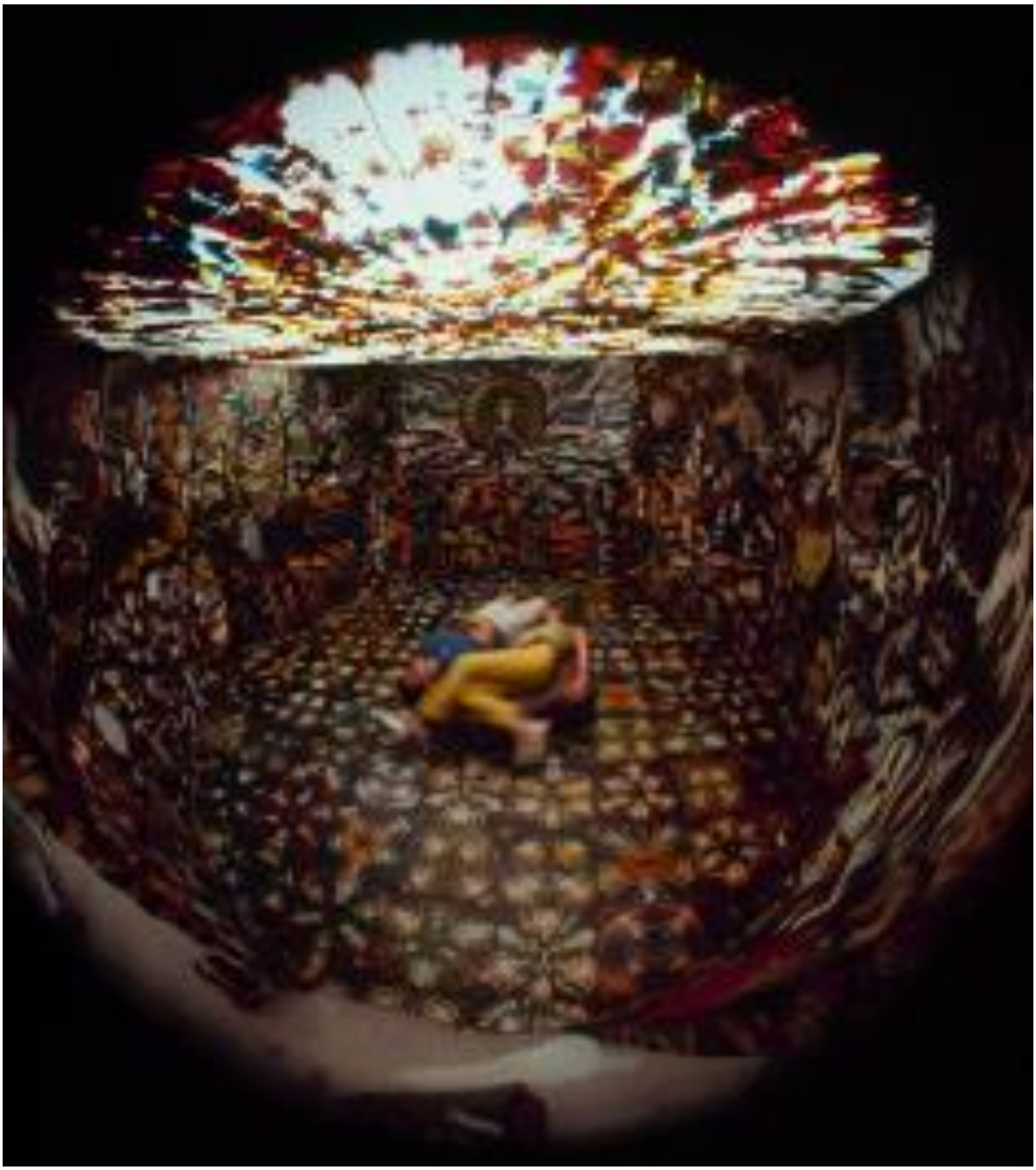
A pauta da matéria foi uma mostra ocorrida no Riverside Museum, em Nova York, que segundo a revista, sugeria uma arte participativa por meio da experiência alucinógena das formas, na qual o espectador se compara a um "viajante" em busca de rotas no espaço da exposição, como em experiências "psicodélicas". Alguns artistas apresentados ali, como

Jackie Cassen e Rudi Sternem, expunham um *slideshow* psicodélico de imagens inspiradas pelas alucinações das quais, segundo eles, "a arte deve ser um veículo para a meditação". Já o coletivo USCO[123], que foi um dos primeiros coletivos de arte e tecnologia nos Estados Unidos, formado por artistas de diferentes áreas, criava na exposição instalações imersivas com base em suas experiências com psicoativos. Na obra "be-in", por exemplo, os espectadores sentavam ao redor de uma coluna de alumínio para alterar sua percepção, e em "The Cave Tie-Dye", os participantes eram envolvidos por mandalas, deuses, demônios e humanos pintados nas paredes de uma "caverna". Para o coletivo, "o espectador supostamente existe no show em vez de apenas olhar para ele".[124]

"be-in"

[123] Formado pelos artistas: poeta Gerd Stern, o técnico em eletrônica Michael Callahan, o ex- pintor de arte pop Nooruddeen Durkee, a fotógrafa Judi Stern e a escultora Asha Greer, o cineasta e vídeo artista Jud Yalkut, e Stewart Brand que se tornou-se associado ao Merry Pranksters.

[124] "...spectators sprawl on rotating couch and stare at gods, demons and humans painting on walls of "cave." "Disponível em: https://www.trippingly.net/lsd studies/2018/6/11/lsd-art-from-life-magazine-1966 Acesso em 19/07/2019.



"The Cave Tie-Dye"

1.5. Conclusão do capítulo

Conforme aponta Krippner, há diversas formas de obtenção de conhecimento em diferentes culturas e contextos de época. “As visões de mundo mitológicas surgem de epistemologias que, por sua vez, são alimentadas pelos motivos, necessidades e tradições de um grupo em um tempo e lugar específicos”, diz o autor. Visões pré-clássicas de mundo, por exemplo, “contextualizavam as pessoas como parte integrante da natureza”, com o conhecimento sendo obtido pela mediação de xamãs. Já na Antiga Grécia, como vimos, o conhecimento era, via de regra, obtido “através de sistemas metafísicos racionalmente construídos”, ao passo que na Ásia, por exemplo, “esses sistemas eram menos individualistas e mais comunais”. Nas sociedades europeias medievais, ainda segundo os exemplos de Krippner, “o conhecimento era escolástico e podia ser encontrado na correta interpretação das escrituras sagradas”.[125]

A descoberta, o uso e a popularização de substâncias psicoativas como o LSD em meados do século passado constituíram uma forma de conhecimento para a humanidade ocidental, com rebatimentos incontestáveis no campo das artes, e particularmente no teatro e na arte da performance, como veremos no capítulo a seguir. As experiências dos escritores *beatniks* ocorridas em contextos tradicionais como as cerimônias de *yage*, assim como as pesquisas de Wasson e Hoffman junto a curandeira Maria Sabina, nas *veladas*, divulgadas amplamente pela mídia norte-americana, se situam num campo de vivência sagrada ou, pelo menos, ritualística do uso de psicoativos, mesmo que tenham, para alguns, se desdobrado em experiências estéticas ou científicas. Ao lado dos relatos de Huxley, elas criaram naquele período um movimento de “expansão da consciência” por meio de sínteses psicoativas, e contribuíram pra outra forma de perceber e obter conhecimento. Daí por diante, artistas de diversas partes do mundo, pesquisadores acadêmicos e entusiastas espiritualistas passariam a recorrer a psicoativos como o LSD para atualizar, no Ocidente, cultos arcaicos como os Mistérios e Ritos dionisíacos gregos, ora de maneira sacralizada, ora de maneira recreativa.

[125] KRIPPNER, 2000, p. 98.

CAPÍTULO II

ZONAS LIMIARES DA PERFORMANCE

> O mundo visto por dentro, o mundo determinado e designado por seu "caráter inteligível", seria justamente "vontade de poder", e nada além disso.[126]
>
> **Friedrich Nietzsche**

Neste segundo capítulo, percorreremos as manifestações incipientes da performance em ENOC em diversos contextos culturais, artísticos e étnicos ao longo do século XX, se estendendo ao século XXI. Tendo em vista o próprio caráter híbrido deste estudo, trataremos estas performances a partir dos chamados *estudos da performance*, que abrem a relação das artes em geral para outros campos, como o da antropologia. Nesse sentido, estabeleceremos paralelos entre performances culturais realizadas a partir do uso sagrado de psicoativos e performances artísticas, aqui designadas como profanas.

Devido às diferenças entre os diversos usos de psicoativos, em diferentes contextos, sagrados e profanos, e por ser este um assunto espinhoso, trataremos de estabelecer essas comparações objetivando os fenômenos e a diversidade de ações performáticas em ENOC. Da mesma forma, os fluxos estéticos que advêm no momento do acontecimento performático, bem como também a *posteriori*, nos interessa.

Para tanto, partiremos do conceito da *performance*, em seu amplo espectro, multidisciplinar e híbrido, pois este se alinha, como veremos, à dificuldade de dar conta do acontecimento da em ENOC, atravessando o mundo objetivo e a subjetividade da experiência, seja ela *sagrada* ou *profana*.

Diante disso, partiremos das ideias do poeta francês Antonin Artaud, dada a sua influência seminal sobre as da performance como campo expandido da arte e da vida. A seguir, é a performance no contexto da contracultura da década de 1960 que nos ocupará, em paralelo às manifestações do *sagrado* no campo das tradições étnicas e em doutrinas religiosas que adotam tecnologias do corpo específicas visando a experiência do corpo como veículo do acontecimento performático. No tocante às tradições étnicas aqui abordadas, elas se integram a narrativas cosmológicas que nos ajudam a compreender a dimensão estética do ENOC. Como contraste, abordaremos o uso recreativo de psicoativos, configurando o propósito laico, *profano*, da experiência na cultura, e na contracultura. Esta abordagem, no curso deste capítulo, se estende das performances artísticas às experiências autônomas de ENOC, ditas psiconáuticas.

[126] NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal.** Aforismo 36, p. 49.

2.1. Resgate do rito arcaico

Na década de 1930, quando Artaud formulou entre suas ideias a noção de um "teatro da crueldade", ele defendeu que o teatro deveria passar por uma reformulação radical, que o reaproximasse do rito sagrado e o estendesse à própria vida. Esse novo teatro se opunha à linguagem "petrificada"[127] sustentada pela racionalidade ocidental moderna. Mais que isso, Artaud desejava mesmo "romper a linguagem para focar a vida"[128], ou seja, encontrar na irracionalidade uma força motriz para integrar o corpo e o espírito, buscando na magia primordial uma "linguagem sob forma de encantamento"[129].

É notável que as ideias de Artaud convirjam, em certa medida, com as do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, em particular como o seu conceito de "vontade de potência". O conceito abrange toda a obra do filósofo, se afirmando como uma força propulsora no homem à posição mais alta possível na vida, sendo esta força também uma busca de esse homem por um *super*-homem. A criação de um novo teatro, para Artaud, também era a criação de um novo homem, conforme postula o professor Cassiano Quilici em seu "Antonin Artaud: teatro e ritual". Segundo ele, o poeta tentava definir de uma maneira singular uma experiência "intelectual" enraizada no corpo, "irradiando-se e repercutindo por múltiplos planos: afetivos, sensoriais, imaginários, racionais, intuitivos, etc.". Ainda segundo Quilici, essa experiência ritual seria "capaz de cavar novas profundidades de percepção, devolvendo-nos ao cotidiano modificado".[130]

Essa nova linguagem, deveria promover a cura do corpo/espírito assim como do sentido da linguagem, que de forma *cruel* abstrairia a enfermidade normativa do ocidente. Essa cura do corpo, para Artaud, incluiria necessariamente "rejeitar as limitações habituais do homem e os poderes do homem e tornar infinitas fronteiras da realidade".[131]

Uma das principais e mais influentes experiências vividas por Artaud nesse sentido foi o seu encontro com índios Tarahumaras, em sua viagem ao México, no ano de 1936. Ali, o poeta participou de ritos de *peyote*, substância que, segundo ele, "conduz o eu às verdadeiras fontes." Ainda segundo Artaud, "[s]aído de um estado de visão como este já se pode como

[127] ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu Duplo**. São Paulo: Maxlimonade, 1984, p. 8.

[128] Ibid., loc. cit.

[129] Ibid., p. 47.

[130] QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud:** teatro e ritual. São Paulo: Annablume, 2004, p. ??.

[131] ARTAUD, op., cit., p. 8.

antes confundir mentira e verdade. Ficamos a saber de onde viemos e quem somos, sem nenhuma dúvida sobre quem somos".[132] Este encontro para o poeta repercutiria pelo resto de sua vida, conduzindo-o a formular a noção de "Corpo sem Órgãos" (CsO). É desta noção, ou deste novo corpo, que trata sua peça radiofônica "Pra dar um fim no juízo de Deus", estreada no Brasil, não por acaso, pelo Teat(r)o Oficina, no ano de 1997. Ali, Artaud trava uma revolução contra o corpo e a limitação dos seus sentidos, clamando por um CsO – um corpo que pode expandir totalmente sua experiência para além do corpo; um corpo que, sem órgãos, alcança um êxtase perceptivo semelhante ao de xamãs primitivos. Já na leitura de Zé Celso, a respeito da influência dos Tarahumaras na Obra de Artaud,

> Ele deu uma virada enorme, porque ele descobriu os índios da America. Através do *peyote* a força que esses índios tinham, incomparável com os homens e mulheres francesas, que naquela época eram todos vanguardistas. Tomavam muito ópio, muitas drogas, mas não tinham aquela força, porque os Tarahumaras eles rodavam e peidavam. Tanto que no juízo de Deus, o Artaud fala que quando ele saiu dos Tarahumaras foi pra um terreiro e ganhou uma espada de são Jorge e foi pra Irlanda, pra levantar o povo irlandês, e daí que foi preso como doido e foi mandado para a França. Ai nos encenamos, o Artaud, e inclusive encenamos como uma cena do rito *Tutuguri*, que é o rito a dança do *peyote*, que eles comiam da própria terra, e ele dizia , 'diante de um povo Americano, que toma varias doses de morfina , eu prefiro aquele povo que come com o delírio que ta na terra, pegam direto da terra, mastigam e fazem o ritual' Era um ritual comprido muito, muita alegria, muita gargalhada.[133]

A corrente pouco conhecida de performance, *mystery drama*, é de grande valor neste estudo, por apresentar uma singular perspectiva do seu entendimento. Renato Cohen, em seu "Performance como linguagem", lembra que essas performances tiveram origem no ocultismo do começo do século XX, configurando "uma corrente pouquíssimo conhecida, pelo reduzido número de apresentações realizadas, mas, de grande importância, pelos elementos que estiveram envolvidos nas montagens".[134]

O *mystery drama* não era praticado com propósitos artísticos, mas por adeptos do esoterismo do início do século que buscavam um tipo de "teatro ritual", próximo ao "teatro da crueldade" no que diz respeito à confluência entre arte e ritos sagrados, bem como à transcendência da condição do homem.

Uma das figuras expoentes do *mystery drama* foi o filósofo e mestre espiritual armênio Georgii Ivanovich Gurdjieff, que a partir da cultura dervixe (mística islâmica) "utilizava o teatro e a dança como um dos meios de externação desses conhecimentos" e para

---

[132] ARTAUD, Antonin. **Os Tarahumaras**. Trad. de Aníbal Fernandes. Lisboa: Relógio D'agua, 1985, p. 24.

[133] Fala de Zé Celso em entrevista concedida ao pesquisador. Nota: sempre que as falas do diretor bem como dos seus atores estiverem sem a devida referência é porque foram colhidas desta entrevista.

[134] COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 130 e 131.

se chegar a um "homem harmonioso" [135]. Também o fundador da Sociedade Antroposófica, Rudolf Steiner, segundo Cohen, praticava um tipo de teatro que se aproximava de um "teatro espírita", um *mystery drama*, enquanto Aleister Crowley buscava o resgate de cerimônias arcaicas por meio do uso de psicoativos e práticas de magia.

Crowley foi um ocultista do começo do século. Em 1904, sua esposa teria psicografado o "Livro da Lei", que se tornaria base para seu sistema mágico: a lei de *Thelema*, cujas frases emblemáticas *Faze o que tu queres há de ser tudo da lei* e *O amor é a lei, amor sob vontade* se tornariam, em suas variantes, conhecidas na cultura brasileira pelas composições de Raul Seixas. O ocultista resgatou nos Mistérios de Elêusis a prática de uso de psicoativos, atualizados a partir de seu sistema mágico, aliado a magia cerimonial, cabala, astrologia e a práticas tântricas que visavam a "verdadeira vontade" (*Thelema*).

Em 23 de agosto de 1910, Crowley convocou a imprensa e apresentou a público londrino, como parte de um "Rito de Elêusis", o "Rito De Artemis", utilizando alguns psicoativos. Lon Milo Duquete em seu "A magia de Aleister Crowley", detalha esta apresentação.

> À combinação de poesia e música foi acrescentado um elemento de dança, na pessoa de Victor Neburg, que [...] possuía tremenda habilidade de dançar com abandono bacanálico, até entrar em colapso, inconsciente sobre o chão. [...] Outra adição à combinação artística era a representação da taça de libação, que era oferecida à audiência várias vezes durante a cerimônia, para facilitar a rapidez do êxtase. O conteúdo da taça provavelmente era uma mistura de ervas, álcool, suco de frutas e botões de mescal (perfeitamente legal, naquela época); todos sentiam o êxtase. [...] No dia seguinte, Raymond Radclyffe escreveu, [...] na edição da revista The Sketch [...] belamente concebido e belamente realizado. Se existir qualquer forma de expressão artística superior àquela grande poesia e grande música, ainda terei de conhecê-la. Não pretendo compreender o ritual(...)Porem sei que toda a cerimônia era impressionante, artística, produzindo naquele momento um sentimento tal qual Crowley escreveu: "Assim, tu conquistaras o espaço e finalmente subiras, As muralhas do tempo; E pela senda dourada o grande caminhou; E a Deus Alcançou!".[136]

Estes ritos guiados por Crowley causavam na sociedade londrina reverberações semelhantes às provocadas na Antiga Grécia pelos ritos dionisíacos. Esta apresentação marca, talvez, a primeira performance psicoativa ocidental registrada pela imprensa moderna, fazendo parte de um dos sete dias dos "Ritos de Elêusis" de Crowley. Segundo Duquete, os

[135] Ibid., p. 130.

[136] DUQUETE, Lon Milo. **A magia de Aleister Crowley:** um manual dos ritos de thelema. Trad. de Carlos Raposo. São Paulo: Madras, 2017,´p.206 [Os botões de *mescal* se referem ao cacto peyote, e no final do século XIX o principio ativo do peyote já havia sido isolado por, L.Lewis, que o nomeou de mescalina.E também o uso do peyote já ocorria em clubes de Nova York com os índios Kiowa nativos da América e se difundiu para a Europa por meio de extratos no inicio do século XX.]

ritos eram “escritos e executados no sentido de evocar um especifica variedade de êxtase nos participantes da audiência”.[137]

E neste sentido esta perspectiva de performance que talvez possa ter sido formulada por Cohen, embora não se encontre este termo na literatura específica, tem um caráter interessante. O mago parte de um resgate de cultos sagrados, transfigura em seu sistema místico, e ainda estende ele a sociedade de Londres com aspectos teatrais, e assim conferindo o status artístico a seus sistema místico. Que por um lado partia de uma relação sagrada com os psicoativos, visando a “verdadeira vontade” (*Thelema*), e desdobra em aparência artística, produzindo novas imagens na cultura Europeia. No entanto essa pratica era uma das características do Mago, divulgar seus feitos e mesclar a vida mais profana em sua busca sagrada.

[137] Ibid., p. 206

Crowley conduz a cerimônia de Saturno, seguindo seus Ritos de Elêusis, no Caxton Hall, em Londres, em 1910. Disponível em http://www.sobrenatural.org/materia/detalhar/4048?page=3 Acesso em 13/08/2019.

Segundo Keneth Grant, escritor e amigo de Crowley, em seu "O renascer da Magia", os Ritos de Elêusis de Crowley correspondiam aos sete planetas conhecidos pelos antigos, sendo um rito para cada planeta. Ele também teria criado teorias atribuindo determinadas "drogas" a elementos e estados emocionais: a cocaína ao elemento *fogo* porque fortifica a vontade; o elemento *água* era associado por Crowley ao haxixe e à mescalina, devido às suas propriedades imagéticas e ao fato de abrirem portais do prazer e da beleza; o elemento *ar* seria relacionado ao óxido etílico (éter), porque propicia uma análise mental e uma introspecção; e, finalmente, todos os psicoativos que instigassem a hipnose, o repouso ou o esquecimento eram associados, segundo Crowley, ao elemento *terra*.[138]

Ainda segundo Grant, para Crowley, qualquer que fosse a "droga" ela deveria ser usada na busca pelo misterioso *elixir*, que teria o poder de abrir os portões do mundo invisível. Ele utilizava os psicoativos como ferramentas de acesso ao oculto, como é exemplificado em seu sistema, baseado no "Livro da Lei":

> [e]u sou a serpente que traz Conhecimento & Deleite e brilhante glória, e agito os corações dos homens com embriaguez. Para me venerar-me tomai vinho e drogas estranhas, sobre as quais eu falarei ao meu profeta, & embriagai-vos! Eles não farão mal de modo algum. Isto é uma mentira, esta tolice contra si mesmo. A exposição da inocência é uma mentira. Sê forte, ó homem! Desejai e desfruta de todas as coisas de sentido e arrebatamento: não temais que algum Deus te negue por isto.[139]

Na década de 1960, o uso de psicoativos, como foi visto até esse momento, se estendeu por toda a arte, se misturando à nascente arte da performance *(performance art)*, à literatura, à dança, e, em sua profusão no ocidente, essas manifestações atingiram também a cena teatral mundial. No Brasil, elas influenciaram diretamente o Te(a)tro Oficina, de São Paulo, e sobretudo o diretor e fundador da companhia, José Celso Martinez Corrêa. O assunto é abordado mais recentemente pelo professor Luiz Fernando Ramos em seu livro "Mimesis Performativa: a margem de invenção possível".

> Os primeiros ecos dessa perspectiva podem ser identificados na esteira da onda de renovação que experiências norte-americanas como o *happening* e a performance, cristalizadas em grupos como o Living Theatre, e europeias como o Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski geraram. Essas correntes, que se consolidaram na década de 1960, muito influenciadas pelas ideias de Antonin Artaud, vão rebater no Brasil em vários artistas. Talvez o grupo em que repercutiram de forma mais drástica essas novas perspectivas, nas quais a ideia mesma de representação dramática era questionada e a aproximação absoluta entre teatro e vida propugnada,

[138] GRANT, Kenneth. **Renascer da Magia:** As bases metafísicas da magia sexual. São Paulo: Madras, 1999.

[139] LIBER AL Vel Legis in CROWLEY, Aleister. **Os livros sagrados de Thelema**. Trad. de Vitor Cei. São Paulo: Madras, 2018, p. 145.

tenha sido o próprio Teatro Oficina.[140]

De fato, o Living Theater, expoente nas experimentações artísticas "lisérgicas", fundado, ainda no final dos anos de 1940, pela diretora e atriz Judith Malina e por Julian Beck, foi um grupo experimental inspirado no "teatro da crueldade" de Artaud e que participaria ativamente da vanguarda artística dos anos de 1960 e 1970. Ele foi criado com objetivo de buscar uma arte que fizesse as pessoas sentirem e agirem, juntos, na busca estética por uma cena que estivesse além da representação teatral. Para tal, aboliam as fronteiras entre palco e plateia, entre vida e arte, representação e realidade, levando o público a participar ativamente das encenações. O grupo, que seria um dos pioneiros de *happenings* e as *performances*[141], teve em sua origem influências de Erwin Piscator, e de um Teatro Épico engajado em teorias anarquistas e no legado das vanguardas surrealista e dadaísta, mas foram certamente as ideias de Artaud que levaram Malina e Beck ao encontro de uma nova linguagem teatral, uma linguagem de ruptura com o teatro burguês moderno, que fizesse, como dizia o próprio poeta, "[r]omper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o teatro; e o importante é não acreditar que esse ato deva permanecer sagrado, isto é, reservado."[142]

Assim, o Living Theater se aproximou do rito "teatral" junto a um público participante, somando à cena a utilização de psicoativos para atingir, pela experiência do Corpo sem Órgãos (CsO), uma nova forma de fazer "teatro". Essa nova forma encontrou na contracultura, e fins da década de 1960, o contexto histórico favorável para se propagar.

> Ao incursionar pelo caminho do risco, do experimental, o happening entra em sintonia com a ideia do Teatro da Crueldade de Artaud na sua busca metafísica, procurando despertar o homem para outras realidades. Não é sem motivo que o Living Theater, que tem seu processo de criação centrado nos happenings, é um dos grupos que melhor concretiza o "teatro artaudiano". No happening se realiza outra ideia de Artaud, ou seja, de um teatro que incorpore a vida e não seja somente autorreferente (caminhando em cima de si mesmo). No happening esta incorporação acontece ao extremo — magia, rituais terapêuticos, plástica, estética de vanguarda, luta de classes etc. — tudo é absorvido. [143]

Paradise Now, peça emblemática do grupo, de 1968, nasce de um processo de criação

[140] RAMOS, Luiz Fernando. **Mimesis Performativa:** A Margem de invenção possível. São Paulo: Annablume, 2015, p. 214. [grifos do autor]

[141] DE MARTINS, Marco. **El nuevo teatro**: 1947-1970. Trad. de Beatriz Anastasi e Susana Spiegler. Barcelona: Paidós, 1988.

[142] ARTAUD, op. cit., p. 8.

[143] COHEN, op. cit., p. 132.

coletiva que misturava aspectos políticos e estéticos, promovendo uma ação direta com o público. Cada apresentação constituía uma intervenção única, e as marcações das cenas variavam de acordo com o contexto da apresentação e principalmente, de acordo com a reação do público participante.

Paradise Now, do Living Theatre, em Londres, Round House, 1969. À esquerda, foto de BROWDER, Clifford, 2003. Disponível em: http://cbrowder.blogspot.com/2013/10/94-living-theatre-and-why-i-keep-my.html LOKSHIN, Boris, 2003.disponivel em: http://oteatre.info/living-theatre-repetitsiya-raya/

O roteiro havia sido elaborado pelos membros do grupo a partir de experiências com práticas meditativas, exercícios corporais e uso de "drogas", e o objetivo foi tornar o espectador participante, o que exigia um "ser consciente" em busca da liberdade. A construção da encenação partiu de oito níveis como oito ritos que objetivavam alcançar a visão e a liberdade, lembrando aquelas experiências que Artaud descreveu ao comungar do sacramento psicoativo dos índios Tarahumaras.

> Já não sentimos o corpo que acabamos de deixar e nos segurava dentro dos seus limites, mas em contrapartida sentimo-nos bastante mais felizes por pertencer mais ao ilimitado do que a nós próprios, pois da cabeça deste ilimitado, o Infinito, compreendemos que saiu aquilo que era nós próprios, e chegou a altura de vê-lo. Parece que estamos dentro de uma onda gasosa e de todo o lado se liberta uma imparável crepitação. Coisas como que saídas do que era o nosso baço, o nosso fígado, o nosso coração ou os nossos pulmões, incansavelmente se libertam e rebentam neste ar que hesita entre gás e água mas parece chamar a si as coisas e dar-lhes ordem para se reagruparem.[144]

As experiências e os escritos de Artaud, e sua aplicação a um teatro ritual como aquele elaborado pelo Living nos anos de 1960, sobretudo no que diz respeito ao uso de psicoativos em cena, seriam decisivas para a arte do século XXI, principalmente para o nascimento da "performance como linguagem", propiciando aos seus estudos híbridos o vasto

[144] ARTAUD, Antonin. **Os Taraumaras.** Trad. de Aníbal Fernandes. Lisboa: Relógio D'agua, 1985, p. 23 e 24.

número de conceitos, abordagens e práticas corporais que hoje conhecemos.

Algumas ações ocorreram, nesse período, entre artistas que inauguravam outra perspectiva de *happening*, como a jornada do ônibus psicodélico, em 1964, que se intitulavam, *Merry Pranksters*, entre eles Neal Cassady, a lendária figura da Geração Beat, e Ken Kesey. A intenção do grupo era rodar o país de costa a costa e distribuir "ácido" (LSD) em todos os lugares que paravam, divulgando as vantagens do psicoativo para a mente. Assim, viajaram pelos Estados Unidos promovendo os chamados "Testes de Ácido" em festas. Vestindo roupas extravagantes, e com o teto do ônibus aberto para dar passagem a um palco itinerante, onde promoviam shows durante a viagem, eles instalaram microfones e autofalantes no carro para que transmitissem tanto os sons de dentro para fora como de fora pra dentro. Um aspecto interessante é que cada artista do grupo se rebatizou com nomes psicodélicos, inclusive, o próprio ônibus era chamado de "Furhur".

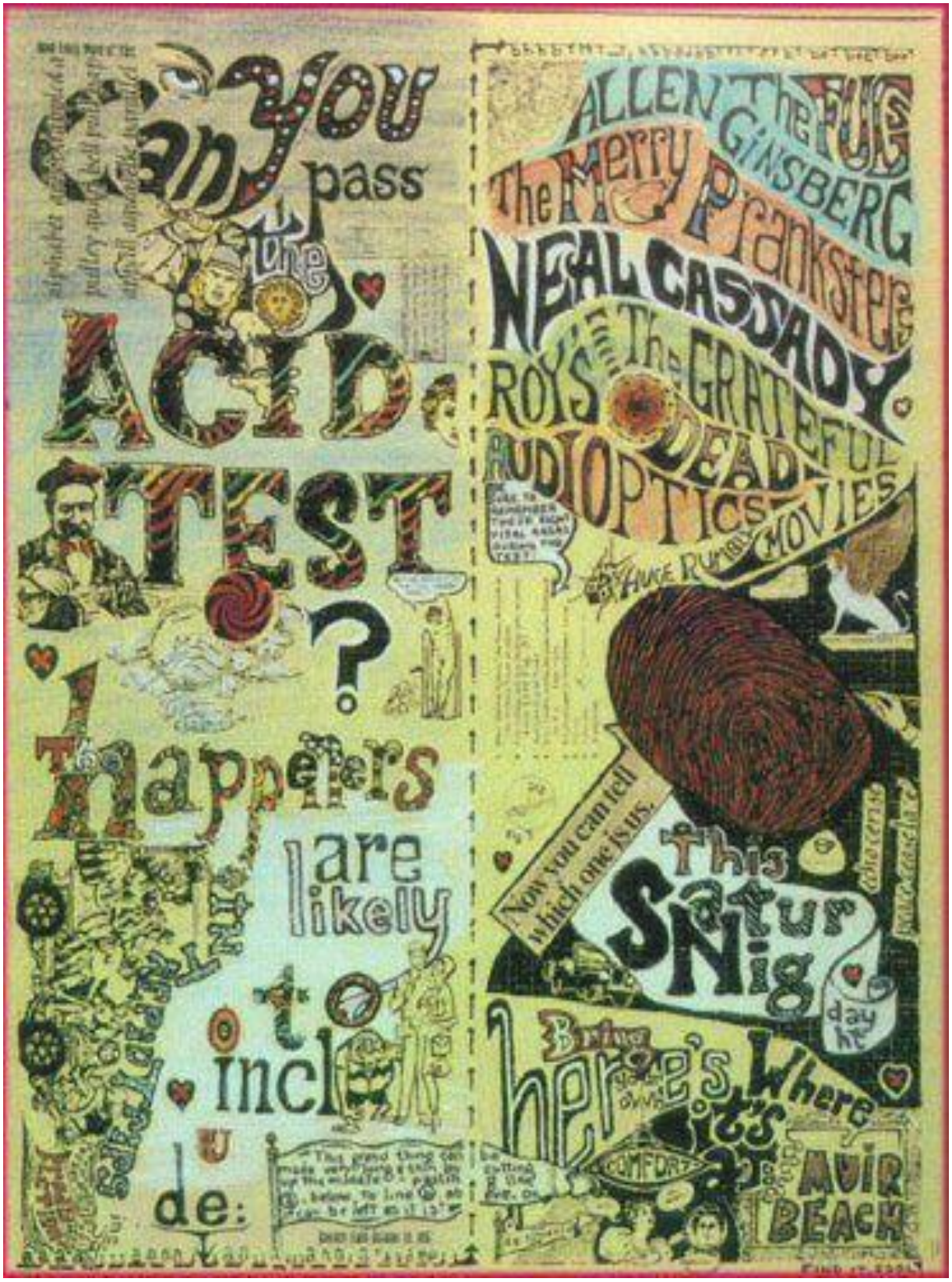
Entrada para uma das festas do Merry Pransksters. Disponível em: https://www.retroreport.org/video/the-long-strange-trip-of-lsd/ Acesso: 16/08/2019.

Essa viagem foi imortalizada no livro de Tom Wolfe, “The Electric Kool-Aid Acid Test”, de 1968. Mikal Gilmore lembra que “a força central das festas era a união entre a música, os músicos e o público, e o espírito e a forma do que rolava a cada momento – ou seja, havia uma zona indefinida entre artistas, plateia e evento"[145] O *Merry Pranksters* é um dos eventos performáticos primordiais da contracultura, experimentando procedimentos estéticos psicodélicos e questionando radicalmente as fronteiras entre espectador e obra, arte e vida, a partir do uso de LSD. Stewart Brand descreve os Pranksters como “uma forma de arte participativa que leva direto para o *Burning Man*[146]”.

Ônibus dos Merry Pranksters batizado de “Furhur”. Disponível em: https://78.media.tumblr.com/ccaf61d1e71ac1efe304362368e10ac2/tumblr_ Acesso: 16/08/2019.

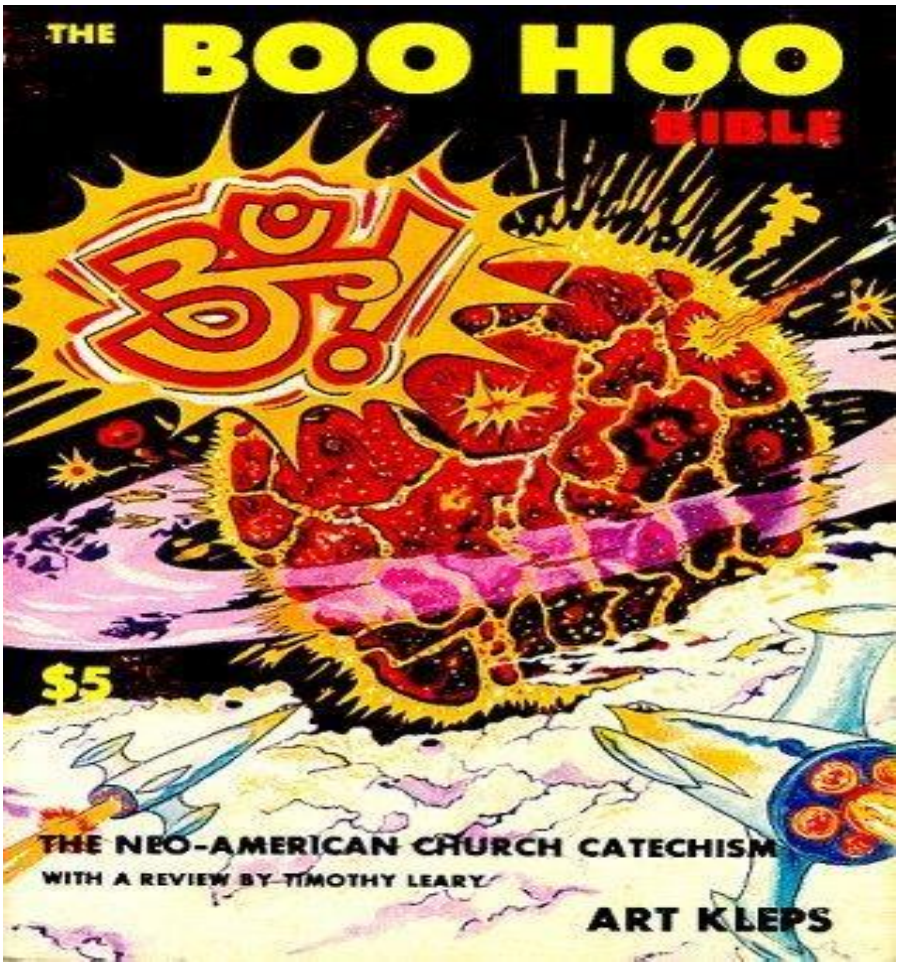
[145] GILMORE apud RODRIGUES, Sandro. **Modulações de sentidos na experiência psicodélica**. Curitiba: CRV, 2016, p. 108.

[146] O *Burning Man* teve seu início em 1986, é um evento/festival anual, no período do solstício, que ocorre no deserto Black Rock Desert em Nevada EUA, onde uma cidade é criada, para que todos os participantes de forma ativa em todos os sentidos, com corpos pintados, eventos de arte e sustentabilidade, instalações gigantescas, e tendas onde ocorrem workshops variados. Disponível em: https://burningman.org. Acesso: 16/08/2019.



Poster de divulgação do teste de ácido. Disponível em: http://www.sfchronicle.com/thetake/article/Ken-Kesey-vs-the-cops-Looking-back-at-6700243.php Acesso: 16/08/2019.

O uso de psicoativos à época chegou a instigar o nascimento de uma igreja, baseada no uso de "drogas psicodélicas" como sacramento: a "Neo-American BooHoo Church". A sociedade partiu do psicólogo Arthur Kleps, que participava da "Federação Internacional de Liberdade Interna", fundada por Timothy Leary, e tinha com o objetivo criar uma religião com uso do LSD como sacramento e obter a isenção das leis americanas sobre drogas, como o pretendia a igreja nativa, The National American Church (NAC), cujo sacramento é o *peyote*. De acordo com Kleps, em seu livro "Millbrook: A Narrative of the Early Years of American Psychedelianism", a igreja dos "psicodélicos" tinha a intenção de mostrar que todas as religiões são inventadas e tolas. Para tanto, Kleps criou uma espécie de bíblia, em 1966, cujos preceitos religiosos eram postulados por meio de histórias em quadrinhos, recortes de revistas do período. Usando essa linguagem, o psicólogo descrevia os princípios e a doutrina da igreja, e narrava a própria história dos "psicodélicos".[147]



The Boo Hoo Bible Disponível em: https://www.librarything.com/work/1946615

[147] KLEPS, Art. **Millbrook:** A Narrative of the Early Years of American Psychedelianism, Texas: Neo-American Church, 1997.

No campo da literatura, o livro de Carlos Castañeda, "A erva do Diabo", lançado em 1968, tornou-se um *best-seller* da época, revelando uma singularidade no modo de descrever as experiências com psicoativos. O livro nasceu da pesquisa de campo do autor para sua dissertação de mestrado na Universidade da Califórnia, em 1960. Seu principal interlocutor foi um índio ianque denominado Don Juan Mattos, conhecedor das "plantas de poder" e que, segundo o relato de Castañeda, era um tipo de feiticeiro. Para Don Juan, o contato com este "poder" e o acesso a ENOC se dava a partir dos "aliados" contidos nas plantas, que serviam como auxiliares e também como veículo para estabelecer o contato com "outras realidades". O xamã era dono de um elaborado sistema de técnicas relacionadas a cada psicoativo específico, como: técnicas corporais, atenção a lugares de poder, técnicas de apagamento da história pessoal do indivíduo, etc., que influenciaram bastante a escrita de Castañeda.

O objetivo daquela experiência era vislumbrar a existência de outros padrões da realidade e o poder de causar mudanças nessa realidade. Os "aliados" não tinham forma, mas eram percebidos como sob qualidades antropomórficas[148], capazes de alterar características psíquicas humanas, como ser possessivo ou imprevisível. Segundo o autor, " [u]m aliado é um veículo no sentido de que serve para transportar o feiticeiro para o reino da realidade não comum"[149].

Apesar de contestável[150], o trabalho de Castañeda oferece uma forte visão artística, seja ela real ou ficcional, para a compreensão das experiências estéticas e culturais com psicoativos naquele período. O que importa aqui é o estreitamento entre arte e vida colhido pelo autor ao longo de sua vida. Casteñeda levou até o fim a sua vivência como "homem de conhecimento", desvinculando as experiências de aspectos de sua história pessoal que permaneceram um mistério até sua morte, em 1998. "A erva do Diabo" atingiu o grande público gerando um tipo de "turismo psicodélico", além de ter repercutido vastamente no campo da filosofia, como nos trabalhos de Gilles Deleuze e Feliz Guattari. Em "Mil Platôs", os autores escrevem a respeito das obras de Castañeda:

---

[148] Esta qualidade se alinha a teoria do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, sobre a perspectiva ameríndia, que veremos mais à frente.

[149] CASTAÑEDA, Carlos. **A erva do diabo**. Trad. de Luzia Machado Costa. Rio de Janeiro: Record, s/d., p. 106.

[150] Os escritos do antropólogo seriam contestados em diversos meios acadêmicos e midiáticos, como no documentário "Tales in the Jungle", que explana sobre contradições em sua história. O antropólogo Jay Fakes conclui que Castañeda fez uma montagem entre sua experiência real e fatos ficcionais. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PvzLKusEz8A. Acesso em: 03/02/2018.

> Se a experimentação de droga marcou todo mundo, até os não drogados, é por ter mudado as coordenadas perceptivas do espaço-tempo, fazendo-nos entrar num universo de micropercepções onde os devires moleculares vêm substituir os devires animais. Os livros de Castañeda mostram bem essa evolução, ou antes essa involução, onde os afetos de um devir-cachorro, por exemplo, são substituídos por aqueles de um devir molecular, micropercepções da água, do ar, etc.[151]

No Brasil o advento do LSD também partiu em consonância com as práticas médicas em uso terapêutico, e se estendeu a diversos artistas e intelectuais na década de 1960. Parte dessa narrativa se encontra no livro "Mare Nostrun", do ator e diretor Fauzi Arap. Ali, nota-se o quanto as experiências lisérgicas do diretor afetaram sua vida e sua relação com a arte. Elas iniciaram por vias médicas, pelo Dr. Murilo Pereira Gomes, que aplicava no Brasil técnicas terapêuticas similares às praticadas nos EUA.[152] Segundo Arap, diversos outros artistas frequentavam o consultório do Dr. Murilo, dentre eles, a escritora Clarice Lispector, que teria participado de sessões de LSD exclusivas para escritores, refletindo na escrita do seu "A paixão segundo G.H". "Ela me havia contado que a cada dia ditava um capitulo para uma amiga, e que não havia retocado nem uma linha", afirma Arap.[153]

> Raras vezes a arte atinge essa capacidade de mergulho análoga a certos êxtases dos santos e capaz de provocar a chamada "suspensão da descrença" [...] Clarice acabou ultrapassando os parâmetros da cultura e da estética, apesar de disfarçada de "arte"... Uma das vantagens de ser artista é o compromisso que possibilita uma linguagem aberta, capaz de alcançar até mesmo os céticos e profanos.[154]

Afastado do uso terapêutico, Arap passou a utilizar o LSD de forma autônoma, chegando a guiar amigos a ENOC. Segundo o ator, com o passar do tempo, ele passou a ser visto como louco por amigos, passando a viver "por uma espécie de arquétipo messiânico".[155] Segundo o dramaturgo Aimar Labaki, de quem era amigo próximo, as palavras de Fauzi indicam que a "procura de transcendência que o levou – e a tantos – à experiência (científica, no seu caso) com LSD e outras ditas drogas encontra similar na experiência artística".[156]

---

[151] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia, v. 4. Trad. de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 32. (Coleção TRANS)

[152] Segundo Júlio Delmanto, o Dr. Murilo Pereira Gomes foi um dos pioneiros no campo experimental no uso de LSD no Brasil, tendo inclusive utilizado a substância em si mesmo, além de ter realizado convenções médicas para refletir sobre seus efeitos. (Cf. DELMANTO, Júlio. História social do LSD no Brasil: os primeiros usos medicinais e o começo da repressão, **Universidade de São Paulo**, São Paulo, 2018, 295f. (Tese Doutorado).

[153] ARAP, Fauzi. **Mare Nostrun:** sonhos, viagens e outros caminhos. São Paulo: Senac, 1998, p.71.

[154] Ibid., p. 73.

[155] Ibid., p. 45.

[156] Ibid., p. 20.

2.2. As vias da "Performance"

> Que tipo de arte poderia – de modo laico – satisfazer certos excessos da imaginação e da inquietude desfrutados nos ritos religiosos? [157]
>
> **Jerzy Grotowski**

Ainda nos primórdios da *performance* como linguagem artística, na década de 1960, alguns percussores assinalavam os caminhos que integraram o caráter multidisciplinar da nova arte, caracterizada pela forma aberta e abrangente com que assimilava conhecimentos e práticas que advinham de diversos campos do conhecimento. De acordo com Cohen, a performance teve suas origens nas artes plásticas, quando a evolução de sua dinâmica espacial conduz o artista a se tornar atuante de sua obra, agindo como *performer*. Numa classificação topológica, Cohen diz que "a performance se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem hibrida"[158], o que é análogo ao que diz Jorge Glunsberg, em seu livro "A arte da performance": que "...os principais percussores da arte da performance devem ser considerados os poetas, pintores, músicos, dançarinos, escultores, cineastas, dramaturgos e pensadores que buscaram um reestudo dos objetivos da arte".[159]

Embora o conceito de *performance* só fosse começar a ser aplicado no campo das artes na década de 1970, é possível já identificar em ações e obras de artistas plásticos como os norte-americanos Jackson Pollock e Allan Kaprow; o alemão Joseph Beyus; e, do Brasil, Hélio Oiticica e Lygia Clark o gene de um projeto radical de arte, que questiona os limites entre arte e não-arte, estética e política, obra e observador, sujeito e objeto, representação e realidade. Nas artes cênicas, os trabalhos do polonês Jerry Grotowski, assim como aqueles do Living Theatre, ajudaram significativamente a ampliar o espectro de práticas performáticas, obrigando, por conseguinte, o próprio conceito de performance a extrapolar todos os limites. Pollock, ainda nos anos de 1950, realizando sua pintura de ação (*action painting*), integrou o corpo do artista à obra, conforme afirma Glunsberg: "[s]eu corpo entra no espaço artístico, embora esse corpo não seja obra de arte em si".[160] Já Kaprow, criador do primeiro *happening*,

---

[157] GROTOWSKI, Jerzy. Farsa-Misterium. In: GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Trad. de Berenice Raunilo. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 40

[158] COHEN, 2013, p. 30.

[159] GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 27.

[160] GLUSBERG, op. cit., p. 27.

em 1959, intitulado *18 Happenings in 6 Parts*, insistiu em ultrapassar as fronteiras entre arte e não-arte, palco e plateia, confundindo propositalmente espectadores e atuantes. Nascia assim uma forma de arte híbrida, que em muitos casos recorria à interação entre diversos materiais perceptivos, como sons, odores, objetos manipuláveis – como nas séries *Bichos*, de Clark, ou nos *Parangolés*, de Oiticica –, muitas vezes retirados do cotidiano e ressignificados no contexto artístico e no espaço-tempo do acontecimento. Para Kaprow a busca de aproximações entre arte e vida, conferiu ao *happening* um caráter ritualístico, no sentido de restaurar ritos da vida na forma de um acontecimento único, singular.[161]

Beuys foi outro artista que contribuiu, naquele período, de modo significativo para ampliar as margens da arte. Suas *aktions* eram eventos nos quais "o ponto central seria a ação".[162] O artista perfaz uma trajetória "mítica", cuja veracidade é discutível. Segundo ele, na Segunda Guerra Mundial, após sofrer um grave acidente aéreo, foi socorrido por moradores da região da Criméia, na Ucrânia, que cobriram seu corpo com gordura animal e feltro. Desse acontecimento, vital na biografia do artista, Beuys importa os materiais mais relevantes de suas esculturas, chegando finalmente a designar suas *aktions* como "esculturas sociais", pela maneira como fundem a arte à vida social numa perspectiva humanista. Uma das performances mais famosas de Beuys é *Coyote: I like America and America likes me*. Ocorrida em 1974, em solo norte-americano, a ação se inicia ainda no aeroporto, quando o artista desembarca e é levado de ambulância para a galeria, envolvido em feltro da cabeça aos pés. Lá, Beuys convive por três dias com um coiote selvagem, isolado de outras pessoas, interagindo com o animal com o animal.

No caso do polonês Jerry Grotowski – embora o diretor não o enquadrasse como "performance" – é um teatro ritual que está em jogo, de natureza laica. Não acreditando que práticas rituais primitivas pudessem voltar de forma efetiva para o teatro de sua época, Grotowski "considerava que não teria sido possível ressuscitar no teatro o ritual pela ausência de uma fé exclusiva, de um sistema único de signos míticos, de um sistema único de imagens primárias".[163]

Nos materiais teóricos produzidos no âmbito do Teatro Laboratório dirigido pelo polonês, a noção de *Farsa-misterium* buscava, já nos anos de 1960, a arte da atuação por meio

[161] GLUSBERG, 2009; COHEN, 2013.

[162] COHEN, op. cit., p. 43.

[163] OKAMOTO, Eduardo; AVELINO, Brenda Diniz. Ficções culturais e criações cênicas: Jerzy Grotowski, **Pitágoras 500**, Campinas, v. 7, n. 1, p. 123-135, jan./jun, 2017, p. 127.

de um rito laico. Grotowski também postulava que "o teatro é a única dentre as artes a possuir o privilégio da ritualidade"[164], por ser um sistema de signos compartilhados de forma coletiva. A intenção do polonês era subtrair a magia dos ritos xamânicos e gregos, e aplicá-la a uma cena onde prevalece o jogo "ritual", restituindo para o teatro o seu "princípio vital".

Grotowski buscava, enfim, um teatro além dos seus limites, como a performance pretende ultrapassar os limites da arte para a vida, focando especificamente dos anos de 1980 adiante no trabalho do ator. Nessa fase, da *arte como veículo*, o diretor elimina por completo o público do jogo da encenação e foca na forma objetiva do ritual e dos elementos da ação, como instrumentos de trabalho primordiais do ator – seu corpo, sua voz, seus impulsos e formas de movimento. Não se sabe se Grotowski, tinha entre seus instrumentos de trabalhos os psicoativos na fase da arte como veiculo, no entanto o Teat(r)o Oficina já usava os psicoativos como veículo de suas encenações.

Embora entre estas novas vanguardas não se saiba do uso ou não de psicoativos para produzirem imagens, o próprio movimento que se desenhava da arte da performance teve relevância e integra as estéticas do pensamento contracultural.

2.3. Variações do corpo extático

Ma mi-n bedu betsa-ki dami inun inin xete i Dan.[165]

O uso de psicoativos na cultura brasileira também se dá em contextos distintos, considerando diversas tradições e costumes, em uma dupla perspectiva: como fim *sagrado*, por meio de tradições étnicas e de doutrinas religiosas, de um lado; com fim recreativo, *profano*, no contexto de festas *raves*, por exemplo, no uso social ou mesmo numa perspectiva psiconáutica pessoal. Em seu uso *sagrado*, a substância psicoativa *ayahuasca* é de longe a mais utilizada. Ela é legalizada no Brasil para fins religiosos e sua utilização se estende das tradições étnicas da floresta amazônica às doutrinas sincréticas dos centros urbanos. Já o uso profano se estende a uma variedade de substâncias e contextos sociais, se dando de forma ilegal e exigindo, portanto, uma abordagem mais específica.

[164] GROTOWSKI; FLASZEN, 2010, p. 41.

[165] Da língua *pano*: "e teu olho já mudou completamente quando ele respira visões e cheiros" (Cf. KEIFENHEIN, Bárbara. *Nixi pae* como Participação Sensível no Princípio de Transformação da Criação Primordial entre os Índios Kaxinawa no Leste do Peru. In: LABATE, Beatriz Caiuby; ARAÚJO, Wladimyr Sena (org.). **O uso ritual da *ayahuasca***, Campinas: Mercado das Letras/Fapesp, 2002, p. 97 – 128, p. 115.

Umas das terminologias mais empregadas nos estudos sobre o uso de psicoativos em contextos sociais variado é a do *set* e *setting*, elaborado pelo psicanalista Norman Zinberg.[166] *Set*, segundo esta terminologia, é subjetivo ao usuário, as expectativas pessoais e históricos psicológicos tais como: o estado do indivíduo no momento do uso, sua estrutura de personalidade, suas condições psicológicas e físicas e suas expectativas individuais. O *set* é cultural e inclui as visões prévias individuais do que seja o "real".[167] Já o *setting* é físico e se relaciona com o mundo objetivo, o cenário ou o ambiente social no qual a substância é tomada, como por exemplo o lugar, as companhias, a percepção social e os significados culturais atribuídos ao uso.[168]

Ao tratar o assunto, Leary, Alpert e Metzner postulam que a substância não produz a experiência, e sim opera como uma "chave química", que libera o sistema nervoso de seus padrões e estruturas, a natureza da experiência, e que seus efeitos dependem quase que totalmente do *set* e do *setting*. Por esta razão, segundo os autores, faz-se necessário que as experiências com substâncias psicoativas sejam "guiadas", como em ritos xamânicos e doutrinas religiosas que preveem a figura de um condutor e o emprego de técnicas de canto para "habilitar a pessoa a compreender as novas realidades da consciência expandida".[169] Essa perspectiva é corroborada por Mercante, ao tratar do *Daime*. Segundo o pesquisador, a substância "por si só não criaria a realidade em que as pessoas que o bebem se vêm imersas durante os rituais (...) A cerimônia é um elemento essencial nesse processo".[170]

2.3.1. *Ayahuasca:* variações do acontecimento

A *ayahuasca*[171] é uma das mais potentes substâncias psicoativas conhecidas. Ela é

[166] Estes conceitos foram revitalizados por Leary, Alpert e Metzner para a terapia "psicodélica", e atualmente ainda são utilizados na psicologia e na antropologia. (Cf. LEARY, Tymothy; METZNER, Ralph; ALPERT, Richard. **The psychedelic experience:** manual basead on the Tibetan Book of the Dead. New York: Citadell, 1992. Livro disponível(em português). Tradutor anônimo, em: https://mundocogumelo.blog.br/arquivos/a_experiencia_psicodelica.pdf Acesso em 19/07/2019.

[168] LEARY; ALPERT; METZNER, 1992.

[169] LEARY; ALPERT; METZNER apud RODRIGUES, Sandro Eduardo. Modulações de sentidos na experiência psicotrópica, **Universidade Federal Fluminense**, Niterói: 2014, p. 76, 253f. (Tese de Doutorado)

[170] MERCANTE, Marcelo S. **Imagens de Cura:** *Ayahuasca*, saúde e doença na Barquinha. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2012, p. 27.

[171] O princípio ativo que causa os efeitos psicoativos está presente nas folhas da mistura, A N-N-Dimetiltriptamina, (DMT) que tem estrutura semelhante do neurotransmissorer serotonina, e também produzido de forma endógena no corpo. Não se saiba exatamente qual a função do DMT no cérebro, mas se acredita que

derivada de uma infusão entre um cipó *Banisterriopsis caapi* e as folhas da planta *Psychotria viridis*, também conhecidos como "Jagube" e "Chacrona". O termo, *ayahuasca*, é originário da língua *quéchua*, onde *aya* significa "almas","gente morta" ou "espírito" e *huasca* "cipó" ou "corda". Podemos definir assim, etimologicamente, o termo *ayahuasca* como "cipó das almas" ou "cipó dos espíritos"[172]. Em doutrinas mestiças e sincréticas, a substância também é denominada *Hoasca*, Vegetal, Medicina ou simplesmente Santo Daime.[173]

Na *ayahuasca* se encontram propriedades psicoativas similares do mesmo grupo de outras substâncias (mescalina, ibogaína, LSD, psilocibina, etc.) e, do ponto de vista fenomenológico, seus efeitos são similares, gerando estados de êxtase cognitivo.[174] O uso da *ayahuasca* se estendeu entre índios da Amazônia, no começo do século XX, em um primeiro momento, pelo com populações ribeirinhas mestiças, disseminando-se posteriormente entre seringueiros da floresta. Entre estas populações amazônicas, surgiram algumas doutrinas sincréticas que utilizam a substância como uma espécie de sacramento (o Santo Daime, a União do Vegetal e a Barquinha). Estas doutrinas, nesse contexto brasileiro, se dão no sincretismo[175] entre o xamanismo nativo e o cristianismo, e, no caso da Barquinha, também com religiões afro-brasileiras. De todo modo, foi a partir destas doutrinas que se deu a propagação do uso urbano da bebida ao longo do século XX.[176] Atualmente, existem no Brasil e no mundo outras variadas linhas religiosas que recorrem à *ayahuasca*, criando configurações ainda mais híbridas, que mesclam terapias alternativas com rituais xamânicos ou com práticas espiritualistas orientais – religiões *neo ayahuasqueiras, religiões da nova era*

---

ele seja responsável pela parte onírica e que desempenhe alguma função dilatadora no momento exato da morte biológica do indivíduo. Fora dessas circunstâncias, o DMT só se torna ativo na atividade cerebral quando ativada pelas substâncias presente no cipó, as Betacarbolinas, que são inibidoras da monoaminoxidose (MAO) produzida no estomago e que, naturalmente, controla os níveis de serotonina do corpo humano. (Cf. METZNER, Ralph. **Ayahuasca:** Alucinógenos, consciência e o espírito da natureza. Trad. de Marcia Frazão. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002; LABATE, Beatriz Caiuby [et.al] .(org.). **Drogas e Cultura:** novas perspectivas. Salvador: EDUFBA, 2008.)

[172] METZNER, 2002.

[173] METZNER, 2002; LABATE [et .al], 2008.

[174] METZNER, 2002; LABATE [et .al], 2008; MERCANTE, 2012.

[175] Nos apropriamos da designação de Mercante "matrizes culturais" ao nos referirmos ao diferentes contextos de ENOC. Segundo o autor, tais matrizes atuam como lentes para aqueles que experiência o espaço espiritual, influenciando a forma assumida por estes elementos que preenchem esse espaço, ainda que tais lentes não determinem o espaço ou criem as forças dentro dele. (Cf. MERCANTE, op. cit.)

[176] LABATE [et .al], 2008.

e *xamanismo urbano*.[177]

A *ayahuasca* gera experiências visionárias ligados a estados não ordinários de consciência (ENOC), que produzem uma percepção alterada do espaço tempo; não raramente, um medo de perder o controle e uma transformação da expressão emocional e corporal. Há relatos também de uma sensação do indizível, uma sensação de rejuvenescimento e de uma hipersugestionabilidade. Nesse sentido, segundo Grob, a função do orientador ou do xamã durante o rito é fundamental, "porque os participantes ficam extremamente sensíveis a quaisquer estímulos verbais e não verbais a eles dirigidos".[178] Ainda segundo o autor,

> [o]s relatos sobre os efeitos específicos da ayahuasca variam significativamente, de acordo com o contexto cultural, que vai do ritual tradicional dos nativos da Amazônia à cerimônia dos curandeiros mestiços, ou da estrutura sincrética da religiosidade à livre e curiosa exploração psiconáutica euro-americana.[179]

Alguns sintomas fisiológicos também podem, no uso do psicoativo, estimular processos purgativos, tais como vômitos, náuseas e sudoreses, associados a aspectos visionários como a "sensação de voo e a percepção visual de vívidas cores caleidoscópicas e de padrões geométricos".[180] Grob lembra que visões similares também são relatadas por povos nativos que mencionam "pontos idênticos nas suas experiências"[181], que podem incluir a transformação em pássaro, visões de animais, serpentes, contatos com reinos sobrenaturais, visão de fatos distantes como florestas disponíveis para caça e também a identificação de algum xamã que causou a doença de algum membro da tribo.[182] É importante lembrar que, embora os efeitos visionários e psicofísicos possam ser os mesmos em diversos contextos culturais, sagrados e profanos, cada tradição ou doutrina elabora seus simbolismos de um modo específico, de acordo com suas "matrizes culturais".

---

[177] Dentre estas doutrinas hibridas, destaca-se o grupo formado pela terapeuta e dramaturga Ana Vitória Vieira Monteiro, chamado de Porta do sol, que relaciona diretamente o uso da *ayahuasca* e o teatro. Foi Ana Vitória quem teria levado a substância aos primeiros ensaios do espetáculo Bacantes, do Te(a)tro Oficina, na década de 1990, marcando o início dos "Trabalhos regulares da Porta do Sol". Labate confirma esta informação dizendo que o Porta do Sol "era um grupo voltado para um trabalho com atores de teatro", que teve seu início a partir de 1996, ano de estreia de Bacantes (Cf. METZNER, 2002; LABATE [et .al], 2008.)

[178] GROB, Charles S. A Psicologia da Ayahuasca. In: METZNER, 2002, p. 195 – 225, p. 206.

[179] Ibid., p. 207.

[180] Ibid., p. 208.

[181] Ibid., p. 209.

[182] GROB in METZNER, 2002.

O Santo Daime, por exemplo, é uma das religiões "ayahuasqueiras" mais estudadas. Ela se origina ainda na década de 1930, em Rio Branco (AC). O nome "Santo Daime" designa a religião e a bebida ingerida, e expressa uma espécie de vocativo: "dai-me" luz, saúde, salvação, etc. Os rituais, nesse contexto, são chamados de "trabalho", e envolvem uma sequência de cantos denominados "hinários", que são passados espiritualmente desde a origem da doutrina.[183] Segundo Mercante, os *trabalhos* se dividem em: *concentração*, quando os participantes ficam sentados, e *bailados*, que trazem uma dança sincronizada e repetitiva de forma de circular, onde homens ficam separados das mulheres. A figura responsável por dirigir as cerimônias no Santo Daime é chamada de "Padrinho" e a "Madrinha", e geralmente formam um casal, responsável por instaurar a disciplina na dança e observar a qualidade do canto. Estes é que desempenham a condução da "viagem extática" dos membros e também mantém junto aos seus os ensinamentos da doutrina.[184]

O uso da bebida aqui, somado às técnicas corporais empregadas no Daime, é "instrumento de acesso" ao "mundo espiritual". Segundo a antropóloga Arneide Bandeira Cemin, o rito "inclui as técnicas corporais aplicadas ao corpo/mente, para controlar os pensamentos e prestar atenção nos hinos".[185] Portanto, o "trabalho" na doutrina é, antes de tudo, conduzido pela oralidade da performance musical que transita corpo/mente para o "astral"[186]. As técnicas corporais vão, enfim, "no sentido maussiano, ou seja, dizem respeito a atitudes corporais, 'artes de uso do corpo', visando a uma finalidade específica".[187]

O aprendizado da religião exige a experiência do próprio corpo/mente com os hinários, mas, sobretudo com o próprio Daime, doutrinando o corpo mediante o efeito especifico da bebida, que comumente provoca nos indivíduos que a ingerem as chamadas "peias", momentos em que a força do psicoativo afeta fortemente o corpo subjetivo e objetivo para expurgar o seu mal. Nesses momentos, a orientação é se "firmar" para atravessar a jornada, centrando o pensamento e prestando atenção no "fio condutor" oferecido pela música

[183] GOULART, Sandra Lúcia. O Contexto de Surgimento do Culto do Santo Daime: Formação da Comunidade e do Calendário Ritual. In: LABATE; ARAÚJO, 2002, p. 277-302.

[184] MERCANTE, 2012.

[185] CEMIN, Arneide Bandeira. Os rituais do Santo Daime: sistemas de montagens simbólicas. In: LABATE; ARAÚJO, 2002, p. 347 - 382, p. 350.

[186] "Astral" é uma palavra também utilizada para definir a perspectiva de outra dimensão, espiritual.

[187] CEMIN in LABATE; ARAÚJO, 2002, p. 349.

e pela performance do canto.[188]

Um aspecto estético interessante é que a cerimônia se assemelha à formatação de um "exército", tanto na disciplina, como nos próprios designativos: a indumentária se chama "farda", os membros são "soldados da Rainha da Floresta", o maracá, um chocalho, é chamado "arma espiritual", por exemplo.[189] A própria cadência dos movimentos eleva o ritmo dos hinos, e também adquire a importância, segundo Cemin, de produzir "um sistema de montagens simbólicas"[190] ao longo da viagem extática dos participantes.

2.3.2. *Huni Kuin:* os caminhos da canção

O Povo *Huni Kuin*[191], pertencente à família étnica Pano, habita regiões do Brasil e do Peru. Entre os povos Pano, há grande semelhanças com relação às cosmologias, aos mitos, aos ritos espirituais e às práticas culturais que envolvem o uso de psicoativos. A etnia, também designada *Kaxinawa*, goza de um vasto acervo de estudos sobre sua cultura, o que a torna uma referência sobre o uso da *ayahuasca* por povos nativos.

A substancia psicoativa *ayahuasca* designada como *nixi pae* pela etnia, é utilizada em suas cerimônias xamânicas, tanto visando processos de cura física e espiritual como o preparo dos homens para a caça, e ainda com uma função premonitória com relação ao futuro ou no sentido de se defender de ataques de xamãs malignos. O uso do *nixi pae* integra a narrativa e a poética da etnia reforçando sua tradição oral, a memória dos seus mitos e uma recriação cosmológica xamânica. Trata-se, nesse sentido, de uma experiência mediada pela cultura e que se reintegra à cultura.

Um dos aspectos interessantes do *nixi pae* nesse contexto é o aspecto pedagógico que a substância adquire para os *huni kuin*. Segundo o antropólogo Pedro Luz, é "do cipó que vem o saber acerca do mundo e do outro mundo, é ele que ensina sobre a criação, os seres que nela existem e a lógica que rege o funcionamento". Portanto, o cipó, para este povo, ensina seus membros a lidar com os seus ancestrais, com os animais e os seres sobrenaturais que rondam.[192] A cosmologia *kaxinawa* tem um elaborado pensamento sobre a realidade que se

[188] CEMIN in LABATE; ARAÚJO, 2002.

[189] Ibid., p. 357.

[190] CEMIN in LABATE; ARAÚJO, 2002, p. 349.

[191] Traduz-se *huni kuin por* "gente de verdade". (Cf. LAGROU, Els. **A fluidez da forma:** arte, alteridade e agencia em uma sociedade amazônica [Kaxinawa, Acre]. Rio de Janeiro: Topbooks: 2007.)

[192] LUZ, Pedro. O uso ameríndio do caapi. In: LABATE; ARAÚJO, 2002, p. 37 – 68, p. 63.

estende à própria experiência do uso do *nixi pae*. Conforme a antropóloga Bárbara Keifenhein, ao utilizar a substância, o bebedor se aproxima do princípio fundamental da história da criação: o princípio da transformação. Ainda segundo Keifenhein,

> [n]o começo das coisas [...] a vida se desdobrava em um fluxo de contínuas transformações (dami). Tudo que existia podia mudar de forma, metamorfosear-se em outras formas de ser, comunicar-se com o todo. O visível o invisível, o material e o imaterial não se opunham como contrários, mas eram aparições em fluxo de uma única realidade indivisível [...] Com a ruptura da criação primordial a capacidade de transformação dos primeiros seres perdeu-se, e ai se originaram os planos de realidade dividida em materialidade e imaterialidade, em visível e invisível, em tempo e espaço. Contudo a divisão destas realidades não é absoluta, mas tem limites fluidos, permitindo sempre a ocorrência de interferências.[193]

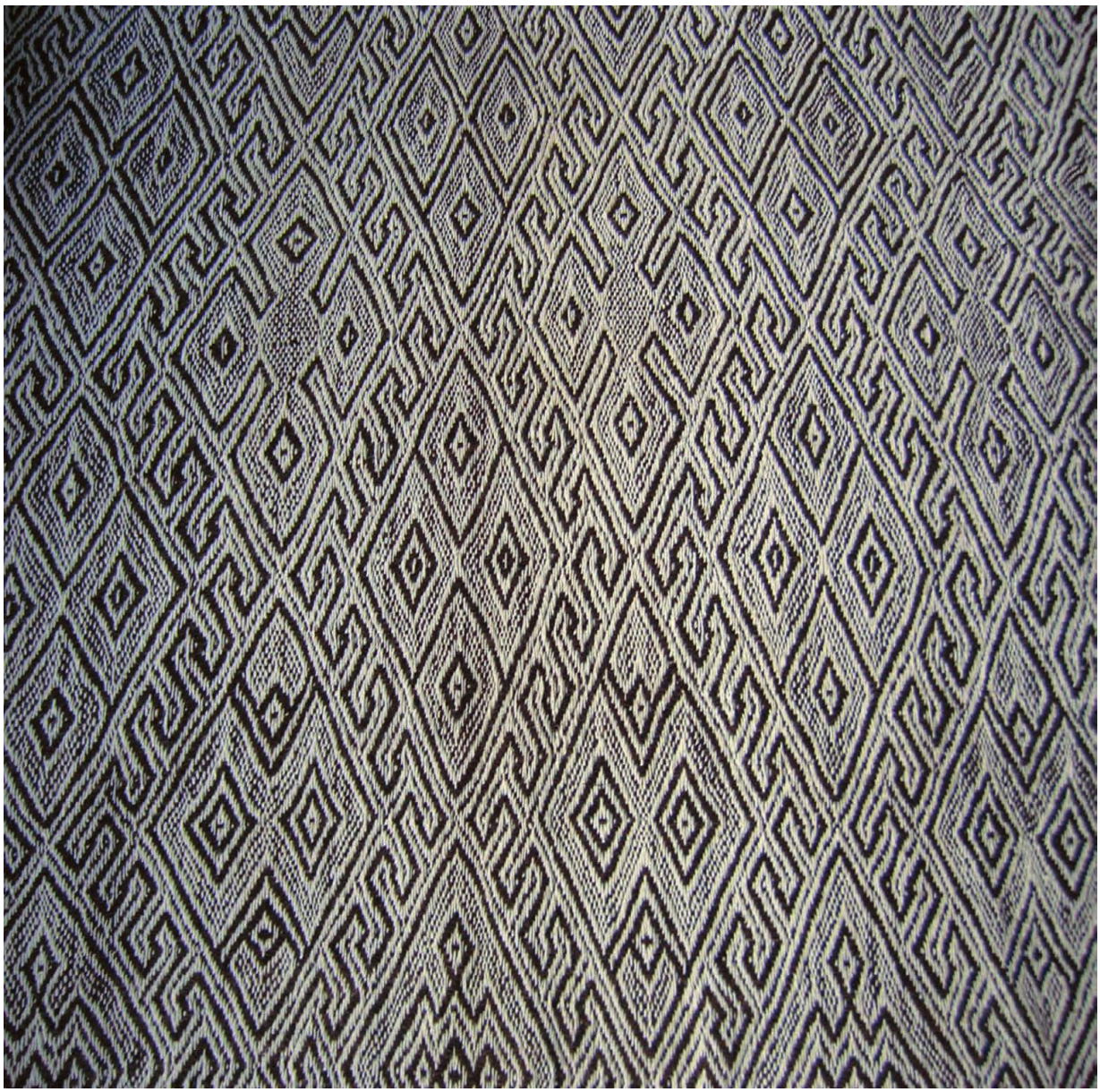
As visões produzidas pelo uso do *nixi pae*[194], suas imagens, podem ter o caráter não representacional, os *Kene*, que, segundo a antropóloga Els Lagrou, no seu "Fluidez da Forma", são índices que direcionam caminhos na experiência visionária; que podem guiar o espírito do olho – a alma do indivíduo. Ao tomar o *nixi pae* os homens podem ver com os olhos da Jiboia, *Yube,* o animal mítico que trouxe o conhecimento da bebida para povo e que se associa à "manifestação do xamã primordial (...). [A] jiboia não é apenas um animal, mas também tem yuxibu (poder de transformar o mundo à volta)". [195] Quando as visões produzidas pela bebida formam imagens representacionais, ou seja, figurativas, elas têm o caráter xamânico e, na etnia, não são representáveis de forma material, mas sim pelo caráter sinestésico e pelas metamorfoses corporais, podendo ser também representadas por meio dos cantos nos rituais.

---

[193] KEIFENHEIN, Bárbara. *Nixi pae* como Participação Sensível no Princípio de Transformação da Criação Primordial entre os Índios Kaxinawa no Leste do Peru. In: LABATE; ARAÚJO, 2002, p. 97 – 128, p. 123.

[194] O *Nixi Pae* também é designado pela etnia como *Huni Pae.*

[195] LAGROU, 2007, p. 215.



Kene: rede kaxinawa desenho da jiboia. Disponível em: https://revistausina.com/20-edicao/entrevista-com-els-lagrou/ Acesso: 22/10/2017

Um aspecto interessante na utilização do *nixi pae* entre os *huni kuin* da Amazônia peruana é apontado por Keifenhein: "a utilização de alucinógenos não está associada forçosamente à *praxis* xamânica. (...) [P]ara a interação com os espíritos, os xamãs *Kaxinawa* utilizam preferencialmente o tabaco"[196]. Apenas em casos especiais que os xamãs utilizariam o *nixi pae* para dialogar com os espíritos. Para Keifenhein, uma interpretação geral desse fenômeno não daria conta da perspectiva xamânica do uso da substância naquele contexto cultural, pois os *huni kuin* utilizam o *nixi pae* em "sentido e significado da praxis alucinógena e demanda outra abordagem".[197]

Como foi visto, em muitas tradições arcaicas, a figura do xamã tem *a priori* a habilidade de ver espíritos e se transformar em diferentes seres. Segundo o antropólogo Mauro Almeida, no entanto, para os *huni kuin* essas habilidades pertencem tanto aos xamãs como os não-xamãs que "utilizam a ayahuasca *(nixi pae, yagé, kamarampi, caapi)* como operadores que, agindo sobre o corpo, permitem o trânsito entre o mundo ordinário e a realidade verdadeira onde vivem os espíritos, como no sonho e na morte; mas, ao contrário da morte, de maneira reversível, e ao contrário do que ocorre no sonho, de maneira e controlada".[198]

Em seus rituais, os *huni kuin* rememoram sua cosmologia. Ainda segundo Keifenhein, "[a]través deste processo de participação, por meio da auto-experiência sensorial-corporal, manifestam-se os princípios mitológico-cosmológico coletivos".[199] Entre aquele povo, há a crença que o universo é formado por múltiplas realidades, com a possibilidade da transformação em diferentes seres, o que instaura uma ideia cíclica a partir da qual o corpo é transmutável, assim como a alma também é um cosmos, não absoluto, mas relativo à perspectiva do ser humano. Esta explicação cosmológica se estende à várias etnias ameríndias, refletidas pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro: "[n]a antropologia indígena [...] a distinção entre o corporal e o espiritual é recursiva, relativa e perspectiva, não absoluta e valorativa: o espírito do espírito é o corpo, assim como o corpo do corpo é o espírito".[200] Ou seja, o caráter humano está na perspectiva subjetiva e se dá necessariamente

[196] KEIFENHEIN in LABATE; ARAÚJO, 2002, p. 98.

[197] Ibid., loc. cit.

[198] ALMEIDA, Mauro. O ayahuasca e seus usos. In: LABATE; ARAÚJO, 2002, p. 15-19, p. 16.

[199] KEIFENHEIN in LABATE; ARAÚJO, 2002.

[200] VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **O homem nu compreenderá**. Disponível em: https://www.academia.edu/31861040/O_homem_nu_compreender%C3%A1 Acesso: 16/08/2019.

na perspectiva de quem olha. Esta reflexão se baseia numa noção trabalhada pelo antropólogo, a de um "perspectivismo ameríndio".[201]

Quanto às técnicas utilizadas no uso do *nixi pae* entre os *kaxinawa*, as canções desempenham também um papel preponderante, como condutoras da experiência. Segundo Keifenhein, é o "efeito estruturante e condutor das vozes dos cantadores" que torna possível a cada participante "reencontrar o caminho fora do *tumulto sensorial* sinestésico".[202] Os cantadores podem ser qualquer um que domine um repertório particular e se responsabilize por conduzir os participantes ao "labirinto de visões e garantir que todos retornem à ordem da percepção cotidiana".[203]

Keifenhein dividiu a experiência visionária em duas fases: na primeira, ocorre a aparição dos motivos geométricos, os tais *Kene*, enquanto os participantes ainda observam o mundo com "olhos normais". Aqui, a percepção acústica é entendida como "caminhos sonoros"[204] que "produzem, ou esboçam *Kene"*.[205] Em um segundo momento, as visões internas tomam o corpo e a terra, se sobrepondo ao mundo material, quando, segundo a pesquisadora, se "apaga a diferenciação entre sujeito e objeto [...] e também é eliminada a distância entre quem percebe e aquilo que é percebido".[206]

Ainda na primeira fase, os cantadores conduzem os participantes à viagem extática, quando sons e narrativas operam como guias do acontecimento performático. Alguns cantadores mais experientes podem, neste momento, ver as imagens visionarias de outros participantes, e empregar canções especificas para tirar um participante de um momento de terror. Tudo se dá por meio da voz, chamada de *bai*, que significa "caminho" e tem, segundo Keifenhein, uma "forte conotação de movimento".[207]

---

[201] A dimensão deste trabalho não pretende oferecer uma abordagem aprofundada do "perspectivismo ameríndio".Para tanto consultar o livro de Eduardo Viveiros de Castro [VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia.** São Paulo: Ubu Editora, 2017.] e os artigos do mesmo autor [VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio, in: Mana,vol.2 nº2, outubro de 1996,PP.115-144 e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Floresta de Cristal: notas sobre a ontologia de espíritos amazônicos.** In: Cadernos de campo, São Paulo, n. 14/15, p. 1-382, 2006]

[202] KEIFENHEIN in LABATE; ARAÚJO, 2002, p. 121. [grifo da autora]

[203] LABATE, Beatriz Caiuby. **A reinvenção do uso a *ayahuasca* nos centros urbanos**. Campinas: Mercado de Letras, 2004, p. 102.

[204] Ibid., p. 108.

[205] Ibid., p. 109.

[206] Ibid., p. 111.

A segunda fase é marcada pelo aparecimento de visões representacionais, (*Dami*), independentes dos olhos abertos ou fechados. É nestas visões que surgem seres espirituais, (*Yuxin*), animais, seres ancestrais que podem, inclusive, tomar a autopercepção dos participantes, levando-os à experiência de se deslocarem pelo céu na forma de um pássaro, ou por "partes desconhecidas do mundo".[208] Esta fase é marcada pela sequência "cada vez mais rápida de sons, imagens e sensações corporais", incluindo odores que, segundo os *kaxinawa*, são provenientes do mundo dos espíritos, podendo traga-los "para o interior das imagens".[209] Algumas dessas imagens podem ser aterrorizantes, o que segundo a antropóloga, quando os participantes seriam como que digeridos pela serpente *Boa*, tendo a sensação de que vivenciam a morte, no interior da cobra gigante.

Nixi pae é o mesmo que *ninka kawa*, que significa "fazer ouvir". Segundo Keifenhein, trata-se de uma indicação linguística dos efeitos acústicos atribuídos à folha. A antropóloga, participando dos rituais, identificou a presença de variáveis culturais nos repertórios "alucinatórios" e em suas primeiras experiências, variáveis que eram motivos "psicodélicos" da cultura ocidental, mas devido à frequência, evidenciou motivos que pertenciam ao repertório coletivo do *kaxinawas*.

[207] Ibid., p. 121.

[208] LABATE, 2004, p. 112.

[209] Ibid., p. 116.

Leopardo Yawa Bane com pintura corporal de jenipapo, foto cedida por Leopardo Yawa Bane; guardião do povo e da medicina e líder Huni Kuin etnia. Autoria: desconhecida

2.4. Psiconauta: a autonomia extática

Já nas formas de uso recreativas ou *profanas*, destaca-se a perspectiva psiconáutica, que segundo Labate é constituída por

> ...um grupo de pesquisadores e estudiosos das plantas que engloba pessoas com formações diversas, tais como químicos, botânicos, micólogos (estudiosos de fungos), psicólogos, historiadores, antropólogos, entre outros. Uma das diferenças entre este grupo e os demais pesquisadores acadêmicos reside no fato de que os primeiros possuem obrigatoriamente também uma *forte conexão pessoal com o universo dos psicoativos.* Tais pessoas defendem o conhecimento direto e insubstituível advindo da vivência pessoa: as pesquisas por eles produzidas são produto de suas experiências. Os psiconáutas são, acima de tudo, *experimentalistas*, conhecem profundamente enorme quantidade de substâncias, suas características, propriedades, efeitos etc. [210]

Leary, Metzner e Alpert, em seu manual psicodélico, propõem um guia narrativo para a experiência baseado no *livro tibetanos dos mortos*, e lembram que, para os budistas tibetanos, a morte não é apenas física, mas também do ego. Com vistas nisso, os autores propõem um manual psiconáutico que visa ensinar ao indivíduo o controle da experiência da jornada, tornando-os capazes de entender novas realidades da consciência expandida e, assim, libertos dos jogos da "personalidade" e das alucinações negativas e positivas. A tentativa, segundo os próprios autores, é de criar "mapas interiores que a ciência moderna tornou acessíveis".[211]

Um aspecto interessante é que os autores esperam que outros manuais sejam escritos, de acordo com outros modelos, científicos, estéticos, terapêuticos, etc. Também chamado *Bardo Thodöl*, o Livro Tibetano dos Mortos significa literalmente "libertação pela audição no plano pós-morte"[212], o que nos lembra que o som está presente em muitas tradições xamânicas como um guia da viagem extática.

Aspectos psiconáuticos profanos do emprego de tecnologias de êxtase para a produção de imagens (sonoras, visuais, sensoriais, etc.) também remontam a ritos sociais contemporâneos onde os psicoativos são amplamente utilizados, como as festas *rave*, palavra inglesa que remete à "euforia" e à "exaltação". Geralmente, essas festas ocorrem em lugares afastados e paisagens naturais que contrastam com o ambiente urbano. O pesquisador Tiago

[210] LABATE, 2004, p. 420.

[211] LEARY; METZNER; ALPERT, 1992, p. 8.

[212] Ibid., p. 19.

Coutinho, no seu "O uso do corpo nos festivais de música eletrônica", postula que nestas festas o uso do corpo se torna um "veículo de símbolos"[213], que adquire um papel social na forma como o corpo se constrói no acontecimento da festa, que varia de acordo com a droga utilizada para que o " 'jogo dos sentidos' atinja o objetivo de êxtase".[214]

Nestes eventos, os psicoativos são responsáveis pela invenção de todo um vocabulário, em geral, associado às próprias reações fisiológicas produzidas por cada substância. O verbo "fritar", por exemplo, se relaciona a drogas que causam euforia e movimentos repetitivos, atingindo mais sobre o corpo físico. "Derreter", por sua vez, se relaciona mais a "viagens psicodélicas", a drogas cujo efeito ocorre menos no corpo e mais na mente. As próprias características que compõem o *setting* do evento forjam um forte apelo sinestésico para os participantes, com sons em volume superior a 100dB, frequências maiores que 100 mil hertz que atingem o corpo por meio da vibração, luzes estroboscópicas, imagens projetadas e cenografias "visionárias".

As tecnologias do corpo desenvolvidas na utilização de psicoativos são tão antigas quanto o próprio uso de psicoativos. Diante dos aspectos que se integram nas performances ritualísticas conservadas desde tradições arcaicas, tudo leva a crer que as tecnologias xamânicas de êxtase gozam de um elaborado sistema técnico para a performance do corpo em ENOC. Porém, a partir dos anos de 1960, a busca por um guia condutor para a viagem "psicodélica" no Ocidente se fez necessária devido à suplantação das tradições extáticas ocidentais por culturas e religiões hegemônicas. Vale lembrar que a tecnologia, ao longo da evolução humana, sempre esteve presente com objetivo de aperfeiçoar e facilitar algum problema enfrentado ao longo da história, partindo de determinadas necessidades e do interesse pela produção de um conhecimento específico que opera como facilitador para a condição humana.

A tecnologia naval, que inspira o termo *psiconáutica*, foi um verdadeiro marco nessa história da humanidade ocidental, propiciando a exploração de lugares e povos longínquos, e aventurando seres humanos em jornadas a terras desconhecidas. Será que, de forma análoga, o uso de psicoativos como uma tecnologia de navegação da mente e do corpo poderia ser um marco "atemporal" na própria história da humanidade?

---

[213] COUTINHO, Tiago. O Uso do Corpo nos Festivais de Música Eletrônica. In: LABATE, Beatriz Caiuby. [et.al].(org.). **Drogas e Cultura:** novas perspectivas. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 411 – 431, p. 422.

[214] Ibid., p. 418.

2.5. Conclusão do capítulo

Como vimos no capítulo anterior, o uso de psicoativos em um período arcaico desencadeou novas formas de perceber o mundo e acarretou uma maior produção de imagens e símbolos que se inseriram na cultura, além de servirem como instrumentos que potencializavam a linguagem e o pensamento, particularmente a criação artística. O ser humano socialmente inserido na cultura ocidental não pode avaliar o uso de substâncias psicoativas como tecnologias "primitivas" julgando-as "inferiores", tampouco equipar as tecnologias corporais arcaicas aos "avanços tecnológicos" propiciados pelo século XXI. Aquelas culturas xamânicas antigas, bem; como suas reminiscências no presente, sagradas ou profanas, compuseram e compõem em suas performances rituais um leque de saberes humanos passados ao longo das gerações.

O antropólogo francês Pierre Clastres, em seu livro "Sociedade Contra o Estado", tratou de relativizar a questão da evolução da tecnologia em sociedades capitalistas de Estado. Conforme postula, não é plausível estabelecer uma hierarquia destas com relação às tecnologias de culturas "primitivas". Ambas integram um conjunto de processos que equipam os seres humanos e garantem um domínio adaptativo e relativo das suas necessidades com relação à natureza, e assim "não existe portanto hierarquia no campo da técnica, nem tecnologia superior ou inferior", conclui o autor.[215] O que é mensurável, ainda segundo ele, é a capacidade de satisfazer, por uma determinada tecnologia, as necessidades da sociedade, e assim a "potência de inovação técnica testemunhada pelas sociedades primitivas desdobra-se sem dúvida no tempo".[216]

A partir dessa perspectiva, não hierarquizada, pode-se conjeturar que as técnicas de êxtase xamânicas, existentes há milênios, somadas às tecnologias do corpo de ontem e hoje constituem um conhecimento "atemporal" da performance ritualística. Mas, como afirma o historiador Henrique Carneiro, em seu ensaio "Autonomia ou heterônoma nos estados de consciência", a discussão das tecnologias do êxtase na sociedade ocidental não pode passar ao largo de uma história do uso autônomo de psicoativos.[217] O autor busca no conceito do

[215] CLASTRES, Pierre. **Sociedade contra o estado**. Trad. de Theo Santiago. São Paulo: Cosac Naiff, 2012, p. 203.

[216] Ibid., loc. cit.

[217] CARNEIRO, Henrique. Autonomia ou heteronomia nos estados alterados de consciência. In: LABATE, 2008, p. 65 – 87.

antropólogo David Le Breton, da "produção tecnológica de si", o sentido de uma revolução política, uma revolução da *autonomia,* em contraposição à *heteronomia* que, historicamente, promove um "policiamento disciplinar dos costumes"[218] e enquadra as subjetividades nas estruturas morais do Estado. Para tanto, Carneiro dialoga com a perspectiva apontada por Walter Benjamin, sobre as técnicas de desmembramento do espírito, formulando uma perspectiva de "êxtase materialista", na qual postula a origem da revolução autônoma do ser humano advém do êxtase. "[E]m qualquer ato revolucionário existe vivo um componente extático"[219], lembra Carneiro as palavras de Benjamin. "Os quadros da experiência extática têm sido quase sempre exclusivos da experiência religiosa. Benjamin propõe o estudo de uma experiência profana de êxtase".[220]

De fato, Benjamin já havia refletido sobre o uso de drogas como dispositivos "cognitivos", no seu clássico ensaio "Sobre Haxixe e outras drogas". Ali, o pensador descreve algumas experiências com o haxixi, o ópio e a mescalina, e relata suas impressões subjetivas valendo-se de protocolos detalhados de cada experiência, fazendo fluir seus escritos entre a estética e reflexão filosófica. Carneiro postula, partindo de Benjamin, que o uso de psicoativos contemporaneamente reflete na própria plasticidade da subjetividade humana, que busca, além das "drogas", outros meios e técnicas visionárias, como a realidade virtual, as técnicas de estimulação sensorial em *raves,* a tecnologia do audiovisual – todos, segundo ele, "recursos tecnológicos de fabricação sensorial da realidade visionária"[221]. Finalmente, Carneiro conclui que "[a] possibilidade de um "êxtase materialista" é a perspectiva desenhada por Benjamin para uma utilização profana das técnicas extáticas sempre monopolizadas pelas religiões". Ainda segundo o autor, esse "êxtase materialista", à luz de Benjamin, consiste em um "estado mental específico, passível de controle estético e cultural como o são os estados mentais provocados pela contemplação artística".[222]

Tendo em vista as reflexões de Carneiro, e com vista às técnicas ritualísticas que assessoram os "êxtases xamânicos", para que ocorra uma "produção tecnologia de si" e, portanto, uma revolução "estética e política", revolução *autônoma*, se faz necessária a elaboração de técnicas especificas que afetem o "corpo normativo", de forma que se o

[218] Ibid., p. 71.

[219] BENJAMIN apud CARNEIRO in LABATE, 2008, p. 70.

[220] CARNEIRO in LABATE, 2008, loc. cit.

[221] Ibid., p. 78.

[222] Ibid., p. 70.

desvincule dos padrões culturais *heterônomos*, assegurando que o "êxtase do corpo" alcance seu potencial libertador, e trilhando novas cartografias dos *estados não ordinários de consciência*. É a essas novas cartografias da mente e do corpo que remete a noção de psiconáutica, uma tecnologia de navegação do homem dentro de si mesmo. De acordo com Carneiro,

> [a] noção de navegação psíquica, surgida da vivência da viagem psicodélica como uma *trip* interior aos antípodas mentais traz um paralelo entre as neurotecnologias (drogas, realidade virtual, estímulo de ondas cerebrais) e as tecnologias da informação (redes do ciberespaço, comunicação por satélite e cabo, computadores pessoais multimídia, imagem e som digital). Uma parte da mesma geração dos anos sessenta, que protagonizou a revolução psicodélica, mergulhou nas décadas seguintes no ciberespaço. Os psiconáutas e internautas contemporâneos navegam em psicosferas ou noosferas, realidades virtuais compartilhadas e círculos de relações de múltiplas identidades.
> O ciberespaço é um espaço de uma consciência alterada na qual as mesmas metáforas náuticas são usadas tanto por internautas como por psiconáutas, navegando dimensões, surfando espaços mentais ou virtuais, assumindo novas identidades e explorando os golfos interiores e todas as conexões possíveis. [223]

Como vimos, as técnicas xamânicas instauram formas de afetação no momento de uma performance ritual e estética, onde o objetivo é utilizar da potência do êxtase em prol do objetivo do rito. Já nas gerações *psináuticas*, por serem desvinculadas destas tradições *sagradas*, é a experiência direta com o psicoativo, sem que haja necessariamente um lastro cultural mediador, que acarreta transformações do corpo/mente. Essas transformações, no contexto artísticos, incluem a diluição das fronteiras entre arte e vida, corpo e mente, palco e plateia, exatamente como postergou Antonin Artaud e como se viu nas experimentações do Living Theater, em grande parte da cena performática original, dos anos de 1960. Esta foi marcada por uma estética oriunda destes estados não-ordinários, o que nos leva a pensar que a produção de imagens advinda da popularização do uso de psicoativos naqueles anos tenha colaborado significativamente para as poéticas da performance como linguagem artística. Carneiro especula sobre o papel emancipador da arte.

> Esta é uma história das sensibilidades, das concepções sobre o eu e dos limites da autonomia de si para consigo. Em uma palavra, trata-se da plasticidade psíquica. Da definição de quem é o artista, de quem ordena as cores e as imagens do quadro, de como é possível fazer do espírito humano uma matéria-prima criativa. A arte, nesse sentido, é o grande instrumento cultural da alteração da consciência por meios sensoriais.[224]

[223] Ibid., p. 82.

[224] Ibid., p. 78.

Finalmente, as reflexões de Carneiro, à luz de Benjamin, nos levam a pensar a arte como instrumento cultural que responde por formas *autônomas* de "tecnologia de si", formas estas a um só tempo estéticas e políticas. Não à toa, McKenna vê na arte como revolução em ENOC um renascimento arcaico, uma forma de transcendência que contrasta com a normatização da sociedade. "A resposta xamânica, a resposta arcaica, a resposta humana a essa situação deveria ser" diz McKenna, "encontrar o pedal da arte e aperta-lo até o fundo. Essa é uma das funções primárias do xamanismo, e essa função é tremendamente sinergizada pelos psicodélicos".[225]

[225] MCKENNA, Terence. **Alimento dos Deuses**. Trad. de Alves Calado. Rio de Janeiro: Record, 1995, p. 316.

CAPÍTULO III

TEAT(R)O OFICINA: DESCOLONIZANDO O CORPO EXTÁTICO

No atual contexto de uso de psicoativos no âmbito das artes no Brasil, não há muitas experimentações divulgadas, como foi visto ao longo da pesquisa de campo. Sabe-se, no entanto, que alguns artistas, de diversas linguagens, têm relação com o uso da ayahuasca no contexto sagrado e, outros, recorrem ao psicoativo com o propósito especifico de "fazer arte", ou seja, de produzir imagens artísticas a partir de estados não-ordinários de consciência.

Dentre estes artistas, é singular a presença do grupo Porta do Sol, formado pela escritora e terapeuta Ana Vitória Vieira Monteiro. O grupo se singularizou entre os movimentos "neo-ayahuasqueiros" por aglutinar um grande número de artistas, particularmente atores de teatro. O Porta do Sol goza de uma pequena abordagem acadêmica, feita pela antropóloga Beatriz Cayubi Labate, que reflete a participação da terapeuta no teatro Oficina, em meados dos anos de 1990. Enquanto a abordagem de Labate, em relação à produção de imagens, se debruça mais especificamente sobre o Oficina, em seu livro "Reza Brava", a própria escritora e terapeuta descreve o Porta do Sol como um grupo "neo-ayahuasqueiro", cuja abordagem se relaciona com as espiritualidades da Nova Era, incorporando um tipo de xamanismo urbano.[226]

A formação do grupo se confunde com as experiências que a terapeuta vivenciou ao levar a ayahuasca aos ensaios de Bacantes, no Teatro Oficina, em 1996. Segundo Labate, houve ali um trabalho especifico voltado para a criatividade, aberto, chamado *Lua Nova*, que segundo Monteiro, eram trabalhos de "menos regras e não podem ser doutrinários religiosos".[227] A terapeuta direcionava este trabalho para atores que, segundo ela, "já estariam acostumados com o transe", logo a ayahuasca os ajudariam abrir seus canais de "intuição, criatividade e espontaneidade" em cena.[228] Apesar dos estudos e do testemunho da própria terapeuta, pouco se sabe efetivamente a respeito do teor dos processos experimentais deste grupo e dos trabalhos de Monteiro no Oficina, durante a montagem de *Bacantes*.

Para o ator Sérgio Riviéro, que participou da reencenação da peça, em 2016, há uma diferença importante entre as experiências com ayahuasca vividas por ele no Oficina e em

[226] MONTEIRO, Ana Vitória Vieira. **Reza Brava**. São Paulo: Scortecci, 2007.

[227] MONTEIRO apud LABATE, Beatriz Caiuby. **A reinvenção do uso a ayahuasca nos centros urbanos**. Campinas: Mercado de Letras, Fapesp, 2004, p. 387.

[228] LABATE, op. cit., p. 383.

montagens anteriores, como outros grupos, como o *BR-3*, do Teatro da Vertigem, dirigido por Antônio Araujo, e *O Idiota*, da Cia Livre, dirigida por Cibele Forjaz. Segundo Riviéro,

> [n]o Teatro Oficina tem muito mais uma estratégia de uso de criação do que uma simples experiência. Com outros grupos, a gente fez um experimento de uma vivência com aquilo que a gente estava vivenciando, já no caso da experiência de *Bacantes***,** foi outra coisa, já é mais ligado ao ato religioso do culto mesmo, mais ligado ao culto, na educação dos deuses.

No caso destas duas encenações, *O Idiota* e *BR3*, ambas as experiências se aproximam mais no uso do psicoativo como um instrumento cognitivo para potencializar a criação. A Cia. Livre partiu de sua própria dramaturgia como fonte de investigação, problematizando aspectos como o *delírio* dos personagens, e visando, pelo uso do LSD, aproximar as interpretações do elenco das características visionárias do ENOC. O Teatro da Vertigem, o grupo partiu de uma imersão na cerimônia sagrada do Daime. Ao utilizar o psicoativo como instrumento, o elenco atravessa a "lente" do repertorio "cosmológico" daimista para criar. Neste caso, o Daime operou como instrumento para investigar aspectos subjetivos da religião, onde as "margens" eram traçadas pelas técnicas cerimonias, como os hinários (canções) que estruturam o aprendizado do rito. Neste caso, houve aí uma dupla forma de uso: se utilizou o psicoativo no contexto cerimonial sagrado e as experiências levantadas com ele se estenderam à representação profana da cena.

O Teatro Oficina, dirigido por Jose Celso Martinez Correa há mais de 50 anos, recorre a estados não-ordinários de consciência em seu processo de criação há pelo menos quatro décadas, integrando de modo radical, no Brasil, a história do uso de psicoativos em cena ou para a cena. As encenações do grupo articulam tanto um caráter profano do uso de psicoativos, artístico, como um caráter sagrado, na medida em que o diretor compreende o teatro como um ritual que remonta aos rituais dionisíacos.

3.1. *O terreyro Eletroniko elektrokandomblayco*: uma cosmologia Tea(r)al

O Teat(r)o Oficina foi fundado pelo diretor e dramaturgo José Celso Martinez Corrêa, em 1958, em parceria com Renato Borghi, Fernando Peixoto, Amir Haddad, entre outros. Desde sua fundação até a atualidade, a companhia tem movimentado a cena teatral brasileira promovendo importantes revoluções estéticas no panorama da arte nacional, principalmente no que diz respeito à integração e reelaboração da visão cultural

antropofágica[229] inaugurada por Oswaldo de Andrade no início do século XX e retomada pelo Tropicalismo na década de 1960.

Esta longevidade do Oficina, segundo a arquiteta Carila S. Matzenbacher, advém tanto pelo protagonismo que Zé Celso assumiu no grupo, de tal maneira que sua própria biografia se mescla com a história do teatro, como pelo espaço físico que ocupa praticamente desde a sua fundação.[230] Este aspecto de re-existência no espaço urbano do bairro do Bixiga, centro de São Paulo, marca o modo como a companhia lida ainda hoje com o entorno do edifício teatral, e com os próprios entraves gerados pela batalha "Mítica" com o grupo Silvio Santos, proprietário deste entorno. Enquanto o Grupo SS planeja, desde o início dos anos de 1980, construir torres comerciais e um Shopping Center naquele terreno, o Oficina prospecta um "Teatro Estádio", ocupado por projetos culturais e ambientais para a comunidade do bairro do Bixiga. Esta batalha acaba se inserindo na história do Oficina, bem como do teatro brasileiro como um todo, participando sistematicamente das narrativas das encenações de Zé Celso.

O Teat(r)o Oficina se caracteriza por uma estética única na cena paulistana, montando peças que partem de textos clássicos do teatro mundial ou textos emblemáticos do teatro e da literatura brasileira, mas sempre amarrando-os a aspectos políticos da atualidade, estendido ao seu entorno urbano e mesclando a história concreta e a elaboração "Mítica" do grupo. Isso se esboça na própria maneira como a companhia expande suas fronteiras ao longo dos anos, quebrando as paredes, simbólicas e materiais do teatro *para* a comunidade, e se expandindo de forma global – tendo em conta que suas encenações, nos últimos anos, têm sido transmitidas em tempo real pela internet.

Faz parte também desse desejo permanente de expansão do grupo a maneira como o Oficina relaciona arte e vida, estética e política, palco e plateia, teatro e ritual. São sobretudo as ideias de Antonin Artaud que fundamentam essa guinada do grupo, desde fins da década de 1960, quando o Oficina passou a ligar "o teatro à possibilidade da expressão pelas formas, e por tudo o que for gestos, ruídos, cores, plasticidades, etc.", devolvendo-o "à sua destinação primitiva". No caso do Oficina, essa forma expandida de fazer teatral tem disso chamado a

[229] O Oficina resgata, no teatro e na cultura brasileira, com a encenação de *O Rei da Vela*, em 1967, o pensamento antropofágico que, segundo Oswaldo de Andrade, partiria de uma forma de arte/filosofia tipicamente brasileira deglutindo o legado cultural Europeu e mesclando-o às matrizes culturais nativas e africanas.

[230] MATZENBACHER, Carila Spengler. Arquitetura Teat(r)al Urbanística: Transformação do Espaço cênico-Teat(r)o Oficina [1958-2010], **Faculdade de Arquitetura e Urbanismo**, USP, 2018, 250f. Dissertação de Mestrado.

décadas de "te-ato", que, segundo Biagio Pecorelli, compreende o público também como criador e atuante, eliminando a fronteira entre palco e plateia, dentro e fora, estabelecendo ações diretas e relacionais.[231]

Trataremos aqui esse teat(r)o expandido do Oficina à luz da perspectiva da performance elaborada por Richard Schechner, que traça uma teia de relações entre as diversas manifestações da performance, incluindo a teatral.[232] Conforme Pecorelli problematiza em sua pesquisa com base em diversos registros da linguagem da performance e das vanguardas artistas dos anos de 1960, embora a perspectiva dos *estudos da* performance não coincida exatamente com a visão *teatal* do Oficina, há notáveis aproximações entre elas, ocorridas a partir da encenação de *Roda Vida*, em 1968, e chegando ao ápice na década de 1970 com a peça *Gracias Señor*.[233]

Outro fator singular é a forma como o Oficina cria novos nomes, atribuindo novos significados, para se relacionar com sua nova linguagem teat(r)al. Eles simbolizam aspectos políticos e vitais da história do grupo, perspectivas filosóficas, artísticas e *sagradas*, que remontam muitas vezes à "cosmologia" particular do próprio Deus do teatro, Dionísio. O panteão antropofágico do Oficina, contudo, integra novos "deuses" às suas narrativas, como são os casos da atriz Cacilda Becker, a quem Zé Celso dedicou uma extensa dramaturgia, encenada ao longo de anos. Assim, nomes como *teato, revolição, utropias*, *TragycomédiaOrgya*, *Sampã* transgridem a língua para atribuir novos sentidos políticos, estéticos e sociais às obras do grupo.

De forma análoga, a teórica alemã Erika Fischer-Lichte, ao refletir sobre a performatividade dos "atos da fala" formulada por John L. Austin ainda nos anos de 1950, afirma que "a língua não é algo que descreve certos estados e processo que possam acontecer, mas a língua, por si mesma, tem o poder de agora. E a quando ela age, uma nova realidade social surge".[234] No anseio de um novo teat(r)o, um "trabalho novo", o Oficina produz por meio de novos nomes uma nova "realidade". Ao adquirir simbolismos específicos, que dialogam com a perspectiva antropofágica de Oswald de Andrade e com as manifestações

[231] PECORELLI, Biagio. A Pulsão Performativa de Jaceguai: aproximações e distanciamentos entre o campo artístico da performance e a prática do Teat(r)to Oficina nos espetáculos Macumba Antropófaga e Acordes, **Escola de Comunicações e Artes**, USP, São Paulo, 2014, 192f. Dissertação de Mestrado.

[232] Cf. LIGIÉRO, Zeca (org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

[233] PECORELLI, 2014.

[234] FISCHER-LICHTE, Erika apud BONFITO, Matteo. Entrevista com Erika Fischer Lichte, **Conceição Conception**, v. 2, n. 1, p. 131-141, Campinas, jan./jun. 2013, p. 132.

primordiais da cultura brasileira, o Oficina reelabora sua própria *revolição*, sua própria "lição de voltar a querer". Esse desejo é, para o grupo, um desejo permanente de descolonização do corpo ocidental, vestido, e de *devoração* deste, em continuo movimento, a cada cena, a cada ensaio, a cada imersão em outros estados específicos de consciência.

O uso de psicoativos nos processos de criação do grupo teve papel essencial a partir dos anos de 1970. Segundo Zé Celso, no entanto, o uso permeia não apenas a cena, mas também a vida, haja vista que o grupo não pensa as duas realidades como separadas ou opostas. "A importância dos psicoativos para o Oficina é algo que sempre deve ser lembrada, eu gostaria que sempre estivesse nesta história", diz Zé Celso.[235]

Ao longo de minha experiência de campo, pude perceber a importância que essas substâncias desempenham no grupo, onde frequentemente é usada *cannabis*, por parte do diretor e de alguns integrantes. As entrevistas que realizei apontam que o uso da *cannabis* no Oficina parte de outras perspectivas relacionadas tanto em sua história, como a busca do "estado de delírio", como diz Zé Celso, "porque isso influiu muito na minha concepção de diretor". Não somente a *cannabis* desempenha um papel "sacro/profano" nos processos de criação da companhia, mas, como veremos, sua "cosmologia" compreende toda uma diversidade de psicoativos – *ayahuasca*, LSD, Peyote, San Pedro, Cannabis – que se integra à cena ritual do grupo.

Psicoativos naturais e sintéticos têm ali sua mesma importância, sagrada, independentemente de sua origem ou lastro histórico. A ressignificação dos substratos psicoativos adquire assim um caráter único em relação aos contextos sagrados, tanto das doutrinas tradicionais, étnicas, como das religiões da Nova Era, aproximando o pensamento do Oficina e de Zé Celso mais das perspectivas psiconáuticas e do "neo-xamanismo" contemporâneo.

Levando em conta o caráter de produção de imagens propiciado pelo uso dessas substâncias, ele teve em relação com a origem da arte e das "formas religiosas", onde o xamã, como vimos, é aproximado a um proto-artista, que utilizando os psicoativos não somente estabelece contato com seres sobrenaturais como também constitui uma própria experiência estética, empregando o corpo como recurso tecnológico expandido.[236] Neste sentido, Zé Celso, ao aproximar estes momentos ao "tudo junto e misturado"[237] da antropofagia, mescla

[235] Fala do diretor na palestra "Seminais", ocorrida em setembro de 2017.

[236] MCKENNA, 1995; ELIADE,1998; WULF, 2013.

[237] Fala de Zé Celso em entrevista concedida ao pesquisador. Nota: sempre que as falas do diretor bem como dos

as influências da origem daquele protoartista xamã primitivo com os aspectos contemporâneo do emprego da tecnologia na cena expandida. Em meio a isso, permanecem ritualizados no Oficina os mistérios e ritos gregos, bem com as influências da contracultura que tiveram, naquele espaço, uma importante reverberação no Brasil.

3.2. Tudo junto e misturado: Antropofagia dionisíaca

Embora nascido ainda em fins dos anos de 1950, o Teatro Oficina se refez na efervescência da contracultura, uma década depois, quando vanguardas artísticas apontavam novos modos de produzir e se relacionar com o objeto de arte, que se mesclaram amplamente com o culto a novas e antigas "drogas" em contextos artísticos e sociais diversos. Não se pode abordar a perspectiva do êxtase antropofágico do Oficina sem antes lembrar o espirito contraventor daquela geração. Foi este dado da contracultura, refletido de modo particular no Brasil no movimento amplo da Tropicália, que integrou ao modo de vida e à própria criação artística do Oficina um conjunto de experiência de ENOC cultivados até hoje.

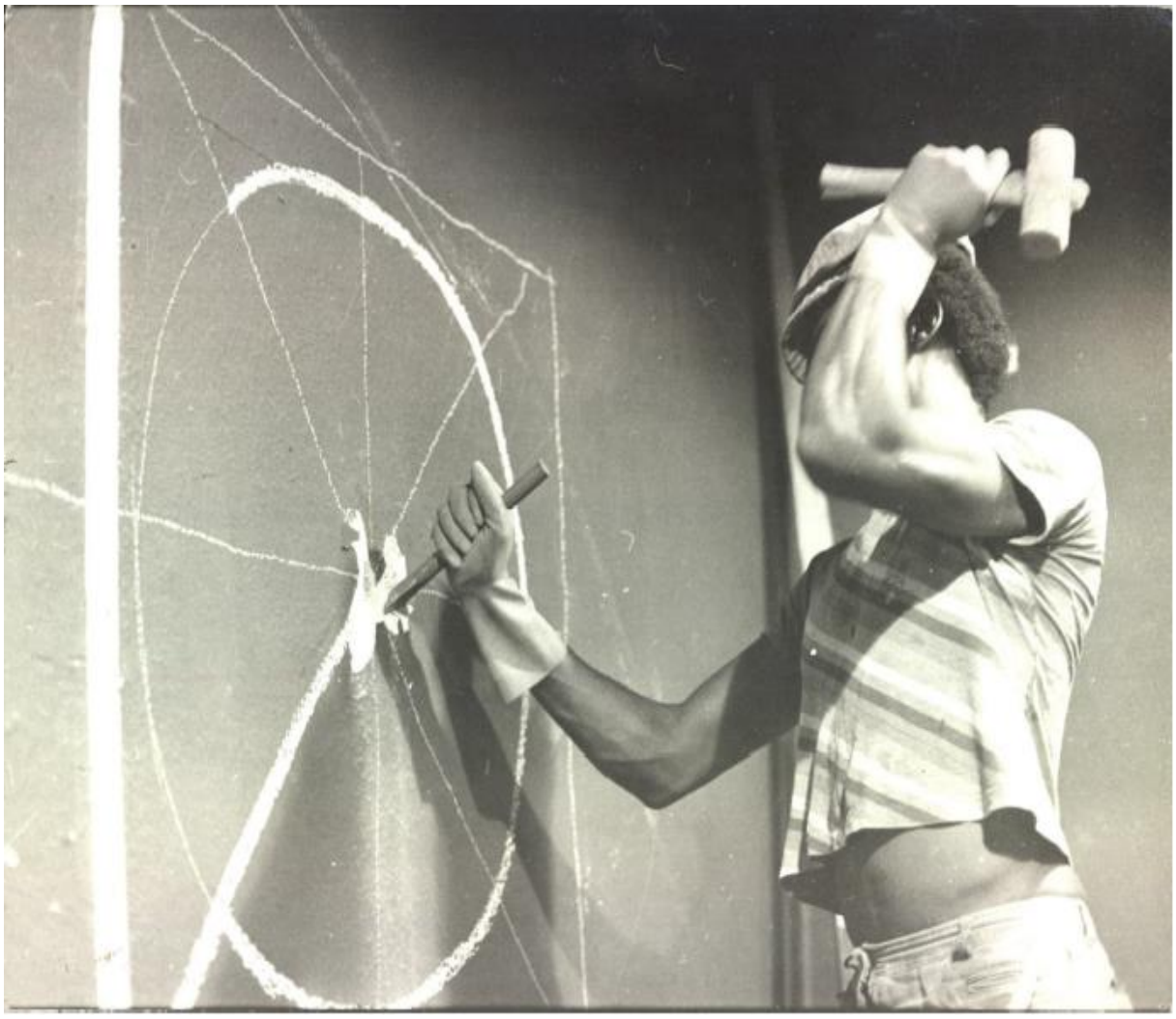
O *Terreyro Eletrônico Elektrocandomblayco,* como é chamado hoje o Oficina, foi projetado pelos arquitetos Lina Bo Bardi e Edson Elito, segundo também algumas influências "visionárias" de Zé Celso e do videasta Celso Lucas, obtidas em "viagem de ácido" na antiga construção do prédio.

> Quando eu conheci o Celso Lucas, ele chegou com um ácido perola negra, a gente tomou e viajou no teatro todo, naquele tempo era o tempo da ditadura, e eles invadiam o teatro e a gente não tinha como fugir. E então a gente tomou esse ácido e nesse dia a gente foi correndo o teatro todo deu as mãos e fez na parede, no fundo do beco sem saída, uma mandala, uma roda. (...), a gente atravessou ela com vários traços, deu a mão e um murro. Pois a gente sentia que do outro lado tinha alguma coisa. O Celso Lucas que é mais místico que eu ele disse que viu uma luz. Eu me lembro que vi que tinha outra coisa do outro lado pela primeira vez. Fui falar com a Lina e ela me disse, - olha eu não sou bruxa, eu não atravesso paredes eu posso quebrar paredes, e daí assim começou o projeto do Oficina de hoje, com aquela porta no final.

Enquanto os povos paleolíticos, como se conjetura, produziam imagens nas cavernas durante suas performances extáticas, Zé Celso elaborou sua produção visionária como proposição da criação de um novo edifício teatral, inspirando em parte o projeto arquitetônico do *Terreyro* Eletrônico. Esta descoberta por meio do êxtase se aproxima da consagração do espaço, tal como pensada por Mircea Eliade, que afirma que "o lugar nunca é 'escolhido' pelo

seus atores estiverem sem a devida referência é porque foram colhidas desta entrevista.

homem; ele é, simplesmente, ‘descoberto’ por ele ou, por outras palavras o espaço sagrado revela-se-lhe sob uma ou outra forma”.[238]



[Mandala voovoo 1º derrubada seguindo a visão de Zé Celso e Celso Lucas primeira abertura para o outro lado do Tea(r)o. Fonte:Arquivo tea(r)o Oficina Uzinz Uzona.

Sabe-se ainda que o novo Oficina foi projetado para comportar a encenação de *Bacantes*, de Eurípides, que trata dos ritos dionisíacos. Segundo Matzenbacher, “Bacantes foi levada à cena no espaço que afinal nasceu como sua arquitetura cênica”.[239] A encenação partia de uma “re-escritura antropofágica do texto, transmutado em Ópera carnaval da

[238] ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. Trad. de Natalia Nunes. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016, p. 297.

[239] MATZENBACHER, 2018, p. 184.

Tragycomédyaorgya."[240], o que exigia uma arquitetura singular, que pudesse evocar também as tradições carnavalescas brasileiras. O *Terreyro* Eletrônico nasceu, portanto, tanto da experiência "lisérgica" do diretor e de um desejo de expansão, de supressão de todas as fronteiras, como da urgência em acolher o Deus do êxtase Dionísio numa perspectiva antropofágica, de devoração radical do texto original de Euripedes e de incorporação dos ritos performáticos brasileiros, como o carnaval, o samba, o candomblé.

Seu palco atípico, em tudo diferente dos teatros convencionais, é marcado pela configuração de uma longa "rua" que avança por toda a extensão o teatro. Com chão de terra batida, um teto retrátil, grandes janelas, a instalação de uma espécie de fogueira ao centro do evento teatral (*sémele*), a presença de uma árvore caesalpinia que nasce dentro do terreiro e se lança para fora à maneira de uma antena, e também de uma fonte de água, a fonte da *eternidade*, o Oficina elabora assim em sua própria arquitetura os quatro elementos primordiais da vida: água, terra, fogo e ar. Eles habitam em conjunto todas as tecnologias empregadas no rito teatral: efeitos de luz, projeções, televisores espalhados ao longo das estruturas, atuadores-câmeras (*kynoatuadores*) que capturam as imagens da cena e remetem em tempo real pela internet, expandindo assim a ação teatral e configurando o *Terreyro eletrônico elektrocandomblayco* num viés ao mesmo tempo *sagrado* e tecnológico. "[A] noção de espaço sagrado implica a repetição da hierofania primordial que consagrou este espaço transfigurando-o, singularizando-o, em resumo, isolando-o do espaço profano à sua volta"[241], diz Eliade, mas, no caso o Oficina, o ritual não o isola do profano e, transmitido ao vivo, o integra em um casamento com o sagrado.

São visíveis as influências históricas da performance neste *teato*, palpáveis no encontro do grupo Oficina com o *Living Theater*, no ano de 1970, Zé Celso, no entanto, costuma não reconhecer essas influências desde que, no Brasil, o grupo de Beck e Malina se mostrou, aos olhos do diretor, de uma postura "profundamente puritana"[242] e messiânica. "[D]e uma lado, o exército da salvação, de outro nosso processo demoníaco, confuso, contraditório"[243], resume o encontro Zé Celso.

O que delineava nas experiências do Oficina, já na perspectiva antropofágica, e

[240] Ibid., p. 193.
[241] ELIADE, op. cit., p. 296 e 297.

[242] CORREA, José Celso Martinez. **Primeiro Ato:** cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Ed.34, 1998, p. 171.

[243] Ibid., loc. cit.

influencia o grupo até os dias de hoje é o desejo de permanente devoração teatral e teatal, desejo que também engole as influências de Brecht, forjando o seu principal conceito, de *distanciamento*, de uma maneira bastante particular, fundida às manifestações do teatro popular brasileiro, em especial, do teatro de revista e de variedades. Já as ideias de Artaud, de seu teatro "irracional", e sua vivência entre os índios Tarahumaras, responsável pela "grande virada de cabeça de Artaud", como diz Zé Celso, também são confrontadas, no Oficina, com a antropofagia oswaldiana. As visões do poeta francês, pouco materializadas ao longo dos anos de vida, assim como a própria maneira de se relacionar com Corpo sem Órgãos, ganham com José Celso uma perspectiva de êxtase carnavalizado. Em entrevista sobre a relação do CsO e a encenação em ENOC, Zé Celso afirma que

> o CsO, é ligado a toda energia do universo, não é só eu que tenho coração, você tem, o cachorro tem, todo mundo tem. Então é um sistema universal interligado, se você se abre pra esse sistema sem órgãos, se você abdica mesmo por instantes, de sua individualidade física, orgânica da coisa que você tem dentro e se deixa entrar. Porque é um outro estado, eu estou ligado nos organismos, que estão ali presentes, os organismos dos atores, no sentido de tentar fazer com que meu coração bata com todos.

A influência oswaldiana e artaudiana no Oficina se alinha com a forma com que Deleuze e Guattari refletem sobre o *corpo sem órgãos* (CsO), conceituando-o em um campo imanente, um corpo "oco"[244], que aguarda o preenchimento do indivíduo e a multiplicidade de devieres.

> Há forçosamente cruzamentos monstruosos. O plano de consistência seria, então, o conjunto de todos os CsO, pura multiplicidade de imanência, da qual um pedaço pode ser chinês, um outro americano, um outro medieval, um outro pequeno-perverso, mas num movimento de desterritorialização generalizada onde cada um pega e faz o que pode, segundo seus gostos.[245]

A antropofagia se integra ao modo como Zé Celso pensa o teatro desde a antológica encenação de *O Rei da Vela*, em 1967. Segundo o diretor, em "O Rei da Vela, pela primeira vez, os conceitos de Oswald de Andrade viraram carne"[246]. Ali, não somente seu texto se fez encenação como se propagou os aspectos filosóficos da obra de Oswald, e um modo fronteiriço de tratar a arte brasileira, que participaria fundamentalmente da Tropicália e se

[244] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia 2, v. 3, Trad. de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012, p. 18. (Coleção TRANS)

[245] Ibid., loc. cit.

[246] Disponível em: https://revistatrip.uol.com.br/trip/ze-celso Acesso: 26/08/2019.

tornaria, para o Oficina, uma espécie de "religião", no sentido mais primitivo do tempo.

> A arte em si é uma religião, uma religação. Ela te liga, te pluga, no lugar onde está com você mesmo, de maneira que aciona o seu DNA e o seu mundo de percepção inconsciente. A arte desenha coisas do inconsciente. A minha religião é antropófaga. Mistura tudo, principalmente, a cultura indígena que hoje eu acho que é a mais forte do mundo.[247]

Neste sentido, a arte para Zé Celso não se contenta a uma representação crítica da realidade, e sua perspectiva antropofágica se reelabora no uso de psicoativos que expandem a cena para a vida e diluem fronteiras simbólicas e materiais. Essa visão, *teat(r)al*, assim como reúne teatro e teato, atuadores e público, reúne aspectos *profanos* e *sagrados*, desde os anos de 1970, como demonstram as formulações do diretor à época a respeito do *trabalho novo* do grupo:

> Não se trata mais de uma transação profana, indefinida, vaga como "o que é o teatro?" ou "o que se quer dele". Mas uma transação sagrada. As pessoas são convidadas para um culto, para um rito determinado cujo objetivo é devolver a força na capacidade criativa de uma comunidade de escravos (...) O teatro recria coletivamente uma ambientação para o culto dos deuses, das lendas, dos sons, das danças, de tudo que re-liga no fundamental, no empunhar da bandeira, na de se encarar. Teatro de loucos re-ligiosos [248]

Aqui é clara na reflexão de Zé Celso as formulações de Jerry Grotowski, que postulavam que "o teatro é a única dentre as artes a possuir o privilégio da ritualidade". Neste sentido, Zé Celso assume além da ritualidade inerente à linguagem teatral, também o seu caráter *sagrado* arcaico. No entanto, o Oficina, em sua mescla com matrizes culturais brasileiras, africanas, indígenas, recorre a antigas tradições gregas, como os cultos dionisíacos, formando um conglomerado de desejos e fabricando corpos singulares, o "corpo devorador" que regurgitando, permanentemente, a imagem colonialista. Disso, participa o uso de psicoativos pelo grupo, que tanto opera como instrumento cognitivo para a atuação e encenação, produzindo novas imagens, visões, como se efetiva desde o *trabalho novo* como forma antropofágica de teatro sagrado *e* profano.

---

[247]Disponível em: https://www.otempo.com.br/cidades/ingressos-para-o-teatro-oficina-de-z%C3%A9-celso-come%C3%A7am-a-ser-distribu%C3%ADdos-1.1335672 Acesso: 26/08/2019.

[248] CORREA, José Celso Martinez, 1998, p. 263.

3.3. Zé Celso, a performance extática ambulante.

> Fora do teatro, qualquer coisa que eu vou fazer eu transformo em performance, eu sou a performance ambulante. Eu não sou capaz de viver fora do teatro, mesmo fora do teatro eu sou teatro.
>
> **Zé Celso**

Em 1969, Zé Celso já falava amplamente da importância do uso de psicoativos, tratados ainda como "tóxicos": em entrevista concedida ao jornalista Jose Carlos Mattos, publicada em *O jornal*, o diretor diz que "em matéria de Mente nós estamos muito atrasados. O tóxico, como pesquisa mental, é interessante. Acho importante como ajuda para despertar o potencial que nós temos e não usamos".[249] Décadas depois, ao ser perguntado em entrevista à revista *Trip*, em 2011 sobre a lucidez, ele afirma "o estado mais lúcido é o de transe".[250]

Zé Celso entrevista na revista *Trip*
Foto: Gabriel Rinaldi

[249] Ibid., p. 151.

[250] Disponível em: https://revistatrip.uol.com.br/trip/ze-celso Acesso: 26/08/2019.

A profusão das "dimensões" culturais, a própria figura do diretor, dimensiona em si esta mestiçagem oswaldiana. Na entrevista que me concedeu em seu apartamento, aos 82 anos, Zé Celso, todo vestido de vermelho, com um lindo colar indígena, um baseado numa mão e um copo d'água na outra, ele fala sobre o uso de psicoativos dentro e fora do âmbito teatral. Para o diretor, trata-se de uma perspectiva de "agir no mundo", criando pontes de mão dupla, profanas para uma percepção do mundo sagrada, alinhada a ideia de uma Universidade Antropófaga, entendida como "um agente criador de sociedade".[251] Indagado a respeito da importância do uso dos psicoativos para a criação teatral e na vida, Zé Celso respondeu:

> Todo meu trabalho até hoje é viajando. Eu entro em cena totalmente maconhado, eu tive um infarto em 1994, e aí eu não posso mais tomar ácido porque o ácido é vasoconstritor, então eu só posso maconha e vinho. Tudo que eu fiz foi em estado de "delírio" porque eu tenho a impressão que o ator, o atuador em cena não está em uma posição de cotidiano, ele está concentrado, ele está virado. Só a cocaína que não dá certo com atuação, porque te fecha muito no ego. Mas as outras drogas todas, as outras plantas sagradas que a humanidade faz. Eu tenho muitas viagens maravilhosas, eu sou muito grato a todo esse tempo, porque isso influiu muito na minha concepção de diretor. Quando eu tomo ácido, eu percebo, porque eu vejo as partículas no espaço, e vejo que elas são tantas que contagiam.

Perguntei então se isso reflete, de alguma maneira externa, na cena.

> Tudo que vivo eu boto em cena, meu inconsciente *tá* lá, eu tento transmitir para os atores, para as atrizes e pelos músicos. E fui ganhando uma experiência grande nisso, 60 anos, né! E 60 anos passando por esse processo todo ligado à maconha, às drogas, a gente cresceu muito, os nossos espetáculos hoje são maravilhosos.

Indagado pelas origens do uso dos psicoativos no Oficina, Zé Celso responde:

> Começa antes, começa comigo, na juventude eu bebia muito, depois disso nos exames da faculdade de direito a gente ficava dormindo, porque eram aulas repetitivas. Esse já era o Oficina, a gente só estudava na hora do exame, a gente tomava *pervitin* e passava a noite estudando. Acordado lendo apostilas para o dia seguinte fazer exames, (...) E depois dessa fase de 68, que minha geração foi muito doida em drogas, todas, todo tipo de ácido, peyote, ayahuasca, cocaína. Cocaína não em cena, porque em teatro é péssimo, eu fiz até um teste uma vez com o elenco todo cheirando, no *Galileu Galilei*, e foi um fracasso esse dia, porque a cocaína isola muito (...) Mas fora o trabalho teatral a gente cheirava cocaína, a gente aplicava na veia e ai passava uma pessoa na sua frente e você ficava apaixonado, depois a gente chupava o sangue uns dos outros.(...) Depois que proibiu o *Gracias Señor*, após o golpe, a gente abria as segundas feiras no teatro a *Revolucion*, juntávamos todas as bandas de rock, daí era uma loucura. As garotas, as *coristas do inferno*, vinham com meia arrastão e salto alto vendendo cigarros, como aquelas coisas de filme americano, traziam comida macrobiótica e drogas, todas possíveis.

O uso de psicoativos para fins criativos se estendeu ao longo dos anos de 1970, inclusive, quando o grupo excursionou pelo Brasil com as peças *Galileu Galilei* e com um

[251] Disponível em https://www.universidadeantropofaga.org Acesso: 26/08/2019.

teato criado a partir de *O Rei da Vela*. Segundo o diretor, "isso oficialmente porque a gente aproveitava o dinheiro e ia pro meio do mato, fumando muita maconha, tomando muito ácido, e a gente ia pesquisando o Trabalho Novo" que daria origem ao *Gracias Señor,* estreado em 1973. Segundo Zé Celso, "tudo que foi feito viajando". Neste sentido, nota-se como as experiências corporais do grupo por formas experimentais, "psiconáuticas", configuraram um saber específico do uso de psicoativos em processos de criação tea(r)al, pois não partiram de nenhuma tradição específica, segundo o diretor. Labate, ao refletir sobre as diferentes configurações ritualísticas de uso de psicoativos, tanto sagradas como profanas, postula que "[t]oda esta discussão está intimamente ligada à noção de tradição, pois o pressuposto implícito é de que somente o uso tradicional teria desenvolvido um sistema ritual e cosmológico próprio", afirma, "[e]ntretanto, fica difícil em alguns contextos determinar o que é 'tradicional'".[252]

Levando em conta que, desde aqueles anos, tudo que o diretor fez foi "viajando", as práticas de Estados Não-Ordinários de Consciência no Teat(r)o Oficina ocorrem há mais de quatro décadas, coincidindo com as origens não apenas da contracultura mas também de alguns movimentos ayahuasqueiros, como a própria União do Vegetal (UDV), que desenvolveu seus fundamentos religiosos na década de 1960. Na estrevista realizada com Zé Celso, tive a oportunidade de perguntar também se ele já havia construído uma encenação "do nada", sem texto, sem um roteiro de ações, somente a partir da experiência com o "lisérgico".

> O *Gracias Señor* foi feito assim. A gente escreveu o texto pra mandar pra censura, porque a maior parte era tudo silenciosa, mas como quase não tinha palavra, eles não sabiam o que fazer, eles viam o público entrando pra ver a peça, e a gente viajando, junto com público, eles embarcaram, eles viajaram conosco o tempo todo. Publicavam até um texto porque achavam que nós hipnotizávamos o público. Eu fui preso até, e um médico queria saber como que eu conseguia fazer aquilo, se eu tinha aprendido na China [...] Era um trabalho de *revolição***,** lição de voltar a querer. [...] A gente conseguiu ficar 15 dias em comunidade todo mundo junto sem falar, comer, dormir, trepar, sem dizer uma palavra, isso dá uma força, nossa! [...]
>
> Ai na fase das "Três Irmãs", a gente começou a usar explicitamente no trabalho, com todo elenco todas as pessoas comungaram 22 mescalinas na praia de Boracéia. Mas antes eu ia com o Celso Lucas de madrugada em Boraceia, no alto de uma montanha. E lá ficavamos de jejum, e tomavamos mescalina, e tivemos toda a viagem relacionadas à peça, as fases das "Três Irmãs". A gente via no céu, " passa limpo, passa limpo", a gente começou a receber contato com a Rússia, impressionante no tempo do Tchecov, onde ele dizia passa a limpo, pra revolução posterior a ele. Pois a revolução russa, só via o macrocosmo, não via o microcosmo. E o Tchecov, viveu no micro cosmo que contem todo o cosmo. Como nas personagens dele falam coisas sem grande importância, mas o que interessa são as coisas não ditas, as pausas. E nos conseguimos aprender isso, por que a gente descobriu uma mandala, igual aquela roda que a gente fez na parede. E ai dividimos o espetáculo em quatro partes.

[252] LABATE, 2004, p. 223.

> Naquela época tudo com peyote, e cada dia que a gente atuava a gente viajava, e teve no começo do ano de 72 para 73[...] Um dia inclusive, tinha uma fala na peça onde uma das irmãs., a Masha, fala que o irmão dela era " um sino da Rússia" um musico virtuoso e que ele vai casar e ter um filho e vai deixando a musica, que era um sino pra Rússia. E derrepente esse sino cai e quebra, no que ela acaba de dizer isso caiu, o sino que a Maria Alice Vergueiro que era da produção tinha comprado, de ferro, essas coisas que não quebram, e a agente viajando vendo aquilo...

Ainda segundo Zé Celso, no *Trabalho Novo* havia uma fase prometeica, quando "o sujeito preso por deus reclamando o tempo todo e deixado preso num rochedo depois nem os corvos iam bicar ele", até eles descobrirem Dionísio: "aí, com a descoberta de Dionísio, dá um salto imenso na compreensão da vida sendo que o teatro ocidental não tem nada de Dionísio". Segundo ele, a trilogia Dionísio, Apolo e Pã está composta dos três grandes deuses do teatro, aqueles "que remetem a diversas cosmologias tanto africanas, indígenas"; e "a cosmologia de Bacantes, a do rito teatral, dos índios, dos africanos é a mesma, é impressionante".

Em *Bacantes,* a forma de lidar com os deuses se integra a própria "cosmologia" do grupo, pois em sua reescritura e devoração cênica são notadas as matrizes africanas e indígenas, como o candomblé e a umbanda, que são incorporadas à peça de Eurípedes e praticados por alguns integrantes do Oficina. Mescladas ao ideário do grupo, conforme notado na experiência de campo, elas também se aliam ao uso dos psicoativos durante ensaios e espetáculos, mas sem assumir uma orientação de caráter estritamente religioso. O que se assume ali é a própria antropofagia, explicita nas encenações de Zé Celso. Essa visão cultural antopófaga que funciona ali como fio condutor da performance do êxtase.

Pensada nesta perspectiva antropofágica, o sagrado e o profano, assim como a arte e a vida, se confundem propositalmente, criando campos de fazer e saber que se interrelacionam em camadas rizomáticas sobrepostas. Perguntado sobre os Ritos de Elêusis, e sobre a bebida psicoativa *cecyion* utilizada pelos gregos antigos, e de que forma esta referência histórica se aproxima dos ritos teat(r)ais no Oficina, e a respeito da influência do próprio xamanismo sobre a cena, Zé Celso pondera:

> Totalmente xamânico, mas atualmente não é totalmente, porque boa parte lá é careta, não consegui. Mas *tá* conseguindo muito de certo sentido. Eu li o livro Queda do Céu, do [Davi] Kopenawa, e ele narrou todas as viagens dele como xamã, ai eu vi, porra, todas as peças que eu fiz, de O Rei da Vela em diante, foram criadas no delírio como ele criou, então sou um xamã de teatro. Porque eu trabalhei o tempo todo com um inconsciente mais visceral, mais forte possível. Porque a gente nunca sublimou com as drogas. [...] O {Rito] Dionisíaco lembra muito os ritos xamânicos, você tem o xamã que leva bebida, mas ele acontece sem uma hierarquia no rito. O próprio "pajé" que fala nunca teve império nos índios brasileiros, era considerado um índio fajuto. Pierre Clastres já fala isso, isso que é muito parecido, o que é

> dionisíaco. Também isso é teatro. A gente já *tá* assumindo a antropofagia, como Viveiros de Castro assumiu, e a gente assumiu no teatro. E eu assumi minha identidade que era minha vó que era índia, indígena totalmente. Acredito muito mais na cosmologia indígena do que qualquer outra coisa. Porque a gente com essa luta pela terra, na terra, mais perigo mais que nunca, a luta é dos indígenas, não é mais do operário. E eu *tô* com essa luta, muito mais, porque é a coisa da reinvidicação do sistema.

Zé Celso concebe uma formulação antropofágica ampla, assumindo um tipo de canibalismo cultural, com a sobreposição de elementos ficcionais, biográficos, elementos advindos da experiência artística e dos textos encenados, que de certa forma coabitam no mesmo universo "mítico". Nesse sentido que, a ficcionalidade e a realidade, o dentro e o fora, o tempo e espaço, se elaboram como dimensões cruzadas nesta "cosmologia", permanecendo, no entanto, nativo ao campo artístico da arte teatral. É um aspecto semelhante à elaboração cosmológica da etnia *Huni Kuin*, tratada por Keifenhein[253]. Segundo a antropóloga, para aquele grupo, as narrativas cosmológicas são reavivadas e reinstauradas nos ritos, onde manifestam-se os princípios mitológico-cosmológico coletivos e as dimensões acessadas segundo limites fluidos. Nesse contexto, coabitam seres sobrenaturais, animais e ancestrais. O que, de certa forma, nesse "tudo junto e misturado" brandido por Zé Celso, se entende como uma "cosmologia" criada historicamente configura um conglomerado, uma mistura de narrativas sagradas e profanas que as encenações do diretor tornam públicas com o acontecimento teat(r)al. Trata-se, nesse sentido, de uma rememoração cosmológica, pois os ritos estabelecidos pelo Oficina participam de um repertorio constantemente remontado ao longo dos anos, um repertório de peças, textos, documentos, mas também um repertório de nomes, saberes, fazeres e experiências da performance em êxtase.

Há de se levar em conta está "Mítica" que atravessa todas as encenações, permeadas de Deuses como Dioniso, Pã e Apolo, mas de figuras humanas celebradas como Cacilda Becker, Lina Bardi, Luiz Antônio Martinez Corrêa, Antônio Conselheiro, etc. Assim, ao ser perguntado sobre as influências que o constituem, e se houve alguma tradição específica que influenciou o diretor, no que diz respeito à relação entre teatro e "lisergia", Zé Celso respondeu:

> Sim, vejo uma macumba antropófaga, Sim, um propósito de bruxaria, porque o Oswaldo de Andrade diz todas as religiões, muita bruxaria e nenhuma igreja! Sim ocorre um rito, claro que ocorre, sempre interferiu senão não teria sobrevivido há tanto tempo, 60 anos. Que foi se transformando de acordo as situações e nestas transformações ele [o Oficina] nunca resistiu, ele *reexistiu*, sempre digo que ele

[253] KEIFENHEIN apud LABATE, Beatriz Caiuby; ARAÚJO, Wladimyr Sena (org.). **O uso ritual da ayahuasca**, Campinas: Mercado das Letras/Fapesp, 2002, p. 97 – 128.

> adquiriu estratégias novas. [...] Eu aprendi muito com ele [Antônio Conselheiro], e viajando ainda nos sertões! Era tudo misturado, eu aprendi muito com Antônio Conselheiro, e vi que ele não tinha nada de messias, ele não prometeu nada, ele fez. *Os Sertões* é um amigo extraordinário [...] Realmente, eu peguei o texto do conselheiro e fizemos uma mistura toda entre minha entidade, a entidade dele, com a mistura de tudo, ele me ensinou muito. No teatro você aprende muito, impressionante. Porque você convive com vidas durante algum tempo dentro do teu corpo, e na cosmologia toda viva, ao vivo ali em cena. Eu acho o teatro uma coisa maravilhosa. Por isso que eu *tô* há 60 anos nele, e não saio.

Indagado mais especificamente sobre como lida com a encenação quando toma um "alucinógeno", e se já teve algum problema, alguma *bad trip* ao ponto de o atrapalhar em cena, Zé Celso responde:

> Bom, eu nunca *tô* sem, eu sempre *tô* com, eu assisto todo dia fumando maconha. A maconha é minha vitamina, eu acho que ela me enriquece muito, inclusive eu *tô* com 82 anos e *tô* com uma lucidez muito grande. A maconha me faz ficar sempre no aqui-agora, me traz percepção. Como sempre a gente usou essas coisas todas, pra vida, pra *tá* na vida, não pra sair da vida, pra ir para uma outra vida. Claro que você recebe muitas outras coisas, mas você não perde o fio terra, no teatro você fazendo com drogas, você não perde o fio terra. [...] As bad trips que tive são as melhores viagens, porque muitas vezes você tem uma *bad trip*, mas não é uma *bad trip*, é porque você percebe coisas que não havia percebido. Eu não acredito em *bad trip* porque você passa por tanto estágio, passa por estágio de perigo. Nossa, eu me lembro daqueles ácidos fortes, por exemplo, se eu tivesse viajando com você, eu estaria vendo mil coisas em você, coisas bizantinas, sei lá, toda aquela loucura que tinha os ácidos, eu estaria vendo uma seção de caras em você, até encontrar com sua cara e era outra cara, sei lá!

Então, perguntei: "Zé, eu assisti quase todos os ensaios de *Bacantes* em 2016, e um dia você falou que no último ensaio geral a gente ia tomar ayahuasca. Porque a escolha desse momento?

> Eu me lembro, foi ótimo esse dia. Porque as Bacantes todas desmontaram, todos os clichês caíram, todas as caras e bocas. Porque estava tudo muito careta, porque eu acredito no poder para desfazer as máscaras, pra desfazer as defesas, as representações. Pra chegar à "presentação". Ou é um processo que você faz de outra maneira, mas as plantas estão ai pra isso. A natureza fornece isso pra gente, nós somos seres terráqueos da natureza, a gente tem tudo que a Terra, que é um organismo vivo, tem. E tudo que a terra dá, essas coisas que a terra dá, é porque é ligada. Essas plantas, elas têm uma sensibilidade ligada à sensibilidade humana. É como um tipo de alimentação, assim como você come batata, carne, água de coco, tem coisas que são maravilhosas. E não é só pra mente, é pra o corpo-mente, pro corpo-todo. As pessoas sofrem transformações corporais com essas viagens e, excitam a imaginação, é a imaginação que fica excitada, que viaja e te põe em estados que você jamais imaginaria quando você *vive* a cena.

Na tentativa de compreender como ocorre o processo de criação do grupo, no que diz respeito ao uso de psicoativos e à performance do êxtase, parti da própria elaboração da cena como ritual teat(r)al, considerando "o fio terra" de que fala Zé Celso, ou "os caminhos do trilho" como diz a atuadora do grupo Sylvia Prado. É a partir disto que entendemos que tratar

os aspectos de criação em ENOC deve aproximar diferentes processos, *sagrados* á maneira de antigas e contemporâneas tradições xamânicas, e profanos como as proposições psiconáuticas e recreativas proliferadas da década de 1960 para cá – desde a livre experimentação de artistas como Huxley, os Merry Pransksters e seus *happenings* de ácido, as proposições de Timothy Leary em sua perspectiva de novos manuais para a viagem psicodélica, os relatos isolados reais e ficcionais de Castañeda. Esses saberes, tanto os sagrados como os profanos, ganham a luz da antropologia, da psicodelia e dos estudos da performance. São estes aportes teóricos e experienciais que se somam à cena teat(r)al do Oficina e à própria performance extática ambulante de Zé Celso para um entendimento "teat(r)al" do *Terreyro Eletroniko Elektrokandomblayco.*

3.4. O êxtase antropofágico: criação e descolonização do corpo extático

"Criar é, basicamente, formar"[254] – diz Fayga Ostrower, em seu "Criatividade e processos de criação". Na obra, a artista e escritora percorre a diversidade de fluxos criativos que tanto ocorrem no âmbito da intuição, da razão, das sensações internas, como também derivam da relação entre coisas: materiais, utopias, o espaço vivencial e o espaço mnemônico, constituindo assim a criatividade como um "espaço" de inter-relações. Nesta abordagem, a autora afirma o potencial criativo como essencial à experiência humana, e neste sentido, ao buscar possíveis origens da arte em períodos arcaicos, encontra a qualidade de produzir imagens com uma função primordial da magia. Walter Benjamin, em seu ensaio "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" já discutia a ligação entre a arte rupestre e o *sagrado*, o transe e a magia, postulando que "[a] produção artística começa com imagens a serviço da magia. O que importa, nessas imagens, é que elas existem, e não que sejam vistas."[255]

Neste contexto, partimos também das imagens não vistas, aquelas que somente ocorrem por meio da experiência da "imaginação" e, neste aspecto, a performance em estados não ordinários de consciência é tratada como produtora de imagens, se refletindo na performance extática do corpo. A produção de imagens advinda do êxtase, associada à potência da imaginação, foi refletida por Wulf, para quem a "potência que faz o mundo

[254] OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Ed.Vozes, 2013, p. 9.

[255] BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In:_____ **Obras escolhidas**, 1994, p. 173.

aparecer ao homem". O mesmo autor afirma também que "*fazer aparecer* significa conceber o mundo através de imagens mentais e criá-lo em conformidade formal"[256] Ao integrar a performance como produção de imagens, Wulf ainda reflete sobre a materialidade das obras de arte em contraste com as formas culturais, intangíveis, expressadas pelo corpo, como as artes representativas, os rituais, entre outras, e define o corpo "como patrimônio cultural intangível". Para o autor, o corpo é meio/veículo da expressão do "produto" cultural.

Neste caso, o material artístico encontra-se completamente integrado ao corpo, que é agente para que o material se revele, no acontecimento do ritual. Gell contribui com tema ao lembrar que "qualquer performance dramática envolve a presença de uma pessoa (ator) que serve como índice da outra; isto é, o personagem que está na cena"[257], e assim os atores investidos da personagem agregam *agências* ao jogo teatral, entre si, e com o público. A arte, para Gell, não é um conceito de significado simbólico ou como uma linguagem de comunicação. Para ele, a arte constitui intenção, causalidade, resultado e transformação, e ainda se apresenta como "um sistema de ação cujo propósito é mudar o mundo, e não codificar proposições simbólicas acerca dele".[258]

Assim sendo, no processo de criação do Teatro Oficina, em cena e na vida, o corpo é afetado tanto pela substância psicoativa como pela dramaturgia. Conforme reflete o ator Marcelo Drumont, que há 30 anos integra o grupo, a respeito do uso da ayahuasca,

> ...assim eu estou tomado por alguma coisa que de repente os gestos não são gestos que sei que estou fazendo**,** é uma coisa que vai desde o contato com o público. Ela está dentro dessa incorporação. Sinto que todo mundo está incorporado. Daí você começa a ver o atrás (o id, o ego, o superego). Você começa a ver mais a origem daquele superego, você vê a pessoa, vê aquilo que é instinto daí a personagem ganha. No momento em que um incorpora, todo mundo fica incorporado.

A atriz Sylvia Prado, a respeito da mesma temática, diz que

> ...assim se eu tomo ayahuasca ou qualquer outra substância, a gente *tá* produzindo uma coisa, você como espectador também tomou, então está também produzindo coisas; a potência de cada um, [...] tudo começa a existir coletivamente, e se é um lugar ritualístico começa acontecer isso, o olhar muda, o corpo muda, você no campo físico muda.

[256] WULF, Cristoph. **Homo Pictor**: Imaginação, ritual e aprendizado mimético no mundo globalizado. Trad. de Vinicius Spricigo. São Paulo: Hedra, 2013, p. 22. [grifo do autor]

[257] GELL, Alfred. **Arte e Agência***:* uma teoria antropológica. Trad. de Jamile Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2018, p. 114.

[258] Ibid., p. 31.

E nesse sentido o ator Sergio Riviéro ao utilizar ayahuasca no ensaio de *Bacantes*, em 2016, reflete sobre uma nova compreensão e transformação da cena e de sua personagem "Zeus",

> "A relação do parto, por exemplo, a compreensão da relação do parto apareceu pra mim só naquele dia, foi muito delicioso parir uma humanidade inteira. Foi um gozo de uma duração múltipla, e isso mudou pra mim durante a temporada inteira nessa viagem. Então cada um que era parindo ali, era uma delicia, e a relação de quem eu tava parindo, tinha uma relação com os atores. De carinho amor, talvez isso foi a coisa mais traduzível em cena da sensação daquela experiência. Falando disso eu fico naquela situação, da vontade de fazer de novo, porque é a memória de uma grande trepada. De uma grande primeira trepada, em que você realmente se integra"[259]

Ator Sérgio Riviero, em *Bacantes*, 2016. Foto de Jeniffer Gass.

Levando em conta o conceito de *agência* no âmbito da criação *teat(r)al*, a manipulação do corpo e da imaginação transforma "imagens mentais" em "realidade" performática. Os seus "fios condutores" narrativos, como a própria presença relacional dos corpos extáticos no momento do rito no Oficina, articulam agências entre os corpos presentes, capazes de, por meio da performance do êxtase, instaurar processos transformadores e de

[259] Entrevista

expansão da consciência individual e coletiva. Ao tratar da criação em ENOC e da produção de imagens a ela associada, imagens intangíveis, entendemos, portanto, que criar é, basicamente, *performar*, e que a experiência sinestésica é atravessada pela subjetividade do experimentador, assumindo forma pelo corpo.

A sinestesia – ou seja, o processo cognitivo que no qual toda a percepção é atingida, fundindo o olfato, o paladar, o tato, a visão e sobretudo a audição – é uma peculiaridade do uso de psicoativos e das performances em ENOC. Ela é um aspecto relevante das técnicas extáticas e, em teatros como o Oficina, são responsáveis por uma expansão "total" do corpo que, em cena, não se confina em fronteiras. Segundo a atriz Sylvia Prado, lembrando sua experiência como "Cacilda"...

> Um dia eu tomei um ácido, e a gente começou a abrir uns livros que era sobre um jovem poeta e começou a ler, e aí eu lembro bem eu li "eu sou o que eu toco", e ai toquei a estrutura e me fundi com ela completamente e comecei a escalar ela e fui até o terceiro andar do Oficina, no meio da cena e fiquei escalando a estrutura por horas, esse poder de "ser isso aqui", ter conexão com esse ferro, é um pouco isso.

Da mesma forma que as canções conduzem a jornada extática em ritos religiosos e culturais, tentar traduzir a experiência do êxtase por meio da linguagem é uma "inefabilidade"[260], como diz Grob, ou seja: qualquer sensação, objeto, sentimento ou aspectos da realidade e da subjetividade não pode ser elaborado por meio da linguagem com precisão, instaurando uma sensação do indizível. No caso da atriz Sylvia Prado, como visto no seu depoimento, o corpo se relaciona tanto com a agência do texto como com o uso e os efeitos especificos do psicoativo em cena.

Para José Eliézer Mikosz, a "arte visionária", como a chama L. Caruana, é mais um estilo artístico que uma vertente consolidada. O autor aproxima esta estética tanto das representações rupestres como das artes "étnicas" xamânicas, atravessando inclusive o Surrealismo e a arte psicodélica dos anos de 1960.[261] Há, nesse sentido, artistas que se propõem a criar obras com a intenção de "representar" os aspectos visionários de suas experiências e, assim, instaurar um processo de criação *a posteriori* do acontecimento. Nesse caso, o que se vê é mais uma linguagem de comunicação que busca codificar proposições simbólicas, do que a função "agência", e a produção de imagens advinda deste estado adquire

[260] GROB, Charles S. A Psicologia da Ayahuasca. In: METZNER, Ralph. **Ayahuasca:** Alucinógenos, consciência e o espírito da natureza. Trad. de Marcia Frazão. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002, 2002, p. 195 – 225, p. 208.

[261] MIKOSZ, José Eliézer. **A arte visionária**: representações visuais nos estados não ordinários de consciência (ENOC). Curitiba: Editora Prismas, 2015.

mais o teor representativo que experiencial *presentificado.*

> Onde os Surrealistas tentaram, através do estado onírico, se elevar as mais altas realidades (e contra o uso de narcóticos) os artistas visionários usam tudo a sua disposição – mesmo com grande risco pessoal – acessar diferentes estados de consciência e expor as visões resultantes. Os artistas visionários buscam mostrar o que repousa além das fronteiras de nossa percepção. Através dos sonhos, transes ou outros estados alternativos, o artista busca ver o invisível (ou o mundo dos espíritos) – atingindo um estado visionário que transcende nosso modo ordinário de percepção. A tarefa que o espera, consequentemente, é comunicar suas visões de forma reconhecível como na visão do dia-a-dia.[262]

No contexto da encenação, os gestos indicam a *agência*, como a própria leitura de um texto indica também a *agência*. Assim, a própria estrutura narrativa das encenações de Zé Celso oferece as margens, o "fio terra", para a experiência da performance *do êxtase* em cena. As estruturas narrativas, nesse caso, cumprem a função de guia que as canções exercem em ritos religiosos e culturais que preveem o uso de psicoativos. As próprias narrativas dramáticas e as ações do corpo, nesse sentido, interagem como *agências* para guiar e potencializar a percepção e o processo de produção de imagens teat(r)ais.

O que para os *huni kuin*, por exemplo, configura "um efeito estruturante por meio das vozes dos cantadores"[263] na jornada de êxtase, descrevendo princípios cosmológicos míticos e revividos, para os ritos do Oficina é o que a atriz Sylvia Prado chama de "trilho" ou de "sintonia" ao falar sobre a relação entre a dramaturgia e a experiência sagrada, em contraste, segundo ela, com a forma recreativa do uso de psicoativos.

> É que na forma recreativa, o foco é livre, na forma recreativa, você pode - agora esse coqueiro esta me chamando atenção , e agora aquela folha mexendo, é mais solto, e a sensação que eu tenho no teatro é que você tem um trilho, você consegue ver novos caminhos dentro daquele trilho a seguir. [...] E essa sensação que eu tenho é que o acido fazia com que o coro, tivesse nessa viagem o tempo inteiro. A gente se comunicava de outro jeito, a gente se comunicava telepaticamente. Não tinha essa interferência cotidiana entrando na peça, tinha a peça entrando na nossa história, então aconteceram coisas assim milagre, tipo coisas que são sintonia. A gente tinha acesso a coisas que facilitam o jogo teatral. Não mudou a estrutura mas mudou o jeito de atuar a gente começou a trilhar o teatro mais lúdico [...] por exemplo você toma ayahuasca e percebe sua entidade indígena, só que nas bacantes, eu posso ser índio e ser o que quiser, então na verdade a dramaturgia me deu a chance de me trabalhar como se estivesse trabalhando em um ritual pessoal, eu não sinto que as

[262] "Where Surrealists tried to elevate the dream-state into a higher reality (and opposed the use of narcotics) the Visionary artist uses all means at his disposal - even at great risk to himself - to access different states of consciousness and expose the resulting vision. Art of the Visionary attempts to show what lies beyond the boundary of our sight. Through dream, trance, or other altered states, the artist attempts to *see the unseen* - attaining a visionary state that transcends our regular modes of perception. The task awaiting him, thereafter, is to communicate his vision in a form recognizable to 'everyday sight'." (CARUANA, L. **A Manifesto of visionary art**. Paris: Recluse Pub, 2001, p. 1.)

[263] KEIFENHEIN in LABATE, 2004, p.108.

> questões que eu tenha trabalhado sozinha tenham sido questões que pude trabalhar em cena nas peças onde trabalhei. São questões de esclarecimento, clareza"

Grob aponta algumas características universais, com psicoativos, como a hiper-sugestionabilidade, e ao tratar da função do condutor/xamã no rito, ele diz que "os participantes ficam extremamente sensíveis a quaisquer estímulos verbais e não verbais a eles dirigidos".[264] Neste sentido, a troca entre o condutor ou xamã – no caso, Zé Celso – e os participantes se dá por meio da própria estrutura da encenação – o "trilho". Mas, por outro lado, no contexto de ritos culturais e religiosos, segundo Gell, os "atores" operam como índices das *agências* das personagens, num sistema de ação cujo propósito é mudar o mundo.

Mesmo que, no caso do Oficina, a encenação tenha a qualidade de um *ritual*, o lugar do guia se dá pelo próprio texto, pelos ensaios e, sobretudo, pelo corpo. Neste sentido, as narrativas adquirem parte da condução de uma jornada já definida, podendo ser afetada no transcurso da criação, claro, mas aterradas pela encenação.

Pude testemunhar durante um dos ensaios da peça *Bacantes*, em 2016, o ator Marcelo Drumont em um processo difícil com a "força" da ayahuasca recompor o seu corpo e reintegrar a própria experiência na cena. Segundo ele,

> [n]a verdade as pessoas ficaram impressionadas e estavam absolutamente impressionadas por eu ter caído no chão rolei 20 metros para fazer a cena e sustentei a cena, mexiam em mim e eu fiquei parado. Mas daí eu falava "era a cena", ele estava ensinando de novo a cena que eu tenho que ficar parado. Que eu fiquei gritando, me viam muito quente, eu fiquei gritando, mas era Dionísio que estava gritando na masmorra.

E segundo Cassandra,[265] a responsável por fornecer a ayahuasca e acompanhar o ensaio de *Bacantes* na ocasião, afirmou que

> ...foi uma das coisas mais lindas que eu vi, achei brilhante o que aconteceu com ele de uma não condição (física) de ele se levantar, ayahuasca/ator/cena/peça, junto e tudo re-significado, pra ele não deixar de fazer. Ele estava no chão caído, e a hora que ele rastejando sentou, ele não faria como ele tinha que fazer, isso é a experiência de ayahuasca, isso é xamanismo, esse caminho (naquele momento) ele volta quando ele quiser, ele fez o caminho, isso é lindo.

Enfim, ao refletirmos sobre a performance do êxtase no Oficina, onde a cena, conforme Martzenbacher, "pertence ao reino da presentação, não da representação. Do *Tyato*

[264] GROB in MEZTZER, 2002, p. 206.

[265] Para preservar o anonimato desta interlocutora conforme acordado, optamos em utilizar o pseudônimo de "Cassandra".

da incorporação, não do teatro"[266], buscamos entender como o uso de psicoativos participou e participa desse movimento de expansão "total" da consciência dos atores em cena – e na vida. A encenação, sua estrutura e seu texto, funcionam nesse sentido como "guias" para a jornada dos atores e de suas personagens em cena, numa constante produção de imagens que procura ultrapassar todas as fronteiras existentes entre palco e plateia, estética e política, arte e vida. "O TYATO" é a atuação ritual que traz o aqui–agora, dos atores e da multidão no instante da orgya do ato teatral, criando a ação, a participação e o envolvimento desse momento, nos atos irrepetíveis e transmutadores".[267]

3.5. *Bacantes*: As possuídas em êxtase

> O rito vive a chegada de *Dionyzio*, filho de Zeus e da mortal *Semelle*, em sua cidade natal, Teba SP, que não o reconhece como Deus. Trava-se o embate entre o mortal Penteu, filho de Agave, que, através de um golpe de estado, tomou o poder do avô, o Governador Kadmos e tenta proibir a realização do Teatro dos Ritos Báquicos oficiados por Dionyzio e o Coro de Bacantes e Sátiros nos morros da cidade. Penteu é a personagem mais contemporânea da peça. Ele incorpora o pensamento dominante, herança do legado racista, patriarcal, escravocrata e sexista, que tem na propriedade privada a legitimação de genocídios; no discurso de *hategroups* que não conseguem contracenar com as diferenças e no privatizante e "apolítico" projeto neoliberal. No terceiro ato, o coro de Bacantes e Sátiros que presentificam a multidão insurgente, conduzidos por sua mãe, estraçalham e devoram Penteu num trágico banquete antropófago – um rito de adoração da adversidade. Nesse movimento, o coro se revela mais contemporâneo que Penteu, pois vai em direção ao primitivo, num retorno ao pensamento em estado selvagem com percepção da cosmopolítica indígena, que hoje nos mostra como totemizar a predação e o trauma social do capitalismo e do antropocentrismo que atravessam continentes e séculos carregando a mitologia do Progresso a qualquer custo.[268]

O mergulho de Dioniso nos corpos dos "índios que descobrem o esquecido Mito Original, de sua Tribo", diria Zé Celso[269], traduz a encenação que adquire um *status* diferenciado para o Teat(r)o Oficina. Não se trata apenas de uma encenação, mas de um rito coletivo para o Deus do Teatro, Dionísio. Logo no início, as bacantes entram em cena ainda não "viradas"- quer dizer, "incorporadas"- e evocam as possuídas de êxtase, cantando "*BAKXAI* BACANTES". Trata-se aqui duma mestiçagem entre o nome grego para *bacantes* e

[266] MARTZENBACHER, 2028, p. 193. [grifo da autora]

[267] TEATRO OFICINA apud MATZENBACHER, 2018, p. 193.

[268] Disponível em: http://teatroficina.com.br/pecas/bacantes/ Acessado em: 11/11/2018

[269] CORRÊA, José Celso Martinez apud BULHOES, Marcos. **O terreiro eletrônico e a cidade:** o olhar do mestre antropófago entrevista José Celso, **Sala Preta**, v. 12, n. 1, p. 209-223, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP, jun. 2012, p. 220.

um chamado de matriz afro-brasileira para a incorporação, para "baixar o santo".

O êxtase dionisíaco na Grécia antiga, como vimos, era o mergulho no corpo do adorador pelo adorado. Dionísio já era estrangeiro na própria cultura grega, segundo Brandão[270], e seria mais que natural aportar em outra terra, como o Teat(r)o Oficina. A encenação, que teve sua primeira apresentação em 1995, remonta de tempos em tempos ao rito original do teatro ocidental, se configurando como uma das mais emblemáticas do grupo paulistano. As remontagens são sempre atualizadas segundo o contexto político que atravessa a cultura brasileira, e a plateia "já viu isso em todas as vidas, elas vêm, elas têm que assistir e passar por este rito, a gente já fez *Bacantes* e a gente tem que fazer *Bacantes* sempre, na forma que é do momento" diz Drumont, "o teatro foi pensado para *Bacantes*. Em *Bacantes* contém todo o teatro. Se você está na origem do teatro, ela contém todo o teatro". Neste sentido, a encenação nasce e renasce sempre de um desejo do grupo que vai se configurando até trazerem o rito de volta, em sua necessidade de "re existir". Para Zé Celso, o espetáculo

> ...como lugar de re-existência frente à onda conservadora que, a todo custo, tenta impedir a potência da multidão, encarnada nos delírios dionisíacos, no phoder da presença, para celebrar juntos e produzir alegria – ação biopolítica mais que necessária nos dias de hoje.(...)Milhões de pessoas da *nova esquerda, nascida* das Culturas que emergiram no Poder das Mulheres, Gays, Lésbicas, Bi, Trans, Travecas, Negras, estudantes, migrantes, os de dentro e os de fora de todas as caixas, lutadores do *CORPO HUMANO*, tomaram as ruas, insurgentes contra a hegemonia patriarcal, protagonista de retrocessos em escala global(...)Essas mobilizações protagonizadas por Bacantes – mulheres que sabem de si – tem agora pra seu enriquecimento os chamados *povos indígenas*, com sua sabedoria milenar na defesa da Vida no Planeta Terra, conhecedores de uma cosmologia que nos inflama com um novo comportamento humano, em um devir-índio multinaturalista.[271]

Na peça, o Oficina refaz a tragédia clássica, com seu *tragos*, o touro ou bode que é simbolicamente sacrificado em cena para celebrar Dionísio. A metamorfose dionisíaca tanto remete à figura do antepassado grego como também remete às tradições xamânicas da metamorfose do corpo. Neste sentido, que o Oficina trata esta metamorfose como uma "incorporação", um "virar" do teatro em *teato*. Com certo aspecto, são as tradições ameríndias, descolonizadas e descolonizadoras que o rito revela no corpo êxtase do elenco e do público; o deslocamento "total" da nossa forma de ver pelo *perspectivismo ameríndio* refletido por Viveiros de Castro. Significa que múltiplas naturezas chegam a um só ponto, do ser humano enquanto qualidade antropomórfica, e se estendem aos animais, às coisas, às

[270] Cf. BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. v. 2. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

[271] Disponível em http://teatroficina.com.br/pecas/bacantes/ Acessado em: 11/11/2018

plantas, e a outra entidades *sagradas*. Segundo Viveiros de Castro,

> ...o perspectivismo ameríndio coloca a ênfase não a oposição entre um mundo visível e um mundo invisível, e sim na ideia de que o mundo humano se prolonga no mundo dos animais e outros seres que chamamos de naturais -sendo então todos, humanos e animais, equivalentes entre si, mas associados a diferentes perspectivas, vinculadas a corpos distintos, a diferentes viajante em trânsito, não roupas ou hábitos. O xamã seria então um entre mundos, mas entre corpos capazes de adotar perspectivas alternadas, todos eles cidadãos de um mesmo mundo.[272]

Tanto na Grécia como nos povos indígenas, como exemplo os *Huni Kuin*, o transe é para todos guiado pela figura de um xamã ou sacerdote, que supre pela poética uma arte vinculada ao êxtase, empregando canções ou a própria narrativa da tradição do Deus, que conduz os indivíduos em ENOC. Na Grécia Antiga, no entanto, a figura do Deus é incorporada sem mediador, somente pela performance do corpo em êxtase. Ao miscigenar diferentes culturas, o Oficina se aproxima de um caráter ecumênico, antropofágico, que mescla tradições clássicas ocidentais com perspectivas xamânicas e neo xamânicas, além de religiões de matriz afro. Ao ser indagado sobre essas aproximações, Zé Celso ainda acrescentou o Corpo sem Orgãos (CsO) de Artaud. Para Zé, o êxtase vem "se você se abre pra esse sistema sem órgãos, se você abdica mesmo por instantes, de sua individualidade física, orgânica da coisa que você tem dentro e se deixa entrar".

Neste devir "total", o corpo é ativado pelo uso de psicoativos. A peça *Bacantes* presentifica este rito de "incorporação", desde a morte de Penteu, devorado pelas bacas em um rito orgástico, até o momento em que os espectadores, tornados participantes do rito, são também metarmofoseados no Deus. Dionísio aqui personifica o desejo e a potência de *estar fora de si*, trazendo à cena, e à vida, uma experiência para o corpo em toda sua volúpia carnal e orgiástica, mas ao mesmo tempo sagrada e subjetiva. Um aspecto interessante é levantado por Zé Celso a respeito da própria natureza da Orgia:

> [o] encontro no teatro é orgiástico porque tem os atores, o público, você está vivo, tem aquele tesão, aquela eletricidade, sente as pessoas. O ser humano tem que se conhecer mais cedo ou mais tarde. [...] Nietzsche tem razão, o cristianismo é das coisas mais degradadoras da condição humana. O que o cristão chama de alma pra mim é Eros. A alma erótica, quando fica com tesão, que vibra, é a mesma vibração da criação estética. Você fica tomado por aquilo e atinge um estado... As maiores inspirações vêm do sexo transformado em Eros. Sexo platônico, que erradamente os monges da Idade Média traduziram como sendo o amor sem físico, sem corpo. Mas não existe corpo sem alma, alma sem corpo.[273]

[272] VIVEIROS DE CASTRO apud LABATE, Beatriz Caiuby. A reinvenção do uso a ayahuasca nos centros urbanos. Campinas: Mercado de Letras, 2004, p. 17.

[273] Disponível em https://revistatrip.uol.com.br/trip/ze-celso/ Acessado em: 11/11/2018

Mircea Eliade aponta algo semelhante quando diz que

> De modo geral, a orgia corresponde à hierogamia. À união do par divino dever corresponder na terra, o delírio genésico ilimitado. [...] Os excessos desempenham um papel preciso e salutar na economia da do sagrado. Eles quebram as barreiras entre homem. A sociedade, a natureza e os deuses; eles ajudam a fazer circular a força. A vida, os germes de um nível da realidade para outro, de uma zona da realidade para todas as outras. O que esta vazio de substancia ressarcia-se; o que estava fragmentado reintegra-se na unidade; o que estava isolado funde-se na grande matriz universal.[274]

Ao perguntar sobre o desejo de fazer *Bacantes*, Zé Celso revela que "na verdade, Bacantes é filha de Mistérios Gozosos, que corresponde a Mistérios de Elêusis, que a gente fez primeiro na ECA [Escola de Comunicação e Artes da USP]", relembra o diretor, "quando vieram 600 pessoas e no final ficaram 50, que fizeram uma suruba, era uma peça muito delicada." Em seguida, segundo Zé Celso, veio a reescritura antropofágica da obra de Eurípedes, que a transfigura em *Opera de CarnavalTragycomédia.*

> Recriamos como Rito da Origem do Teatro, como índios que descobrem o esquecido Mito Original de sua Tribo. Com COROS de Bacãs e Satyros, e protagonistas Deuses e Mortais retornamos ao Teatro ctônico O Foco do trabalho se inicia, principalmente, na Religião Dionisíaca e na Origem do Rito Teatral que Eurípedes documentou em sua última peça "BACANTES"(...) A Obra foi recriada na língua poética brazyleira, dos Grandes Poetas como Vinícius de Morais que, com "Orfeu do Carnaval" estabeleceu a ligação entre o "CANDOMBLÉ AFRICANO e a MITOLOGIA GREGA. Com as letras das músicas mais populares da era de Ouro do Samba, dos Pontos dos Terreiros de Macumba, até chegarmos à "ÓPERA DE CARNAVAL ELEKTROKANDOMBLAICA", à "TRAGYCOMÉDIORGYA"...[275]

Um fator importante aqui é a relação instrumental que a *ayahuasca* adquire no processo do ritual de *Bacantes*. Ela é instrumental porque não é tratada como sacramento religioso. Inclusive, ao questionar Drumont se havia alguma escolha específica de quem servia a bebida, ele disse que não, que é apenas "como se fosse chamar o 'dealer'[276] para outra coisa porque a gente não tem ayahuasca, e ele fica ali no ritual também, mas no caso do 'dealer' ele não acompanha, né?" Ainda segundo Drumont, houve momentos em que alguns espectadores tomavam *ayahuasca* durante as apresentações, mas nunca foi algo incentivado pelo rito, apenas ocorria, e "muita gente pirou, de tomar droga aqui e não conseguir entender, e achar que é mais do que teatro". Foi percebido também que ninguém exerce nenhuma

[274] ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. Trad. de Natalia Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 2016, p. 289 e 290.

[275] CORRÊA apud BULHOES, op. cit, p. 220.

[276] Traficante em língua inglesa.

função cerimonial, ou algum tipo de reza, como ocorre em outros contextos estritamente religiosos. Zé Celso afirma a importância em utilizar o psicoativo como meio de criação e observação do corpo, com atenção ao processo de ensaio.

Em meu caderno de campo, onde colhi relatos das experiências nos ritos e ensaios da peça, anotei que

> Ao longo da experiência o objeto da pesquisa de campo se apoderou de meus pensamentos e do quanto deveria tentar fugir do processo natural pessoal e observar a ação do ritual do momento. Comecei a observar a atuação da bebida em alguns atores e conforme o ensaio evoluiu era nítido o desconcerto em alguns corpos, mas se contrastavam em outros momentos adquirindo total domínio da performance física. (H)avia uma luta permanente entre a ação a ser observada e minhas questões que emergiram. Passado algum tempo comecei a intercalar momentos, alguns íntimos e outros relacionados à encenação, o que se tornou uma reflexão interessante no processo, pois algumas performances da cena relacionavam-se a questões pessoais de forma imediata. (A)spectos visionários tomaram conta de parte de minha experiência, grafismo se esboçaram olhos fechados, comum da ingestão de ayahuasca. Mas um se intensifica, um desenho, uma flecha ou seta apontando para baixo, ao seu redor um elaborado grafismo acompanhava seu perímetro, alguns tons eram evidentes, como a cor preta e amarela e adquiriram aspectos tridimensionais em minhas visões, a sensação era de um símbolo de algo. A partir desta visão que me abalou muito, seguiram outras visões com labaredas de fogo que passei a senti-las presentes em todo o edifício do teatro. Senti esse momento como o início de outra etapa do processo, a encenação começou a se delinear de forma integrante, comecei a observar a relação com que as linhas estruturais do edifício e das arquibancadas em seus cruzamentos verticais e horizontais se redimensionaram ao meu olhar e envolviam a encenação de forma a abarcar a potência da cena em seus aspectos profanos e sexualizantes no momento.

O pesquisador Ruan Felipe de Azevedo, que também estava presente em campo, mas não utilizou a ayahuasca, reflete em sua dissertação que

> O ensaio foi alargando seus contornos, estávamos navegando em mar aberto. Os corpos flanavam, pavoneavam, sorriam alegremente, um clima de paquera aqueceu os ares, alguns atores que já estavam me rodeando há semanas vieram beber da minha garrafa de água como se nela estivesse contido um vinho raro.[277]

Seguindo meu relato atestando, precisamente a percepção olhar o espaço do teatro durante o rito:

> A potência nos olhares dos atores e suas relações com o corpo se expandiram e se relacionaram com o entorno de uma forma diferente. O coro se formatou em diversos padrões e adquiriu uma sensação de sacralidade em momentos bem profanos, sugerindo uma sensação de eternidade, uma sensação de infinito presente.A partir das minhas experiências anteriores e daquela que estava vivendo naquele momento, relacionei a liturgia como norteadora de percursos. Naquele momento entendi o quanto as relações da cena, da ambiência, se relacionaram com minha experiência. Em um fluxo de comparações recordei o quanto a relação com imagens, flores, velas e cantos específicos interagiram com minha jornada visionária

[277] AZEVEDO, Ruan Felipe de. Uma etnografia sem órgãos: corpos em ato no Teat(r)o Oficina. Dissertação de Mestrado, **Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo**, EFLCH, 2019, p. 56

> em outras experiências, e o quanto a relação do acaso (naquele momento incomuns, pois não pertenciam a um norte religioso) e a relação com seres e coisas se estabeleciam a partir do edifício, da cenografia e dos corpos nus *performando* em uma tragédia clássica. (Após) a pausa entre o segundo e o terceiro ato do ensaio, (fui) em direção a parte dos fundos, onde há um terreno baldio. Ao chegar lá encontrei alguns atores em suas individualidades fazendo gestos totalmente fora do contexto da encenação, daí me dei conta em que momento ocorreram seus processos, e como haviam muitos atores, claramente alguma fuga se deu para um respiro fora da cena e para uma momento de subjetividade. A visão desse acontecimento, me fez pensar no processo relacional que mantinham e no quanto a encenação junto a bebida afetou cada um. Entre esses atores uma atriz me chamou muito a atenção, pois a sua gestualidade mostrava que sua permanência nesse estado foi muito mais duradoura em relação aos outros, o que me incitou a falar com ela posteriormente ao evento e coletar seu depoimento.

Mais tarde, na semana posterior, falei com a atriz, Mariana V., e ela atestou em sua fala que "havia perdido o corpo, não conseguia encontrar mais o corpo da personagem Bacante que fazia". Esta "crise" foi elaborada por Zé Celso como um "desmontar as máscaras", mas também por Drumont quando diz que, nessa hora, "a pessoa vê o que ela está fazendo, onde que ela está pisando. O que é aquilo, aí as pessoas têm uma ideia do que é o Oficina, elas dão uma transformada e começam a descobrir que tem outras coisas".

Seguindo meu relato experiencial, leio que

> ao entrar novamente em ENOC mantive em mente a possibilidade de não relutar com qualquer direcionamento para a cena, optei em deixar fluir e ficar passivo em relação a qualquer sensação, deixando que a própria experiência me conduzisse independente do lugar de espectador e pesquisador. Passado todo período inicial de embriaguez, iniciou-se o novo processo, que foi mais forte em relação ao primeiro, mas o único sinônimo que encontro para descrevê-lo seria uma sensação de pressão na atmosfera, que pertence a esse aspecto de força falado anteriormente. Essa sensação foi avassaladora, pois não resultaram dela questões visionárias, somente processos de presença relacionados ao meu corpo, aos corpos presentes e ao espaço. Passei a observar a cena de uma forma mais profunda que antes, e comecei a percebê-la não como representação e sim como uma apresentação, de personagens contendo impulsos reais. Quando me dei conta dessa sensação pensei que havia sido absorvido como espectador a partir de uma fruição ilusionista e mimética e logo pensei que eu havia criado uma quarta parede. Mas uma questão surgiu e foi evoluindo junto a própria sensação percebida, a percepção criava a ideia de um real mais que real; uma exaltação do real e não a partir de uma perspectiva de representação, ou mimese da tragédia, o real se desenhava a partir das personagens e do caráter apresentativo da cena, ou seja, a sensação se relacionava com a realidade da apresentação de corpos e pessoas que se apresentavam. A sensação era como uma apresentação, onde ao olhar uma determinada atriz ou ator sentia sua personalidade presente. Sendo eles Bacante, Dionísio, ou Penteu, a relação parecia ter sido trocada, como que Dionísio ou Penteu estivessem encenando os atores Marcelo ou Jefferson, como que se houvessem camadas internas sobrepostas. O ensaio foi se transcorrendo e usei da prerrogativa de permanecer presente nele, de sentir o momento ao invés de refletir, o que gerou uma sensação de integração a obra, senti meu corpo com vontade própria, independente de uma elaboração percebida na mente. A sensação foi de pertencer a algum espaço daquela cena que havia sido preenchida pelos corpos dos atores. Um pensamento marcante e um dos últimos da experiência foi: Que personagem seria o corpo que me representaria?

Estas experiências devem ser levadas em conta considerando seu próprio caráter inefável, e que a linguagem não consegue traduzir a potência da experiência. Alguns pontos desta foram fundamentais para a busca, durante a pesquisa, por referenciais teóricas que dessem conta da dimensão desta profusão da performance do êxtase. A ayahuasca é considerada, como vimos, entre a etnia *huni kuin*, como uma bebida de cura. Para eles, tudo é cura, e o *sagrado* permeia todas as coisas. Esta perspectiva com relação ao psicoativo, no Oficina, diferentemente, parece se estender até o ponto em que profana a experiência.

O modo como se configurou, nesta análise, a comparação entre a performance do êxtase nos contextos *sagrado* e *profano* aponta que a cena no Oficina, particularmente em Bacantes, é não apenas paradoxal, mas também guiada pelos cânticos, mas sobretudo pela encenação e pelo "fio terra" admitido pro José Celso. Ao tentar traduzir a dimensão desta experiência, a sensação de muitos corpos habitando as ações, a análise não comporta a obra, quando alcança seu estado de *catarse* com o público, adquirindo um aspecto mais *real* que a realidade cotidiana, e mais relacional entre meu corpo e a cena/rito do Oficina.

A própria Labate, ao refletir sobre a encenação de *Bacantes*, traça dois pólos compostos e opostos do uso de psicoativos. De um lado, o "sagrado/religioso/ritual/enteógeno", do outro, o "profano/laico/recreativo/droga"[278], e traz para a discussão o antropólogo Michel Taussig, que imerso na Amazônia Peruana trata os ritos de *ayahuasca* como um teatro ilusionista, um teatro épico ou mesmo um teatro artaudiano. Ainda conforme Labate, o ritual do Teat(r)o Oficina, ao contrario das formas ritualistas que "acentuam a ordem e a separação das esferas do cosmos, introduz, ao contrário, uma temporária desordem em um contexto ritualizado". Assim como Taussig, que vê no xamanismo Peruano um ritual desconexo, improvisado, caracterizado pela heterogeneidade, Labate vê no Oficina o traço da mistura e da ruptura, de um ritual alegórico, mais que simbólico.

O rito promovido com uso de psicoativos em peças como *Bacantes*, é estruturante para a história do grupo, revelando suas técnicas de êxtase do corpo, que visam à catarse e a criação artística, elaborada na descolonização do corpo e no "deixar cair às máscaras". Durante o ensaio em ENOC, percebi momentos que em que atores se perdiam na própria imersão, sobretudo os neófitos. Por outro lado, o próprio Marcelo Drumont, que tomava de três a quatro copos de ayahuasca por peça, durante temporadas, teve lá alguns percalços. Mas, a conclusão sobre estes é que, como possíveis "*bad trips*", os percalços são importantes para

[278] LABATE, 2002.

detectar os problemas da cena e ver onde se está pisando.

Finalmente, a função do ritual/encenação e da narrativa /texto é a de conduzir a experiência no processo da produção de imagens corpo em êxtase. Segundo o elenco entrevistado, é essencial que o texto esteja "na ponta da língua", os elementos de cena posicionados para se ter uma boa evolução. O que foi notado também é que as experiências ocorridas não são "debatidas" em processos coletivos de criação, mas que é algo que pertence à própria presença da encenação. Neste aspecto, talvez, o próprio caráter inefável da experiência conduza a outras formas de lidar com a performance em êxtase e a produção de imagens se torne memória e reelaboração da cena, da vida, recuperando sensações e um desejo permanente de expansão.

CONCLUSÃO: (IN) CONSLUSÃO

Através da análise da produção de imagens em performances extáticas sob uso de psicoativos ao longo da história, o presente trabalho pretendeu mostrar, em um primeiro momento, a origem da arte com formas sagradas. Neste âmbito, chegou-se ao conceito da potência de imaginação associado ao sentido grego *phainestai*, em uma dupla via conceitual: se, por um lado, a potência da imaginação vê o mundo como forma perceptual e fenomenal, por outro, o mundo é concebido, por meio tanto das imagens mentais, como produção material.

Neste sentido, percorremos a produção de imagens em ENOC buscando as emanações da produção de imagens que norteou toda pesquisa, e que percorreu a estética proveniente do ENOC e sua emanação no mundo objetivo, por meio da arte, em sua origem ritualística, do sagrado ao profano.

Ainda no primeiro capítulo, afirmamos que as imagens produzidas em ENOC, mesmo que materializadas no mundo objetivo, perdem o sentido de sua produção se separada seu do agente produtor, no caso, o xamã. Neste aspecto, nos aproximamos de cultos religiosos ao longo da pesquisa na tentativa de encontrar a produção de imagens que se estende na cultura, desde a Grécia Antiga, com seus cultos dionisíacos que remetem às origens do teatro ocidental.

Já no segundo capitulo, nos aproximamos tanto às performances em ENOC *sagradas* como das recreativas, artísticas ou psiconáuticas, para tentar traçar um paralelo.

Esbarramos no aspecto essencial e específico do acontecimento performático. Se, por um lado, encontramos nas performances em ENOC *profanas* a produção de imagens que se estendem à cultura por meio do próprio material artístico, gerando mudanças de hábitos e costumes, por outro, nas *performances sagradas*, a experiência se restringe ao próprio acontecimento, e a produção de imagens se limita a técnicas de êxtase, empreendidas durante rituais xamânicos e neo-xamânicos.

Assim, ao tentar aproximar as produções de imagens materiais advindas da experiência em duas vertentes, os grafismos *huni kuin Kene*, a arte visionária ocidental, apontou um aspecto instigante: enquanto a arte visionaria tenta traduzir as imagens da experiência, a arte dos grafismos étnicos, somada às poéticas das canções, operam como instrumentos no momento presente da performance extática.

Neste aspecto, nos aproximamos mais ainda das tradições xamânicas, por compreendermos o profundo conhecimento milenar e tecnológico do uso de psicoativos ali existente, detendo um elaborado sistema de pensamento em suas cosmologias.

No terceiro e último capítulo, a pesquisa convergiu para o Teat(r)o Oficina, de São Paulo, e sua forma empírica de uso de psicoativos em seus ritos sacro/profanos, junto a sua perspectiva antropofágica de um xamanismo ameríndio. O objeto de análise final da pesquisa, foi minha imersão em campo, que se deu nos ensaios da peça *Bacantes*, no ano de 2016.

No entanto, ao traçar uma reflexão exterior à conclusão desta pesquisa, é que para analisar o objeto somente a partir da literatura especifica, tanto teorias como relatos não dão conta do acontecimento. Refletir sobre minha experiência no Teat(r)o Oficina, nesse sentido, expõe o rito/encenação tanto em seus aspectos artísticos materializados como em seus aspectos efêmeros, inerentes à própria obra teat(r)al, onde operam transformações permanentes, fluxos de produção de imagens sobrepostas em camadas.

Tendo em vista, enfim, os limites de uma dissertação, muitos aspectos não se concluíram, apontando desejos e hipóteses para futuras pesquisas no campo relacional entre ritual, teatro e uso de psicoativos para fins sagrados ou profanos. A experiência de campo, no caso deste trabalho, foi o fio condutor desta pesquisa, que enfrentou um tema geralmente obscurecido na égide normativa ocidental. Mesmo o material bibliográfico consultado sobre o assunto é, por esta razão, ainda precário, tratando-se, sobretudo, e muitas vezes, de substancias ilegais.

Timothy Leary, em seu "Guia da Experiência Psicodélica", já nos propôs que novos manuais para experiência extática fossem escritos, de acordo com outros modelos, científicos,

estéticos, terapêuticos, e renovados segundo novas experiências da performance do êxtase.

Por fim, ao refletir sob a figura do *performer* neste âmbito de experiência, tendo em vista que opera em outras camadas da percepção e cria arte no próprio momento da experiência, tentei lançar luz sobre Zé Celso, diretor do Oficina, como um "xamã do teatro". Será que Zé Celso aproxima, em sua história e sua potência artística, este teatro das origens da arte, ao tratar da experiência extática como um instrumento de produção de imagens em cena e na vida? Operando entre as zonas *sagradas* e *profanas*, teatrais e rituais, ele se aproxima dos xamãs e dos psiconáutas, estes "navegantes da alma", mas concentrando sua experiência no Oficina. Não seria o Zé, nesse sentido, um *psicoperfonauta*?

ANEXO

Imagens de campo

O relato descrito ocorreu mediante minha experiência em campo como espectador ativo do uso da ayahuasca pelos atores da companhia de teat(r)o Oficina Uzyna Uzona durante o ensaio da peça “Bacantes". Essa foi a primeira experiência nesse âmbito específico de investigação.

No dia 18 de outubro de 2016 fui convidado por uma amiga, ***Cassandra,*** para participar de um processo do uso da ayahuasca no teat(r)o Oficina Uzyna Uzona durante o ensaio da peça “Bacantes.” Na ocasião solicitou-me que além de participar do processo de ensaio também a auxiliasse servindo a bebida aos integrantes da companhia e cuidando de alguns aspectos do processo**.**

Cassandra como conhecedora do uso de ayahuasca em contextos tanto artísticos como religiosos, foi responsável pela administração das doses ingeridas por todos os participantes, e também pelo cuidado àqueles que passassem por um mal estar, purga e outros aspectos pertinentes ao processo de experiência com a bebida.

Já participava há algum tempo dos ensaios como colaborador na manufatura de adereços da encenação, e aproveitava esses momentos para fazer minha pesquisa de campo relacionada ao uso de psicoativos no processo de criação do grupo.

Devido a minha participação nos ensaios o convite da minha amiga não foi inesperado, pois algumas semanas anteriores ao acompanhar um ensaio o diretor, José Celso Martinez Corrêa, falou sobre a dificuldade que via no corpo dos atores de se conectarem ao corpo das personagens e a encenação proposta, sugeriu então de imediato, a necessidade de tomarem a bebida *ayahuasca* para que seus corpos atingissem o objetivo almejado.

O *modus operandi* pré experiência no início do ensaio, e alguns procedimentos de preparação assemelhavam-se aos lugares que conhecia do uso da ayahuasca, como um questionário pessoal preenchido com dados relacionados ao conhecimento da bebida e seus efeitos. O início do processo se deu a partir da formatação de um grande círculo com cerca de 50 pessoas no palco do teatro onde algumas questões foram apontadas por *Cassandra* em relação à bebida, pois muitos participantes eram novos na companhia e nunca haviam participado de tal experiência. De maneira distinta de outros lugares que eu havia utilizado a bebida, o grupo não se apoiou na liturgia e sim em um processo ritualístico. Somente as falas

do diretor Zé Celso denotaram o rumo do ensaio, sempre relacionadas ao uso da bebida em questões relativas à observação do corpo do ator e a atenção ao processo de ensaio. O diretor enalteceu a importância em utilizar aquele meio de criação naquele momento e ressaltou a importância em chamar ***Cassandra*** caso houvesse algum problema específico.

Minha inquietação partiu para algumas questões, pois também era de certa forma um neófito no uso da ayahuasca nesse contexto. Fui acostumado a ingeri-la com o salvaguarda do processo litúrgicos ritualístico; com começo, meio e fim e direcionados por meio de canções e falas dos dirigentes do processo. Já esse momento se destoava, pois o processo litúrgico não ocorreria, e a encenação talvez ocupasse o lugar seguro do rito.

Após todas as recomendações e dizeres do diretor demos início ao processo, cerca de 50 pessoas tomaram a bebida, com exceção do Zé Celso, que por problemas de saúde não a utiliza mais e de alguns atores que não tinham interesse nesse campo de experimentação (decisão respeitada por todos sem nenhuma objeção) e os músicos que tomaram doses bem reduzidas.

Após todos terem ingerido a bebida iniciou- se o ensaio de imediato, eu me coloquei ao lado de Cassandra, um tanto ansioso, e segui algumas recomendações dela quanto à atenção ao processo e na força em me manter firme, fala usual em sessões de ayahuasca, que diz respeito a se manter atento e não esmorecer em relação ao ENOC e os fluxos de pensamentos e visões. Seguindo suas recomendações me firmei em um local da arquibancada para acompanhar o processo.

Após alguns instantes comecei a sentir o torpor de embriaguez característico da bebida e algumas perguntas surgiram em minha mente com aspectos bem problematizados. A primeira relativa à minha função e o lugar que havia me colocado, de espectador e, por outro lado, de cuidador e pesquisador. Como os relacionaria em minha apreensão do momento? A segunda quanto a experiência no corpo dos atores seguiriam a rotina do ensaio. Se os momentos de tensão e com a chegada da força da substância, conforme são esperados, se ocorreriam momentos de pânico. Pois para aqueles que nunca experimentaram os estados não ordinários de consciência devido ao grau de novidade da experiência, alguns aspectos da experiência poderiam suscitar processos visionários culminando em questões de ordem pessoal.

Ao longo da experiência o objeto da pesquisa de campo se apoderou de meus pensamentos e do quanto deveria tentar fugir do processo natural pessoal e observar a ação do ritual do momento, pois recordando as experiências anteriores, o ritual era o condutor de parte

das experiências, principalmente em momento de passagem, aos quais, as músicas e a liturgia eram portos mais seguros para o navegante em ENOC. Perguntei-me quanto isso interferiria em minha observação na pesquisa. Como espectador, fugi de um momento também natural do ENOC e de deixar que fluxos internos de imagens se apoderassem de minha experiência pois facilmente poderia deixar a pesquisa e me abrigar em questões pessoais.

Em dado momento do ensaio me dei conta de que havia perdido totalmente o foco. De imediato tentei recorrer a um lugar não confortável, que incomodasse meu corpo e me deslocasse daquele processo interno, para então conseguir observar de fora. Utilizei esse recurso e me firmei em tornar a observar as cenas como condutores para não haver dispersão, pois a experiência visionária estava intensificada.

Após esse primeiro momento de dispersão, comecei a observar a atuação da bebida em alguns atores e conforme o ensaio evoluiu era nítido o desconcerto em alguns corpos em determinados momentos, mas se contrastavam em outros momentos adquirindo total domínio de suas marcações e performance física. No entanto eu estava totalmente frágil do ponto de vista muscular e psíquico, havia uma luta permanente entre a ação a ser observada e minhas questões que emergiram Passado algum tempo comecei a intercalar momentos, alguns íntimos e outros relacionados à encenação, o que se tornou uma reflexão interessante no processo, pois algumas performances da cena relacionavam-se a questões pessoais de forma imediata.

Passado esse momento, aspectos visionários tomaram conta de parte de minha experiência, grafismo se esboçaram olhos fechados, comum da ingestão de ayahuasca. Mas um se intensifica, indicando um tipo de demarcação para aquele momento. O desenho era como uma flecha ou seta apontando para baixo, ao seu redor um elaborado grafismo acompanhava seu perímetro, alguns tons eram evidentes, como a cor preta e amarela e adquiriram aspectos tridimensionais em minhas visões, a sensação era de um símbolo de algo. A partir desta visão que me abalou muito, seguiram outras visões com labaredas de fogo que passei a senti-las presentes em todo o edifício do teatro.

Senti esse momento como o início de outra etapa do processo, a encenação começou a se delinear de forma integrante, comecei a observar a relação com que as linhas estruturais do edifício e das arquibancadas em seus cruzamentos verticais e horizontais se redimensionaram ao meu olhar e envolviam a encenação de forma a abarcar a potência da cena em seus aspectos profanos e sexualizantes no momento.

A potência nos olhares dos atores e suas relações com o corpo se expandiram e se relacionaram com o entorno de uma forma diferente, tendo em vista minha observação em outros ensaios. O coro se formatou em diversos padrões e adquiriu uma sensação de sacralidade em momentos bem profanos, sugerindo uma sensação de eternidade, uma sensação de infinito presente.

Passada essa cena, os atores se reagruparam para a próxima. Observei que alguns começaram a se deslocar de suas personagens e se afastar da encenação (acredito que alguns se deixaram envolver pela força da bebida e entraram em processos pessoais). Neste momento comecei a notar uma inquietude do meu corpo em relação ao espaço confortável que me encontrava, num impulso me levantei e fui caminhar pelas arquibancadas da platéia. Naquele instante comecei a refletir sobre a relação litúrgica e não litúrgica em rituais de ayahuasca e o quanto elas de fato afetam o processo da experiência, pois a bebida age em qualquer aspecto, a relação com a ingestão é um processo bioquímico entre o organismo e a planta e, independente da forma e o modo litúrgico abordado, a experiência ocorre.

A partir das minhas experiências anteriores e daquela que estava vivendo naquele momento, relacionei a liturgia como norteadora de percursos. Ela atenua a tensão e/ou o desconforto físico e emocional e estabelece um norte e um alicerce psíquico para o rito. Naquele momento entendi o quanto as relações da cena, da ambiência, se relacionaram com minha experiência. Em um fluxo de comparações recordei o quanto a relação com imagens, flores, velas e cantos específicos interagiram com minha jornada visionária em outras experiências, e o quanto a relação do acaso (naquele momento incomuns, pois não pertenciam a um norte religioso) e a relação com seres e coisas se estabeleciam a partir do edifício, da cenografia e dos corpos nus *performando* em uma tragédia clássica.

Passado algum tempo do ensaio recorri ao meu relógio e constatei o período passado, cerca de 3 horas, o que indicava uma pausa entre o segundo e o terceiro ato do ensaio. Sai pelo teatro e fui em direção a parte dos fundos, onde há um terreno baldio para respirar um ar mais fresco. Ao chegar lá encontrei alguns atores em suas individualidades fazendo gestos totalmente fora do contexto da encenação, daí me dei conta em que momento ocorreram seus processos, e como haviam muitos atores, claramente alguma fuga se deu para um respiro fora da cena e para uma momento de subjetividade.

A visão desse acontecimento, me fez pensar no processo relacional que mantinham e no quanto a encenação junto a bebida afetou cada um. Entre esses atores uma atriz me chamou muito a atenção, pois a sua gestualidade mostrava que sua permanência nesse estado foi muito

mais duradoura em relação aos outros, o que me incitou a falar com ela posteriormente ao evento e coletar seu depoimento.

Com o sinal do fim do intervalo voltei novamente a distribuir a bebida a todos que a desejassem, pois o efeito já havia acabado em muitos, tomei mais uma vez e segui para a próxima etapa do processo. Ao entrar novamente em ENOC mantive em mente a possibilidade de não relutar com qualquer direcionamento para a cena, optei em deixar fluir e ficar passivo em relação a qualquer sensação, deixando que a própria experiência me conduzisse independente do lugar de espectador e pesquisador.

Passado todo período inicial de embriaguez, iniciou-se o novo processo, que foi mais forte em relação ao primeiro, mas o único sinônimo que encontro para descrevê-lo seria uma sensação de pressão na atmosfera, que pertence a esse aspecto de força falado anteriormente. Essa sensação foi avassaladora, pois não resultaram dela questões visionárias, somente processos de presença relacionados ao meu corpo, aos corpos presentes e ao espaço. Passei a observar a cena de uma forma mais profunda que antes, e comecei a percebê-la não como representação e sim como uma apresentação, de personagens contendo impulsos reais.

Quando me dei conta dessa sensação pensei que havia sido absorvido como espectador a partir de uma fruição ilusionista e mimética e logo pensei que eu havia criado uma quarta parede. Mas uma questão surgiu e foi evoluindo junto a própria sensação percebida, a percepção criava a ideia de um real mais que real; uma exaltação do real e não a partir de uma perspectiva de representação, ou mimese da tragédia, o real se desenhava a partir das personagens e do caráter apresentativo da cena, ou seja, a sensação se relacionava com a realidade da apresentação de corpos e pessoas que se apresentavam.

A sensação era como uma apresentação, onde ao olhar uma determinada atriz ou ator sentia sua personalidade presente. Sendo eles Bacante, Dionísio, ou Penteu, a relação parecia ter sido trocada, como que Dionísio ou Penteu estivessem encenando os atores Marcelo ou Jefferson, como que se houvessem camadas internas sobrepostas.

Passado algum tempo e certo desconforto e apreensão, algumas pessoas começaram a sair do processo de ensaio e passaram um pouco mal. Eu e a Cassandra atendemos algumas pessoas servimos água e observamos se havia algum problema mais grave. Em alguns momentos senti a necessidade de sair do espaço, sair do teatro para a rua, o que fiz algumas vezes e isso me tranquilizou. Percebi que o fluxo de movimento entre entradas e saídas amenizava aspectos da pressão percebida.

O ensaio foi se transcorrendo e usei da prerrogativa de permanecer presente nele, de sentir o momento ao invés de refletir, o que gerou uma sensação de integração a obra, senti meu corpo com vontade própria, independente de uma elaboração percebida na mente.

A sensação foi de pertencer a algum espaço daquela cena que havia sido preenchida pelos corpos dos atores. Um pensamento marcante e um dos últimos da experiência foi : Que personagem seria o corpo que me representaria?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Mauro. O ayahuasca e seus usos. In: LABATE; ARAÚJO, 2002, p. 15-19.

ARAP, Fauzi. **Mare Nostrun:** sonhos, viagens e outros caminhos. São Paulo: Senac, 1998.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu Duplo**. São Paulo: Maxlimonade, 1984.

_____. **Os Tarahumaras**. Trad. de Aníbal Fernandes. Lisboa: Relógio D'agua, 1985.

AZEVEDO, Ruan Felipe de. Uma etnografia sem órgãos: corpos em ato no Teat(r)o Oficina. Dissertação de Mestrado, **Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo**, EFLCH, 2019.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In:_____ **Obras escolhidas**, 1994.

_____. **Imagens de pensamento: sobre haxixi e outras drogas**.Trad.:João Barreto. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BLAKE, William. **O casamento do céu e do inferno & outros escritos**. Trad. de Alberto Marsicano. PortoAlegre: L&PM, 2007.

BORBA FILHO, Hemiliano. **História do Espetáculo**. v. 2. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1968.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Vol. 1. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

_____. **Mitologia Grega**. Vol. 2. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

BULHOES, Marcos. **O terreiro eletrônico e a cidade:** o olhar do mestre antropófago entrevista José Celso, **Sala Preta**, v. 12, n. 1, p. 209-223, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP, jun. 2012.

BURROUGHS, William; GINSBERG, Allen. **Cartas do yage**. Trad. de Bettina Becker. Porto Alegre: Editora L&PM, 2008.

CARNEIRO, Henrique. Autonomia ou heteronomia nos estados alterados de consciência. In: LABATE, Beatriz Caiuby; GOULART, Sandra [et.al.].(orgs.). **Drogas e Cultura:** novas perspectivas. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 65 – 90.

CARUANA, L. **A Manifesto of visionary art**. Paris: Recluse Pub, 2001.

CASTAÑEDA, Carlos. **A erva do diabo**. Trad. de Luzia Machado Costa. Rio de Janeiro: Record, s/d.

CLASTRES, Pierre. **Sociedade contra o estado**. Trad. de Theo Santiago. São Paulo: Cosac Naiff, 2012.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **Work in Progress na Cena Contemporânea: criação, encenação e recepção.** São Paulo: Perspectiva, 2013.

CORREA, José Celso Martinez. **Primeiro Ato:** cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Ed.34, 1998.

COUTINHO, Tiago. O Uso do Corpo nos Festivais de Música Eletrônica. In: LABATE, Beatriz Caiuby. [et.al].(org.). **Drogas e Cultura:** novas perspectivas. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 411 – 431.

CROWLEY, Aleister. **Os livros sagrados de Thelema.** Trad.: Vitor Cei.- São Paulo: Madras, 2018.

DAWSEY, John C. MÜLLER, Regina; HIKIJI, Rose Satiko; MONTEIRO, Mariana F. M. (orgs.). **Antropologia e Performance:** ensaios Napedra. São Paulo: Terceiro nome, 2013.

DE MARTINS, Marco. **El nuevo teatro**: 1947-1970. Trad. de Beatriz Anastasi e Susana Spiegler. Barcelona: Paidós, 1988.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia 2, v. 3, Trad. de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012. (Coleção TRANS)

_____. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia, v. 4. Trad. de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997. (Coleção TRANS)

DELMANTO, Júlio. **História social do LSD no Brasil:** os primeiros usos medicinais e o começo da repressão. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, 295f. (Tese Doutorado).

DUQUETE, Lon Milo. **A magia de Aleister Crowley:** um manual dos ritos de thelema. Trad. de Carlos Raposo. São Paulo: Madras, 2017.

ELIADE, Mircea. **O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas de Êxtase**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **Tratado de história das religiões**. Trad. de Natalia Nunes. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.

_____. **O sagrado e o Profano: a essência das religiões**.Trad.: Rogério Fernandes. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FISCHER-LICHTE, Erika apud BONFITO, Matteo. Entrevista com Erika Fischer Lichte, **Conceição Conception**, v. 2, n. 1, p. 131-141, Campinas, jan./jun. 2013.

GELL, Alfred. **Arte e Agência***:* uma teoria antropológica. Trad. de Jamile Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da Arte**. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan S.A, 1993.

GOULART, Sandra Lúcia. O Contexto de Surgimento do Culto do Santo Daime: Formação da Comunidade e do Calendário Ritual. In: LABATE; ARAÚJO, 2002, p. 277-302.

GRANT, Kenneth. **Renascer da Magia:** As bases metafísicas da magia sexual. São Paulo: Madras, 1999.

GRAVES, Robert. **Os mitos gregos [recurso eletrônico]:** volumes 1 e 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

GROB, Charles S. **A Psicologia da Ayahuasca**. In: METZNER, 2002, p. 195 – 225.

GROTOWSKI, Jerzy. Farsa-Misterium. In: GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Trad. de Berenice Raunilo. São Paulo: Perspectiva, 2010.

HOFFMAN, Albert. **LSD:** Minha criança problema. SEM LOCAL, SEM EDITORA, SEM ANO, p. 5. Livro digital disponível em: https://pt.scribd.com/document/362495646/LSD-Minha-Crianca-Problema-por-Albert-Hofmann-pdf. Acesso 19/07/2019.

HUXLEY, Aldous. **As portas da percepção:** O céu e o inferno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A, 1966.

KLEPS, Art. **Millbrook:** A Narrative of the Early Years of American Psychedelianism, Texas: Neo-American Church, 1997.

KRIPPNER, Stanley. The Epistemology and Technologies of Shamanic States of Consciousness, **Journal of Consciousness Studies**, v.7, n. 11-12, p. 93-118, Imprint Academic, nov., 2000.

_____. **Conflicting perspectives on shamans and shamanis***: Pints and counterpoints*.in: https://stanleykrippner.weebly.com/--articles.html, Chicago, 2002.

LABATE, Beatriz Caiuby. **A reinvenção do uso a ayahuasca nos centros urbanos**. Campinas: Mercado de Letras, 2004.

LABATE, Beatriz Caiuby; ARAÚJO, Wladimyr Sena (org.). **O uso ritual da *ayahuasca***, Campinas: Mercado das Letras/Fapesp, 2002, p. 97 – 128.

LABATE, Beatriz Caiuby; GOULART, Sandra [et.al.].(orgs.). **Drogas e Cultura: novas perspectivas.**- Salvador: EDUFBA, 2008.

LAGROU, Els. **A fluidez da forma:** arte, alteridade e agencia em uma sociedade amazônica [Kaxinawa, Acre]. Rio de Janeiro: Topbooks: 2007.

LAGROU, Els. **Arte Indígena no Brasil**. Rio de Janeiro: C/Arte, 2009.

LEARY, Tymothy; METZNER, Ralph; ALPERT, Richard. **The psychedelic experience: manual basead on the Tibetan Book of the Dead**. New York: Citadell, 1992. Livro disponível (em português). Tradutor anônimo, em: https://mundocogumelo.blog.br/arquivos/a_experiencia_psicodelica.pdf Acesso em 19/07/2019.

LEWIS-WILLIAMS, David. **La mente en la caverna:** La conciencia y los Orígenes Del arte. Trad. de Enrique Herrando Pérez. Madrid: Akal Ediciones, 2005.

LEWIS-WILLIAMS, David; CLOTTES, Jean. The Mind in the Cave - The Cave in the Mind: Altered Consciousness in the Upper Paleolithic, **Anthropology of Consciousness**, n. 9, v. 1,

LIGIÉRO, Zeca (org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

LIMA, Reynúncio Napoleão de. Teatro Oficina: da encenação realista a épica. São Paulo: USP, 1981. Dissertação de mestrado, **Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas ECA/USP**, São Paulo, 1981.

_____. A devoração de Brecht no Teatro Oficina. São Paulo: USP, 1988. Tese de doutorado, **Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas ECA/USP**, São Paulo, 1988.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H**. São Paulo: Ed. Rocco, 1998.

LUZ, Pedro. O uso ameríndio do caapi. In: LABATE; ARAÚJO, 2002, p. 37 – 68.

MATZENBACHER, Carila Spengler. Arquitetura Teat(r)al Urbanística: Transformação do Espaço cênico-Teat(r)o Oficina [1958-2010], Dissertação de Mestrado, **Faculdade de Arquitetura e Urbanismo**, USP, 2018, 250f.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: _____. **Sociologia e Antropologia**. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Ubu editora, 2007. (Coleção Argonautas Antropologia Clássica)

MCKENNA, Terence. **Alimento dos Deuses**. Trad. de Alves Calado. Rio de Janeiro: Record, 1995.

MEICHES, Mauro Pergaminick. **Uma pulsão espetacular:** psicanálise e teatro. São Paulo: Escuta, 1997.

MENEZES, Hélio & HUPSEL, Rafael. **"Arte - Alfred Gell"**. In: ENCICLOPÉDIA de Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2015. Disponível em: http://ea.fflch.usp.br/conceito/arte-alfred-gell Acesso em: 17/07/2019

MERCANTE, Marcelo S. **Imagens de Cura:** Ayahuasca, saúde e doença na Barquinha. Rio

de Janeiro: Editora Fiocruz, 2012.

METZNER, Ralph. **Ayahuasca:** Alucinógenos, consciência e o espírito da natureza. Trad. de Marcia Frazão. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

MIKOSZ, José Eliézer. **A arte visionária**: representações visuais nos estados não ordinários de consciência (ENOC). Curitiba: Editora Prismas, 2015.

MONTEIRO, Ana Vitória Vieira. **Reza Brava**. São Paulo: Scortecci, 2007.

MONTELLE, Yann-Pierre. **Palaeoperformance:** The Emergence of Theatricality as Social Pratice. New York: Seagull Books, 2009.

NERO, Cyro Del. **Máquina para os Deuses**: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia. São Paulo: Ed. Senac e Edições Sesc/SP, 2009.

NIETZSCHE, F. **Ecce homo**: como alguém se torna o que é. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

OKAMOTO, Eduardo; AVELINO, Brenda Diniz. Ficções culturais e criações cênicas: Jerzy Grotowski, **Pitágoras 500**, Campinas, v. 7, n. 1, p. 123-135, jan./jun, 2017.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Ed.Vozes, 2013.

PECORELLI, Biagio. A Pulsão Performativa de Jaceguai: aproximações e distanciamentos entre o campo artístico da performance e a prática do Teat(r)to Oficina nos espetáculos Macumba Antropófaga e Acordes, Dissertação de Mestrado, **Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas ECA/USP**, São Paulo, 2014, 192f.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina (1958-1982):** trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo: Brasiliense, 1982.

POLLAN, Michael. **Como mudar sua mente.** Trad. de Rogério Galindo. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2018.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud:** teatro e ritual. São Paulo: Annablume, 2004.

RAMOS, Luiz Fernando. **Mimesis Performativa:** A Margem de invenção possível. São Paulo: Annablume, 2015.

RODRIGUES, Sandro Eduardo. Modulações de sentidos na experiência psicotrópica, **Universidade Federal Fluminense**, Niterói: 2014, 253f. (Tese de Doutorado)

RODRIGUES, Sandro. **Modulações de sentidos na experiência psicodélica**. Curitiba: Ed. CRV, 2016.

SCHECHNER, R. O Leque e a Rede: introdução. In: LIGIÉRO, Zeca (org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

SILVA, Armando Sérgio. **Oficina:** do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1981.

TAYLOR, Diana. Traduzindo performance [prefácio]. In: DAWSEY, John C. [et.al.].(orgs.). **Antroplogia da Performance:** ensaios na pedra. São Paulo: Terceiro nome, 2013, p. 9 – 18.

VITEBSKY, Piers. **O xamã:** Viagens da alma, transe e cura desde a Sibéria ao Amazonas. Hohenzollernring: Editora Evergreen, 2001.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia.** São Paulo: Ubu Editora, 2017.

_____.**O homem nu compreenderá**. Disponível em: https://www.academia.edu/31861040/O_homem_nu_compreender%C3%A1 Acesso: 16/08/2019.

_____. **Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio,** in: Mana,vol.2 nº2, outubro de 1996,PP.115-144.

WASSON, R. Gordon, HOFMANN, Albert; RUCK, Carl A. (orgs.). **El Camino a Eleusis:** una solución al enigma de los mistérios. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1994.

WASSON, R. Gordon. RUCK, Carl A.; KRAMRISCH, Stella A.(orgs.). **La búsqueda de Perséfone:** los enteógenos y los Orígenes de La religión.Trad. de Felipe Garrido. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1986.

WILLER, Claudio. **Geração Beat**. Porto Alegre: Coleção L& PM Pocket, 2009.

WULF, Cristoph. **Homo Pictor**: Imaginação, ritual e aprendizado mimético no mundo globalizado. Trad. de Vinicius Spricigo. São Paulo: Hedra, 20