



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Os estados alterados de consciência no processo de criação do ator angolano

Leônidas Oliveira Neto
Robson Carlos Haderchpek

Para citar este artigo:

OLIVEIRA NETO, Leônidas; HADERCHPEK, Robson Carlos. Os estados alterados de consciência no processo de criação do ator angolano. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 54, abr. 2025.

 DOI: 10.5965/1414573101542025e205

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Os estados alterados de consciência no processo de criação do ator angolano¹

Leônidas Oliveira Neto²

Robson Carlos Haderchpek³

Resumo

Este artigo apresenta reflexões sobre os estados alterados de consciência, tomando como referência as pesquisas compartilhadas pelo *Grupo Arkhétypos* (Brasil) e pelo *Grupo Bimphadi* (Angola), no *Otyoto Internacional do Bimphadi*, que aconteceu em Angola, em 2022. Nesse sentido, a discussão decorre de uma primeira reflexão publicada em 2021 (Oliveira Neto; Haderchpek), com vistas a ampliar o referencial de análise ao pesquisar grupos de outras nacionalidades. O estudo, de caráter empírico, estruturou-se a partir da observação-participante, cujos resultados preliminares nos permitem concluir que as práticas ritualísticas desenvolvidas pelos atores angolanos facilitam seu acesso aos estados alterados de consciência.

Palavras-chave: Estados alterados de consciência. Processo de criação. Ator angolano. Grupo Bimphadi. Grupo Arkhétypos.

The altered states of consciousness in the creative process of the Angolan actor

Abstract

This paper seeks to reflect on altered states of consciousness, taking as a reference the research shared by the Arkhétypos Group (Brazil) and the Bimphadi Group (Angola) at the Bimphadi International Otyoto that took place in Angola in 2022. In this sense, the discussion stems from an initial reflection published in 2021 (Oliveira Neto; Haderchpek) and seeks to broaden the analytical framework by researching groups of other nationalities. The empirical research was structured based on participant observation. The preliminary results allow us to conclude that the ritualistic practices developed by the Angolan actors facilitate their access to altered states of consciousness.

Keywords: Altered states of consciousness. Creation process. Angolan actor. Bimphadi Group. Arkhétypos Group.

Los estados alterados de conciencia en el proceso creativo del actor angoleño

Resumen

El artículo busca reflexionar sobre los estados alterados de conciencia tomando como referencia la investigación compartida por el Grupo Arkhétypos (Brasil) y el Grupo Bimphadi (Angola) en el Bimphadi International Otyoto que tuvo lugar en Angola en 2022. En este sentido, la discusión surge de una primera reflexión publicada en 2021 (Oliveira Neto; Haderchpek) y busca ampliar el marco de análisis mediante grupos de investigación de otras nacionalidades. La investigación empírica se estructuró a partir de la observación participante. Los resultados preliminares permiten concluir que las prácticas rituales desarrolladas por los actores angoleños facilitan su acceso a estados alterados de conciencia.

Palabras clave: Estados alterados de conciencia. Proceso de creación. Actor angoleño. Grupo Bimphadi. Grupo Arkhétypos.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Renata Ribeiro de Moraes. Pós-doutorado em Literatura Brasileira (Unesp). Doutorado em Literatura Brasileira (Unesp). Mestrado em Literatura Brasileira (UEL). Graduação em Letras (Unesp).

² Doutorado em Saúde Coletiva pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Mestrado em Educação Física pela UFRN. Prof. Adjunto no curso de Licenciatura em Dança e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (UFRN).  leonidas.oliveira@ufrn.br  <http://lattes.cnpq.br/3746805844090905>  <https://orcid.org/0000-0002-8349-8056>

³ Pós-Doutorado pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pós-doutorado pela University of Music and Performing Arts Vienna, MDW, Áustria. Doutorado e Mestrado em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Graduação em Artes Cênicas pela UNICAMP. Professor associado do Curso de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e desenvolve Projetos de Extensão e Pesquisa na UFRN. Professor colaborador no Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ. Professor colaborador no Doutorado em Ciências da Educação do Instituto Superior de Ciências de Educação do Sumbe, Angola.  rob_hader@yahoo.com.br  <http://lattes.cnpq.br/4286695631161068>  <https://orcid.org/0000-0002-4905-6449>

Introdução

Uma primeira discussão acerca dos estados alterados de consciência no *Teatro Ritual*⁴ foi instaurada no artigo “*O Jogo Ritual e os Estados Alterados de Consciência: os processos psicofísicos no trabalho de criação do ator*” (Oliveira Neto; Haderchpek, 2021), publicado pela *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Na ocasião, trabalhamos com a teoria da *hipofrontalidade transitória* e refletimos sobre os processos de criação do *Arkhétypos Grupo de Teatro*⁵ da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN):

Essa teoria da hipofrontalidade transitória vem sendo utilizada para justificar diversos estudos sobre os estados alterados de consciência em atividades de trabalho e atividades esportivas, e o nosso intuito é fazer essa aproximação com as atividades artísticas também, focando especificamente no Teatro Ritual desenvolvido pelo Grupo Arkhétypos, que é a base da nossa vivência. Cremos ser possível estabelecer essa relação com outros tipos de teatro e outras atividades artísticas interligadas às artes visuais, à dança e à música, contudo, para o momento limitamo-nos a falar da nossa experiência (p.18).

Como descrito no estudo anterior, passamos a investigar os estados alterados de consciência em outros grupos e com nacionalidades distintas e a partir dessa análise nos aproximamos do trabalho de criação desenvolvido pelo *Grupo Bimphadi*, da Angola. Esse corresponde a um Núcleo de Pesquisa em Artes da Cena criado em 2020 pelos primeiros Licenciados em Teatro do território angolano, formados pelo Instituto Superior de Artes (ISART) da Angola. Os atores-pesquisadores fundadores do Grupo são Paulino Tchiloia Bimba Lunono, Mbandu Luvumbo Nsingui, Nelson Máquina e Manuel Francisco João da Costa. Na atualidade, o *Bimphadi* opera com um grupo mais robusto, constituído por cerca de dez atores e atrizes, em sua maioria, advindos do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade de Luanda.

⁴ “O Teatro Ritual surge de uma ação mágico-simbólica, que é realizada pelo performer e que é redimensionada no tempo e no espaço pela presença de um observador, que participa do ato ritualístico” (Haderchpek, 2021, p.17).

⁵ O *Grupo Arkhétypos* é um grupo de pesquisa e extensão vinculado à Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, Brasil. Desde a sua criação, em 2010, trabalha numa perspectiva laboratorial e tem construído seus espetáculos a partir de um mergulho no universo simbólico de cada performer, sempre associando a prática artística à busca pelo autoconhecimento. Disponível em: <<https://arkhetyposgrupodet.wixsite.com/arkhetypos/o-grupo>>. Acesso em: 19 set. 2023.

No ano de 2021, os quatro atores fundadores do *Grupo* ingressaram no Mestrado em Artes Cênicas, da UFRN, e passaram a organizar suas pesquisas sob uma perspectiva acadêmica. Convém mencionar que os atores-pesquisadores do *Bimphadi* possuem uma relação extremamente próxima com o ritual e este é outro aspecto bastante relevante para nortear nossas reflexões. Assim, Mbandu Luvumbo Nsingui (2023) desenvolve um estudo a partir do ritual fúnebre Bakongo; Nelson Máquina (2023) investiga o trabalho vocal do grupo sob a ótica de canções rituais do *Ekwendje*⁶; Manuel Francisco João da Costa (2023) pensa o trabalho corporal do grupo com base no reencontro com o *mntu*, termo de origem *Nyaneka* que expressa a conexão do ser consigo mesmo; e Paulino Tchiloia Bimba Lunono (2023) explora a “corporeidade materna” fundamentado nos rituais vividos por ele durante sua infância.

Tal como o *Grupo Arkhétypos*, o *Grupo Bimphadi* também trabalha com base em princípios ritualísticos e isso nos permite fazer uma aproximação teórica acerca das práticas desenvolvidas pelos dois grupos. Essa congruência começou a ser esboçada pelo ator-pesquisador Paulino Tchiloia Bimba Lunono, em seu artigo *Aproximações entre o Bimphadi e o Arkhétypos: Uma “pedagogia teatral sem mão”*, publicado em 2022 pela *Revista Dados de África(s)*. Nesse, Lunono reflete sobre os processos de criação dos dois grupos, tomando como referência principal as experiências desenvolvidas no *Otyoto Internacional do Bimphadi: Encontro de Sensibilidades*, realizado em Luanda (Angola), no período de 17 a 25 de outubro de 2022. Participaram do evento os atores do *Grupo Bimphadi* e os professores pesquisadores do *Grupo Arkhétypos*, Karyne Dias Coutinho, Robson Carlos Haderchpek e Leônidas de Oliveira Neto.

Ao longo do evento, que se constituiu numa residência artística, foram realizadas palestras, mesas redondas, danças ritualísticas, *workshops* práticos e trocas artísticas entre os pesquisadores do Brasil e de Angola. Segundo Lunono (2022, p. 120), entendemos que:

Os resultados do encontro prático foram surpreendentes para nós do Bimphadi, pois que fazia mais de um ano que não nos abríamos, muitas canções que usamos como estímulo nunca tinham sido partilhadas com

⁶ Ritual de iniciação masculino da cultura *nyaneka*. Para mais informações consultar: *Dança-canção: As canções ritualísticas nyaneka nas recreações do Bimphadi* (Máquina, 2023).



um grupo superior a dez pessoas que é o número de membros do Bimphadi. Fazer uma prática com dez pessoas é uma experiência completamente diferente da presença de quinze ou vinte. Há uma potência inegável que uma ação coletiva possui. Esses dias geraram uma pergunta para mim: o que aquelas canções e ritmos tinham de tão estimulante ao ponto de criarem um estado extático? Já participei em muitos workshops e alguns com um número maior de participantes, mas algo tão vibrante como o ocorrido nessas vivências nunca tinha presenciado.

Dentre as práticas relatadas, destacamos o trabalho de criação dos atores angolanos do *Bimphadi* e, a partir dele, propusemos uma nova discussão sobre os *estados alterados de consciência* e a teoria da *hipofrontalidade transitória* (Dietrich, 2006). Para tanto, traremos um recorte das experiências práticas que tivemos neste contexto. Cabe salientar que, para além das leituras e tentativas de experimentação com vistas à compreensão desta busca literal, este foi o primeiro contato dos atores angolanos com as práticas laboratoriais do *Grupo Arkhétypos*.

O jogo ritual: um processo de dentro para fora

O *jogo ritual* (Haderchpek, 2018) é um procedimento de criação do *Grupo Arkhétypos*, no qual os atores/bailarinos/performers adentram aos *estados alterados de consciência* e passam a operar com uma lógica ficcional, criando ações físicas e experimentando *figuras/personas* dentro da prática laboratorial proposta. Em seu livro *Performance como Linguagem*, Renato Cohen chamava nossa atenção para este tipo de processo:

Na performance geralmente se trabalha com persona e não personagens. A persona diz respeito a algo mais universal, arquetípico (exemplo: o velho, o jovem, o urso, o diabo, a morte etc.). A personagem é mais referencial. Uma persona é uma galeria de personagens (por exemplo, velho chamado x com característica y). (Cohen, 2002, p. 107).

A única ressalva é que Cohen (2002) defende que esta proposta se dá geralmente de fora para dentro e nós acreditamos, tomando como premissa o *Teatro Ritual*, que ela se concretiza de dentro para fora. Imersos na prática laboratorial do *Grupo Arkhétypos*, o processo inicia-se a partir da escolha de uma temática e, em seguida, os atores/bailarinos/performers começam a explorar este universo simbólico, criando ações e que se tornam recorrentes:



Dentro do laboratório, essas ações eram repetidas inúmeras vezes e decorriam de um estado alterado de consciência. Como num ritual a ação conecta o participante a uma atmosfera onírica e o transporta para uma dimensão liminar⁷ no tempo presente. O ator/performer/bailarino está na sala de ensaio jogando, mas é como se estivesse em outro lugar, num espaço mágico-ficcional que lhe permite ser quem ele/ela quiser ser: um anjo, um demônio, um animal, um ancestral desconhecido, um herói, um vilão, um guerreiro, uma guerreira, uma bruxa, uma mãe, um avô, ou uma força da natureza (Oliveira Neto; Haderchpek, 2021, p. 16-17).

Apoiados em investigações psicofísicas, que se dão em decorrência dos estados alterados de consciência, os atores/bailarinos/performers acordam mitos⁸ e dão vazão a uma prática de criação diretamente imbricada com as suas *mitologias pessoais*.

As práticas laboratoriais e os estados alterados de consciência

O encontro com os estados alterados de consciência faz parte das práticas laboratoriais como forma heterodoxa da criação artística do *Grupo Arkhétypos* e foram exploradas no *Otyoto Internacional do Bimphadi: Encontro de Sensibilidades*, realizado em Luanda (Angola), no período de 17 a 25 de outubro de 2022. Buscamos, durante esse processo, uma transmutação do espaço-tempo que desse liberdade ao ator para falar sobre suas dores, vivências e percepções que fazem eclodir, de maneira inovadora, histórias e personagens que serão trabalhados sob a perspectiva do *Teatro Ritual* (Haderchpek, 2018; 2021). Esse fazer artístico utiliza como base a possibilidade de criação de histórias a partir das vivências do próprio ator. No momento em que atingimos esse *estado alterado de consciência*, conseguimos ter acesso às histórias vividas e não-vividas, que passam a fazer parte deste universo simbólico que está em criação.

⁷ O termo *liminar* está ancorado no pensamento do antropólogo Victor Turner que discorre sobre a *liminaridade* nos processos rituais. Segundo Turner (2013, p. 98): “As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial”. No processo ritual ocorre uma dilatação do espaço-tempo, e quem adentra ao espaço-tempo *liminar* atua numa região “entre”, uma região que suspende a apreensão da realidade como ela é e transporta o indivíduo para um espaço-tempo ritualístico, onde as regras sociais são suprimidas e o indivíduo age a partir de uma nova ótica, sem julgamentos ou predefinições.

⁸ Segundo David Feinstein e Stanley Krippner: “Os mitos, no sentido que damos ao termo, não são lendas ou falsidades, mas modelos através dos quais os seres humanos organizam e codificam suas percepções, sentimentos, pensamentos e atitudes. Sua mitologia pessoal origina-se dos fundamentos do seu ser, sendo também o reflexo da mitologia produzida pela cultura na qual você vive. Todos criamos mitos baseados em fontes que se encontram dentro e fora de nós e nós vivemos segundo esses mitos”. (Feinstein, Krippner, 1992, p.16).

Nesse sentido, as práticas laboratoriais que foram experimentadas baseiam-se, primordialmente, na *poética dos elementos* (Haderchpek; Vargas, 2017), a qual é inspirada no trabalho de Gaston Bachelard (2013), que utiliza deste universo simbólico para resgatar um conhecimento ancestral fundamentado na capacidade do imaginário de mergulhar nas experiências do inconsciente.

Além da *poética dos elementos*, concretizada por meio das vivências do *Arkhétypos*, fizeram parte deste encontro a *dramaturgia dos encontros* (Haderchpek, 2016; 2019; Coutinho; Haderchpek, 2019) e, especialmente, o *jogo ritual* (Haderchpek, 2015; 2018; 2019; Almeida; Haderchpek, 2021). Esses três pilares, trabalhados de modo concomitante, induzem aos estados alterados de consciência que são a força motriz do processo de criação do *Grupo Arkhétypos*. Contudo, para que possamos alcançar estes estados no *jogo ritual*, precisamos quebrar algumas barreiras, como relatado por Oliveira Neto; Haderchpek (2021, p. 11):

Para participar deste jogo ritual proposto durante os processos de criação dos espetáculos nós tínhamos primeiramente que nos desnudar de quaisquer preconceitos, medos, receios e pré-julgamentos. E talvez uma das nossas primeiras barreiras tenha sido a racionalização constante de todos os movimentos e sentimentos percebidos. Questões como Estou me movimentando como gostaria de ser observado?, Por que escolhi movimentar essa parte do corpo?, perseguiam-nos constantemente, como uma voz interior que pudesse nos julgar e ela era alimentada pelos nossos receios e preconceitos, ou era dilacerada pelos nossos olhares artísticos, a fim de que assim pudéssemos jogar.

Porém, diferentemente do relatado em momento anterior, um dos aspectos que mais nos chamou a atenção durante o evento realizado em Angola, e em especial no que se refere aos processos de criação desenvolvidos junto ao *Grupo Bimphadi*, foi justamente a rapidez com que os atores angolanos adentravam aos *estados alterados de consciência*. Durante uma prática laboratorial em que trabalhamos as *poéticas dos elementos*, os atores mergulharam, de modo singular, no universo simbólico da água e diversas histórias eclodiram em um curtíssimo espaço de tempo. Vejamos algumas imagens:

Figura 1 – Atriz Helena da Silva André na prática laboratorial com o elemento água.
Otyoto Internacional do Bimphadi (2022). Foto: Leônidas de Oliveira Neto.



Figura 2 – Prática do *Jogo Ritual* no Otyoto Internacional do Bimphadi (2022).
Foto: Leônidas de Oliveira Neto.



Figura 3 – Adentrando aos estados alterados de consciência no *Jogo Ritual* – Otyoto Internacional do Bimphadi (2022).
Foto: Leônidas de Oliveira Neto.



Alguns atores, inclusive, precisaram ser estimulados a retornar à realidade, pois a imersão foi além das expectativas e houve uma perda parcial da consciência. O pesquisador Giuliano Campo (2015, p. 89), estudioso dos estados alterados de consciência, classifica este tipo de transe da seguinte forma:

12. Transe de ritual ou possessão – É um estado avançado, estável, que envolve, em diversos planos, todos os participantes do ritual. O sujeito possuído, aqui, perde a sua individualidade por certo período de tempo, em um lugar estabelecido e organizado para a realização da experiência. No teatro é aquela experiência grotowskiana do Ato Total e para além do teatro, isto é, o modelo apresentado por “Action” com os membros do Worcenter de Pontedera o âmbito da Arte como Veículo (Campo, 2015, p. 89).

Ao longo do evento, quando dançavam, cantavam e se envolviam corporalmente em processos de criação, os atores e atrizes do *Bimphadi* entregavam-se de modo intenso ao momento presente, como num ato de

celebração ritualística. A partir do fato relatado, começamos a elencar hipóteses que nos ajudassem a compreender a facilidade deles com este tipo de processo e assim germinaram duas perguntas fundamentais para a discussão deste presente artigo: será que os atores angolanos possuem uma pré-disposição natural para adentrar aos estados alterados de consciência? Ou será que suas pesquisas com os rituais os ajudaram a encurtar o tempo de conexão necessário para a vinculação com o *jogo ritual*?

Será que os atores angolanos possuem uma pré-disposição natural para adentrar aos estados alterados de consciência?

Diferentemente da experiência que tivemos com os atores europeus⁹ que, em sua maioria, demoravam para aprofundar-se nesse tipo de proposta, os atores angolanos, de um modo geral, entravam quase que automaticamente em sintonia com os estados alterados de consciência. É compreensível que a partir do contexto cultural europeu haja um pouco mais de resistência a este tipo de processo. É comum na Europa que os atores/bailarinos/performers aprendam a atuarem de modo mais contido, trabalhando com a economia dos gestos e operando sob uma lógica mais racional. Contudo, acreditamos que há também um dispositivo psíquico que engendra toda essa situação.

Dessa forma, é importante destacar o quanto os pensadores/artistas europeus¹⁰ foram majoritários em desenvolver e influenciar o pensamento artístico

⁹ Desde 2012 o *Grupo Arkhétipos* tem uma parceria com a Universidade de Música e Artes Cênicas de Viena e dirigiu-se diversas vezes a esse local para estabelecer trocas artísticas, desenvolver pesquisas, *workshops*, palestras e apresentações de espetáculos. O Professor Robson Haderchpek realizou inúmeras pesquisas acadêmicas em Viena, com verba do Programa Erasmus, cujos projetos foram: “Understanding without words: music, voice, movement, performance in the field of nonverbal communication and artistic improvisation” (2014-2017); “Ritual and Performance” (2018-2019); “The Decolonization of Knowledge in the Performing Arts” (2020-2023). Realizou também a sua pesquisa de Pós-Doutorado “The Art of Encounter: The Conference of the Birds in Vienna” (2014-2015) e ministrou disciplinas na Universidade de Música e Artes Cênicas de Viena, trabalhando com atores de diversos países da Europa. Caso haja interesse, vários artigos e livros foram publicados explicitando os resultados dessas pesquisas. (Haderchpek, 2016, 2017, 2021, 2024; Hauser-Dellefant *et al*, 2029). Para mais informações consultar: <https://arkhetiposgrupodet.wixsite.com/arkhetipos/projetos-e-pesquisas> Acesso em: 20 jan. 2025.

¹⁰ A formação dos atores angolanos fundamenta-se a partir de uma perspectiva eurocêntrica. Segundo Lunono (2022, p. 114), “o tipo de ensino do ISART era/é baseado em teorias do pedagogo e diretor teatral russo Constantin Stanislavski, mal lidas ou mesmo não lidas, diga-se, importadas de Cuba. Até hoje existe uma espécie de proteção a Stanislavski.” Em seus estudos de mestrado, os pesquisadores do Bimphadi aprofundam essa discussão e revelam também a influência de outros pesquisadores europeus como Jerzy Grotowski e Eugênio Barba. (Lunono, 2023; Costa, 2023; Máquina, 2023; Nsingui, 2023).

em Angola. Sobre isso Manuel Francisco João da Costa (2023), em sua pesquisa de mestrado *A Busca do Muntu: Treinamento Corporal do Ator do Bimphadi* (2023), demonstrou como o pensamento europeu¹¹ estava enraizado no fazer artístico africano até o início deste século, muitas vezes, ceifando outras perspectivas de produção teatral.

Na contramão desse processo de colonização, surge o Bimphadi, propondo novos parâmetros para o fazer artístico contemporâneo de Angola (Lunono; Nsingu; Máquina; Costa, 2022). Por meio de outra lógica de produção teatral, o Bimphadi apregoa uma reconexão do ser consigo mesmo, sobre a qual podemos entender que:

Estando dentro do laboratório sente-se algo que algumas vezes experienciei nos meus trabalhos individuais, que é me conectar e sentir as sensações que me são aplicáveis, atingir um nível elevado de conexão com as energias altas ou positivas. A forma como vozes trabalham as individualidades partindo das canções internas ou de outros locais acabam sempre nos conectando devido às questões das nossas memórias e conexões que temos com os nossos vários eus interiores. É uma forma que liberta e nos faz sentir nós mesmos e isto é o que de melhor pode acontecer na vida de um ator. O indivíduo quando ele é, ele mesmo, sem ser anulado a partir de padrões estabelecidos (colonização, assassinato) de que para isto é preciso aquilo ou isto (Guelengue, 2022 apud Costa, 2023, p. 65-66)¹².

Relatos como esse que vimos apontam uma limitação de desenvolvimento do ator angolano que se submete a um fazer teatral guiado por uma perspectiva eurocêntrica. E tal fato nos ajuda a pensar como o contato com o *Teatro Ritual* pode expandir a percepção desse ator angolano, permitindo que ele desenvolva um novo olhar sobre a cena. A fim de evidenciar ainda mais essa hipótese, voltemos a nossa atenção para um dos relatos de atores:

Quando eu estou dentro do laboratório sinto-me privilegiado; consigo viajar e dar corporeidade àquilo que muitas vezes não conseguia dar de forma direta com os treinamentos dos autores eurocêntricos sugeridos

¹¹ De acordo com Costa (2023, p.13), “essa forma castradora de perpetuar a “visão de mundo” eurocêntrica já foi pauta de discussão muito oportuna pela pesquisadora nigeriana Oyèrónké Oyèwùmí (2002). De maneira muito profunda, ela traz à tona essa postura de uma ditadura em que a “visão eurocêntrica” operou para desqualificar civilizações a partir de sua leitura intrínseca de mundo, nutrida pelos seus valores e que subjugou as dinâmicas culturais dos países colonizados com base no corpo visto e classificado biologicamente, *a priori*, e sociopoliticamente, *a posteriori*.”

¹² Ernesto Guelengue é estudante do quarto ano do Curso de Licenciatura em Teatro do CEARTE, Universidade de Luanda. Entrevista feita em: 28 dez. 2022.

pelos programas de estudos que são feitos aqui em Angola ou que são estudados aqui em Angola. (Zua, 2022 apud Costa, 2023, p. 66)¹³.

Para o ator Santos (2023):

Os nossos encontros me fazem viajar e me sentir melhor. Ou seja, a metodologia do Bimphadi eu acho excelente porque ela nos conecta com as nossas emoções corporais e dentro dos laboratórios ela me faz sentir livre, espontânea, me sinto também muito leve e como africana, ela me permite conectar comigo mesma, me permite explorar mais a minha essência, o meu eu, sem pensar duas ou três vezes. (Santos, 2022 apud Costa, 2023, p. 65)¹⁴.

Com esses depoimentos, percebemos o quanto a experiência com as práticas laboratoriais¹⁵ do *Teatro Ritual* tem modificado sua forma de pensar/agir quando dentro da cena. Fica claro também uma busca coletiva por essa liberdade do pensar e do fazer artístico. Assim, essa perspectiva de libertação das amarras do modo de fazer teatro são percebidos por meio dos estados alterados de consciência. Ao passo em que a colonização pregressa negou a existência do ser africano, o teatro ritual lhes dá a possibilidade de uma autoinvestigação como forma de produzir matéria-prima artística mediante padrões não normativos.

Será que as vivências do Bimphadi com os rituais ajudaram a encurtar o tempo de conexão necessário para uma congruência com o jogo ritual?

Nelson Máquina, pesquisador e membro fundador do Bimphadi, em sua dissertação de mestrado, *Dança-canção: As canções ritualísticas nyaneka nas recriações do Bimphadi* (2023, p. 32), aponta que:

Este trabalho com os rituais de passagem tem nos impulsionado para uma nova visão. Temos, ao longo do processo, adquirido uma grande capacidade de resistência nos momentos de atuação e na relação com os outros, pois esta é uma das características do ritual.

¹³ Faria Fernando Zua: Licenciado em Arte no antigo ISART, fez parte da turma inaugural dos primeiros licenciados de Teatro no território angolano, no ano de 2019. Atualmente, é professor do CEARTE, da Universidade de Luanda. Nossa entrevista com ele foi feita em 28 dez. 2022.

¹⁴ Leandra dos Santos: atriz e pesquisadora do Bimphadi desde 2020; começou a fazer teatro com o Bimphadi, e foi a primeira atriz do grupo. Realizamos a entrevista com ela também em 28 dez. 2022.

¹⁵ O Bimphadi encontra-se semanalmente e desenvolve uma prática laboratorial de quatro horas de duração. Isso ocorre desde 2020, ano de fundação do Grupo. Quando necessário, o Bimphadi realiza encontros extras para se aprofundar em práticas específicas.

Ele afirma ainda que neste tipo de teatro “a dança-canção é a alma da cena, ela funciona como trampolim na projecção do corpo do actor” (Máquina, 2023, p. 32). E continua:

É por intermédio do ritmo e das canções que os actores entram num estado máximo do movimento, acessando os estados alterados de consciência, conforme retratado no livro *O Teatro Ritual e os Estados Alterados de Consciência* (2021) do Prof. Robson Haderchpek. Por meio do ritmo e das canções os actores estabelecem diversas conexões espirituais, transcendendo a dimensão do corpo físico. Já houve casos, nos ensaios, em que a imersão foi tão grande que os actores tiveram que ser chamados à consciência (Máquina, 2023, p. 32-33).

Casos como esse de perda parcial da consciência ocorrem com frequência quando eles desenvolvem suas práticas de criação, guiadas por danças e canções ritualísticas. Manuel da Costa, também pesquisador do Bimphadi, afirma algo semelhante com relação ao trabalho deles com o ritual do *Nkembo*¹⁶:

Neste momento, os corpos cotidianos desaparecem e ganham novos signos e novas ressignificações devido às trocas de *Kadya*¹⁷. Os velhos e as crianças dançam o ritual e atingem os estados alterados de consciência, o que lhes conecta aos seus dois planos, o visível (material) e o invisível (o não material) (Costa, 2023, p. 47).

Notamos, por meio destes depoimentos, que a porta de acesso para os estados alterados de consciência são as danças e canções ritualísticas. E como o ritual é parte da cultura deles, e como eles vivenciaram essa experiência desde crianças nas aldeias¹⁸, carregam consigo um saber que transcende a lógica racional do mundo contemporâneo. O ritual ou a atmosfera gerada por ele pode ser a chave da sua conexão com os estados alterados de consciência. Destarte, por meio dos rituais, que se manifestam com regularidade e são cultuados¹⁹ a partir de uma

¹⁶ “O *Nkembo* é uma dança ritual da igreja Tocoísta de matriz africana, no qual vemos quase todos os elementos que compõem o teatro. Nela, temos os elementos performativos que completam a arte de existir que se manifesta além do tempo presente e temporal, entre os planos visíveis e invisíveis.” (Costa, 2023, p.46).

¹⁷ *Kadya*, termo de origem *Tchokwe*, tem um significado próximo à Fogo ou Energia. (Costa, 2023, p. 46).

¹⁸ Três dos quatro integrantes fundadores do Bimphadi nasceram em aldeias e foram para os centros urbanos em busca de oportunidades. Convém mencionar que houve entre os anos de 1975 e 2002 um intenso fluxo migratório no país em função da guerra civil. Hoje quase 70% da população vive na zona urbana, mas o movimento migratório ainda acontece principalmente por motivações econômicas.

¹⁹ Referimo-nos às práticas ritualísticas que fazem parte da vida em comunidade, como o ritual do *Ekwendje*, por exemplo, ou o ritual do fúnebre bakongo, citados anteriormente. Para mais informações consultar: *As Danças-Canções Nyaneka na Preparação Corpóreo-Vocal do Ator Angolano* (Máquina; Haderchpek, 2024).

repetição frequente, os atores criam um canal de acesso ao inconsciente, acionando uma rede neuronal que permite ao cérebro acessar com mais facilidade esse estado de plenitude, decorrente da prática ritualística, como se observa nas ações laboratoriais do *Grupo Arkhétypos*.

Manuel da Costa refere-se à “plenitude do Muntu” como parte da metodologia de criação do Bimphadi, logo, é o estado mais elevado de conexão do performer com a cena. Para ele a “plenitude do Muntu”:

É um estado onde o corpo-memória-ficcional do performer está ativo e presente no plano visível e invisível em uma comunhão com os dois mundos e suas energias vitais. O performer aqui vai aparecer como mediador entre estes dois planos, como um “adivinho” que partilha as mensagens que foram ditas pelos ancestrais aos membros da comunidade, membros que foram até ele buscar soluções ou compreender os problemas que assolam a comunidade (Costa, 2023, p. 59).

Este performer “adivinho” defendido por Costa (2023) vai se aproximar da ideia de “ator santo”, de Grotowski²⁰ (2011), e esta conexão com o plano do invisível tende a aproximar o transe do ritual do transe religioso. Essa não separação de corpo-mente-espírito que permeia a cultura angolana gera um ambiente propício para se atingir os estados alterados de consciência.

Como os atores angolanos partem da premissa de um corpo não cindido, o ritual os alça à esfera do sagrado, permitindo essa conexão com a esfera do religioso, no sentido de *religare*, numa relação entre os planos do visível e do invisível. Assim sendo, vejamos o que apresenta o pesquisador Giuliano Campo sobre o transe religioso:

Foi demonstrado por Goodman (1972) o aumento de substâncias eufóricas no sangue (Beta endorfina) e a aceleração da atividade cerebral (ondas Theta de 5-7 ciclos por segundo) nos rastreamentos dos encefalogramas de sujeitos em estado de transe religioso. A produção de ondas cerebrais Theta e Alpha tem a capacidade de usurpar as faculdades críticas da mente e o impulso ao pensamento lógico, binário e mudanças nos níveis de neurotransmissores e produzem a ativação do sistema límbico ou a supressão do lobo parietal (Dox 57, 59: 2012). (Campo, 2015, p. 77).

²⁰ Vale lembrar que, as pesquisas com rituais, realizadas por Grotowski, surgiram a partir do encontro com a cultura haitiana, através de Maud Robart.



Partindo da perspectiva de que o ritual é o espaço de manifestação do sagrado e que este opera sobre o transe religioso, consideramos que o estado de transe alcançado nas práticas laboratoriais, nas danças e canções, também produz a ativação do sistema límbico ou a supressão do lobo parietal. E como os atores fazem isso desde crianças, trazem consigo uma pré-disposição ao transe, necessitando apenas dos estímulos corretos para que a adesão ocorra.

Mbandu Luvumbo Nsingui, pesquisador do Bimphadi, afirma que os seus corpos são construídos pelos rituais:

[...] quero reiterar a ideia de que o nosso corpo é também construído pelos rituais dos quais participa desde que nasce, sejam eles tradicionais ou sociais. Ao meu ver, não tem como falar do ritual sem mencionar quem o pratica. E o mesmo possui o seu ser, corpo e mente, que se constrói a cada ritual por que passa. O meu corpo é o meu maior meio de conectividade com o meu ancestral (também artístico) e devo cuidar da melhor forma possível (Nsingui, 2023, p. 50).

Se o nosso corpo é constituído pelos rituais dos quais participamos, o que acontece conosco quando não nos envolvemos com eles? Será que a sociedade ocidental, que se denomina civilizada, regrediu quando extirpou do seu modo de viver as práticas ritualísticas? Será por isso que os europeus têm maior dificuldade de conexão com atividades não racionais?

A ideia de civilidade retirou as práticas rituais do nosso viver e fez isso demonizando a religiosidade africana. Assim, a busca incessante pelo controle da mente e do que o outro pensa garantiria uma população submissa e catequizada. No entanto, a força que emana dos saberes ancestrais e a potência dos processos inconscientes é tão imensurável que se manifestam nos gestos, nas danças e nas canções, que trazem consigo não apenas um significado simbólico, mas se revelam como um ato de resistência. O discurso que versa sobre a “necessidade de se ter o controle” é substituído por uma prática ritualística viva que fala por intermédio daqueles que a executam:

No nosso contexto, existe um certo exagero por parte dos participantes do ritual, e suas ações não são controladas, os movimentos e as representações são expressas em função de cada um. O controlar destas emoções pode de uma forma prender quem o pratica. Obviamente que sabemos aqui que os participantes do ritual não são atores. Mas a relação

que estou fazendo agora é para enfatizar que os participantes desse tipo de ritual não prendem a sua expressão por meio de suas ações físicas, e nesse sentido felizmente não estão a imitar os europeus, para quem geralmente a livre expressão humana é considerada um atraso ou sem ética, já que se entende, de modo geral, que só é ético ou educado quem consegue conter as suas emoções (Nsingui, 2023, p. 47-48).

O trabalho do Bimphadi provoca-nos a revisitar alguns cânones do teatro europeu para os quais o gesto é contido e a emoção se traduz por meio de uma ação controlada, desenhada e pré-determinada. Na proposta de Stanislavski, por exemplo, aprendemos a partiturar as nossas ações, assim como a estudar as circunstâncias dadas, os verbos de ação e a *gênese* da personagem. Já no teatro ritualístico do Bimphadi, o corpo expressa-se de forma livre, a ação é consequência da imersão do sujeito na ação simbólica e há um frescor em cada movimento que nasce integrado ao ser, que não viveu a separação esquizofrênica do “penso, logo existo”. No caso dos atores do Bimphadi, eles cantam, dançam, pensam e sentem em uníssono. Segundo Nsingui (2023, p. 26), vislumbramos que:

As artes estão intrinsecamente ligadas, e quando atentamos para estes casamentos notamos a presença humana. Quando dançamos está presente o corpo, porque somos movidos pelo momento em que nos encontramos. O nosso corpo é estimulado ao balanço rítmico. A nossa mente viaja pelo som melódico e pelo cruzamento harmonioso de cada membro do nosso corpo. Em função disto é que, consciente ou inconscientemente, o nosso corpo dialoga consigo mesmo, para poder proporcionar a situação em que se está a viver.

E ainda o estudioso complementa que:

Independentemente de uma concepção pré-definida de corpo, para os povos africanos (angolanos em particular), é difícil construir uma identidade quando as estruturas formalísticas eurocêntricas penetram de forma obrigatória nos grupos étnicos (Nsingui, 2023, p. 34).

E foi nessa tentativa de encontrar um caminho próprio que o *Grupo Bimphadi* construiu a sua metodologia que hoje é partilhada com os estudantes do Curso de Teatro do ISART, da Universidade de Luanda, instituição acadêmica na qual se formaram. Vejamos o que um deles relata após ter o primeiro contato com a metodologia do grupo:

[...] eu enquanto ator, quis sempre ter este encontro, mas não sabia como alcançá-lo na prática, mas quando me foi feito o convite para fazer parte

do Bimphadi - mesmo sem saber o que era de concreto - acreditei que esta metodologia podia me facilitar a ter este reencontro que tanto procurava, e principalmente, a partir do momento que soube quem eram as pessoas que estavam envolvidos no projeto, fui sem receios e ressentimentos. Finalmente pude testemunhar este encontro comigo mesmo e com os meus ancestrais dentro do laboratório (Costa, 2021 apud Costa, 2023)²¹.

Outro estudante, Ernesto Guelengue, também teve as experiências com as práticas de criação promovidas pelo Bimphadi, sobre as quais compartilhou:

Estando dentro do laboratório sente-se algo que algumas vezes experienciei nos meus trabalhos individuais, que é me conectar e sentir as sensações que me são aplicáveis, atingir um nível elevado de conexão com as energias altas ou positivas. A forma como as vozes trabalham as individualidades partindo das canções internas ou de outros locais acabam sempre nos conectando devido às questões das nossas memórias e conexões que temos com os nossos vários eus interiores. É uma forma que liberta e nos faz sentir nós mesmos e isto é o que de melhor pode acontecer na vida de um ator (Guelengue, 2022 apud Costa, 2023, p.66)²².

Pensar nos processos de criação do ator angolano é um desafio quando nos deparamos com os modelos europeus sendo perpetuados dentro dos centros de formação, contudo, a partir de um mergulho na cultura local e nos saberes ancestrais é possível encontrar uma alternativa. É isso o que o trabalho do *Grupo Bimphadi* vem demonstrando e foi o que pudemos constatar no *Otyoto Internacional*, realizado em 2022.

Conclusão

Os estados alterados de consciência são observados em diversos rituais, inclusive em Angola. A presença desses rituais no transcurso da vida dos atores do *Grupo Bimphadi* reverbera de maneira positiva em sua capacidade de abrir janelas do inconsciente e se entregar para o *jogo ritual* (Haderchpek, 2015; 2018; 2019; Almeida; Haderchpek, 2020). Ademais, as práticas laboratoriais utilizadas por

²¹ Alieone Horacio da Costa: ator colaborador do Bimphadi e finalista do Curso de Teatro (Atuação) na Faculdade de Arte da Universidade de Luanda. Entrevista feita durante os primeiros encontros dele com o Bimphadi, no ano de 2021. Depoimento realizado para a pesquisa de mestrado de Manuel Francisco João da Costa (2023).

²² Idem à nota 7.

eles também se conectam com os mesmos preceitos das práticas laboratoriais desenvolvidas pelo *Grupo Arkhétypos*, o que talvez potencialize ainda mais a capacidade dos atores adentrarem aos estados alterados de consciência.

Contudo, contamos com a participação de atores sem qualquer contato prévio com o *Bimphadi* ou com o *Grupo Arkhétypos* e que, mesmo assim, conseguiram reportar, de maneira profunda, essa dilatação do espaço-tempo presente no *Teatro Ritual* (Haderchpek, 2018; 2021), vivenciado durante o *Otyoto Internacional do Bimphadi*²³. Assim, é necessário apontarmos para a potência das vivências pregressas que os atores do Bimphadi apresentaram em sua história de vida e como isso pode facilitar a aderência e a permanência desses atores nos estados alterados de consciência, provocados pelo *Teatro Ritual* ou pelas práticas ritualísticas provenientes da cultura angolana. Como essa pesquisa se deu no âmbito de um processo artístico pontual, almejamos futuramente realizar outros estudos com diferentes povos e culturas para que essas hipóteses possam ser aprofundadas.

A discussão, ora apresentada, também abre um precedente para discutirmos o impacto do processo de colonização na África e nas Américas, especialmente, no Brasil e em Angola. Dentro desta perspectiva convém ponderarmos sobre os apagamentos históricos e os epistemicídios culturais impostos por meio de um processo de aculturação violento e avassalador. É função das artes da cena refletir sobre essa temática e ponderar sobre os “universalismos” presentes na matriz do teatro europeu, que são propagados e reproduzidos de forma indiscriminada, sobrepondo-se a contextos históricos, geográficos e culturais.

Referências

ALMEIDA, Saulo Vinícius; HADERCHPEK, Robson Carlos. O Axis Mundi e o Jogo Ritual: Deslocamento da realidade imanente para se alcançar a Hierofania. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 38, p. 01-25, 2020.

²³ O evento ocorreu no período de 17 a 25 de outubro de 2022, na Faculdade de Artes de Luanda e contou com a participação de alunos dos Cursos de Teatro e de Música, além de artistas da comunidade e pessoas com interesse na área de Artes Cênicas, incluindo os familiares e amigos dos alunos. Com uma carga horária total de 72h, além da oficina de *Teatro Ritual*, que teve a duração de 8h, dividida em dois dias.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

CAMPO, Giuliano. A Arte do Ator e a Possessão: Os Estados Alterados de Consciência (ASC) nas suas inter-relações com o Teatro. In BRONDANI, Joice Aglae. (org.) *Grotowski: estados alterados de consciência: teatro, máscara, ritual*. São Paulo: Giostri, 2015.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem - Criação de um espaço-tempo de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COSTA, Manuel Francisco João da. *A busca do Muntu: O treinamento corporal do ator do Bimphadi*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2023.

COUTINHO, Karyne Dias; HADERCHPEK, Robson Carlos. Pedagogia de Si: Poética do Aprender no Teatro Ritual. *Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes*, v. 6 n.1. Natal: UFRN e UDESC, 2019.

DIETRICH, Arne. Transient hypofrontality as a mechanism for the psychological effects of exercise. *Psychiatry Research*, Oxford, v. 145, n. 1, p. 79-83, 2006.

FEINSTEIN, David & KRIPPNER Stanley. *Mitologia Pessoal: a psicologia evolutiva do self*. São Paulo: Cultrix, 1992.

HADERCHPEK, Robson Carlos. As Poéticas da Morte e o Teatro Ritual: Conexão Áustria, México e Brasil. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, [S. l.]*, v. 11, n. 2, 2024.

HADERCHPEK, Robson Carlos. A Arte do Encontro e suas Magias: Conexão Brasil e Áustria. In: NUNES, Alexandre Silva; LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de; GONÇALVES, Luiz Davi Vieira; HADERCHPEK, Robson Carlos; ALMEIDA, Verônica Fabrini Machado de (org.). *Encontros Arcanos: Anais de 2015-2020*. Porto Alegre: Fi, 2021, p. 475-482.

HADERCHPEK, Robson. *O Teatro Ritual e os Estados Alterados de Consciência*. São Paulo: Giostri, 2021.

HADERCHPEK, Robson Carlos. As Epistemologias do Sul e os Saberes Interculturais: teatro, ritual e performance. *Anais ABRACE*, Campinas, v. 20, n. 1, p. 01-17, 2019.

HADERCHPEK, R. C. O Jogo Ritual e as Pedagogias do Sul: Práticas Pedagógicas para a Descolonização do Ensino do Teatro. *Moringa: Artes do Espetáculo*, João Pessoa, v. 9, n. 1, p. 55-65, 2018.

HADERCHPEK, R. C.; VARGAS, R. C. T. O Sul Corpóreo e a Poética dos Elementos: Práticas para a Descolonização do Imaginário. *Revista ILINX: Revista do Lume*, Campinas, p. 77-87, 2017.

HADERCHPEK, Robson Carlos (org). *Arkhétypos Grupo de Teatro: Encontros e Atravessamentos*. Natal: Fortunella Casa Editrice, 2017.

HADERCHPEK, Robson Carlos. A Dramaturgia dos Encontros e o Jogo Ritual: revoada e a conferência dos pássaros. *Revista Encontro Teatro*, Goiânia, n. 3, p. 38-58, 2016.

HADERCHPEK, Robson Carlos. O Ator, o Corpo Quântico e o Inconsciente Coletivo. *Moringa - Artes do Espetáculo*, João Pessoa, p. 119-135, 2015.

HAUSER-DELLEFANT, Angelika *et al.* *Understanding Without Words*. 1. ed. Vienna, Austria: Publisher & media owner, 2019. (209 p.)

LUNONO, Paulino Tchiloia Bimba. *Corporeidade materna: um conto da trajetória pessoal e reflexões sobre o corpo em arte*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2023.

LUNONO, Paulino Tchiloia Bimba. Aproximações entre o Bimphadi e o Arkhétypos: Uma “pedagogia teatral sem mão”. *Revista Dados de África(s)*, v. 3, n. 5, p. 113- 126, 2022.

LUNONO, Paulino Tchiloia Bimba; NSINGUI, Mbandu Luvumbo; MÁQUINA, Nelson; COSTA, Manuel Francisco João da. O Teatro Angolano: O Bimphadi e o seu processo de (re)criação. In: BRONDANI, Joice Aglae; HADERCHPEK, Robson Carlos; ALMEIDA, Saulo Vinícius (org). *Práticas Decoloniais nas Artes da Cena II*. São Paulo: Giostri, 2022.

MÁQUINA, Nelson Sampaio. *Dança-canção: As canções ritualísticas nyaneka nas recriações do Bimphadi*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2023.

MÁQUINA, Nelson Sampaio; HADERCHPEK, Robson Carlos. As Danças-Canções Nyaneka na Preparação Corpóreo-Vocal do Ator Angolano. *Manzuá: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas, [S. l.]*, v. 7, n. 1, p. 235–255, 2024.

NSINGUI, Mbandu Luvumbo. *Elementos etnoteatrológicos de manifestações culturais em Angola: Efeitos artísticos e educativos do ritual de óbito bakongo*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2023.



OLIVEIRA NETO, Leônidas; HADERCHPEK, Robson Carlos. O Jogo Ritual e os Estados Alterados de Consciência: os processos psicofísicos no trabalho de criação do ator. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, vol. 11, p. 01-24, 2021.

TURNER, Victor W. *O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura*. Trad. Nancy Campi de Castro e Ricardo A. Rosenbusch. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

Recebido em: 15/08/2024

Aprovado em: 21/01/2025

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
Centro de Artes, Design e Moda – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br