

Um Inconsciente Manifesto e o Exercício Campo de Visão: conexões metodológicas na criação atoral

João Vitor Muniz da Silva*

Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR, Curitiba, Brasil

E-mail: joaomuniz.ac@gmail.com

Robson Rosseto**

Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR, Curitiba, Brasil

E-mail: rossetorobson@gmail.com

Resumo

Este artigo é dedicado aos estudos das artes cênicas no cruzamento com a psicologia profunda, mais especificamente sobre o conceito de arquétipos e inconsciente coletivo por Carl Gustav Jung. Na criação atoral, a pesquisa aponta meios para emersão de conteúdos do inconsciente do performer em cena (na criação e na execução), conexões entre o ator e o xamã, a partir de práticas que resultam transe/estados alterados de consciências, utilizando como técnica base o exercício e linguagem cênica Campo de Visão, a partir das perspectivas da exaustão física, da coralidade e da comparação com sistemas de treinamento em Jerzy Grotowski.

Palavras-chave

Inconsciente coletivo. Arquétipos. Transe. Campo de visão.

Abstract

This article is dedicated to the studies of scenic arts at the intersection of the depth psychology, furthermore about concept of archetypes and collective unconscious of Carl Gustav Jung. At the authorial creation, the research shows resources to the immersion of unconscious contents of the performer on scene (in the creation and execution), connections between the actor and the shaman, from the practices which come out in trance/altered state of consciousness, using as a bases the technique the Field of View, from the perspectives of physique exhaust, the coral and of the comparison of training systems on Jerzy Grotowski.

Keywords

Collective unconscious. Archetypes. Trance. Field of View.

* Graduado em Licenciatura em Teatro pela Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR, campus de Curitiba II.

** Doutor em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP e Mestre em Teatro pela Universidade Estadual de Santa Catarina - UDESC. Coordenador do Curso de Licenciatura em Teatro e docente do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, Campus de Curitiba II.

O presente artigo constrói conexões conceituais metodológicas com base no processo cênico desenvolvido pelo grupo de estudos vinculado ao projeto de pesquisa “Campo de Visão: formação do espectador-artista-professor de Teatro”¹, da Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR, em parceria com os integrantes da Cia. Laica de teatro². O exercício Campo de Visão, sistematizado por Marcelo Lazzaratto, foi exaustivamente investigado pelos participantes ao longo do ano de 2017, por meio da utilização de diversas materialidades (sons, objetos, narrativas) e variações. O referido exercício, além de ter sido a base do treinamento dos estudantes/atores, foi selecionado como linguagem e estética da encenação *Autômatos: Self da Inexistência*³.

No decorrer dos encontros, se fez presente o diálogo e o compartilhamento das impressões e das sensações, bem como as reverberações das experiências corporificadas. Cabe destacar, dentre os recorrentes comentários, o termo transe era utilizado pelos estudantes/artistas para descrever a sensação alcançada a partir do esgotamento físico em função do longo tempo destinado para o desenvolvimento do Campo de Visão. Por esta razão, a presente pesquisa associou o sistema improvisacional com os estudos sobre o inconsciente, como uma possibilidade de análise do fenômeno cor-

1 Coordenado pelo professor Robson Rosseto, os estudantes do Curso de Licenciatura em Teatro investigaram o exercício improvisacional teatral Campo de Visão como procedimento para preparação de atores e linguagem cênica, com vistas à formação do professor de teatro.

2 A Companhia surgiu em 2015 com o objetivo de investigar a arte da animação (teatro de animação e cinema de animação), a partir do agrupamento de artistas independentes e com experiências variadas em diversas linguagens artísticas, formada majoritariamente por estudantes e egressos do Curso de Bacharelado em Artes Cênicas e Licenciatura em Teatro da UNESPAR, dirigida por Fábio Henrique Nunes Medeiros.

3 O espetáculo estreou no 27º Festival de Teatro de Curitiba e realizou temporada no Teatro Novelas Curitibanas, no mês de maio em 2018.

poral criativo observado no percurso das práticas desenvolvidas.

A primeira etapa da pesquisa abarcou estudos relativos aos conceitos de inconsciente coletivo e arquétipo pela perspectiva da psicologia profunda através de Carl Gustav Jung. Posteriormente, os referidos conceitos foram analisados com base em práticas e metodologias de trabalho empreendidas no teatro, principalmente com foco nas proposições de Jerzy Grotowski. E, por último, o estudo estabeleceu conexões com a prática estudada nesta pesquisa, o exercício Campo de Visão. À vista disso, pergunta-se: de que forma a ideia de um inconsciente comum e outro pessoal, ambos imbricados no processo de criação artística a partir da ideia do transe, colaboram no processo de criação atoral?

Com relação à terminologia adotada, especificamente os conceitos subconsciente e inconsciente, cabe explicitar que o prefixo “sub” nos fez optar pelo uso do termo inconsciente no decorrer desse ensaio; pois, para além de uma hierarquia entre os termos, eles foram assumidos de forma relacional, uma vez que o consciente e o inconsciente dialogam na construção cênica. No que concerne o termo transe, especificamente com relação aos estados alterados de consciência, a conceituação se difere de acordo com cada perspectiva, tendo como exemplo, teogônicas⁴ ou neurocientíficas⁵. Contudo, ambas as concepções contribuem para o desenvolvimento da pesquisa em questão.

A popularização dos termos, arquétipos e inconsciente coletivo, se deve a Carl Gustav Jung (1875-1961), psiquiatra suíço que

4 Referente a questões teológicas, religiosas, espirituais, metafísicas e, às vezes, antropológicas, considerando os estudos acerca de manifestações ligadas a religiosidades.

5 Referente a questões de estudos científicos do sistema nervoso, no ramo da biologia.

estruturou o pensamento de sua pesquisa a partir do trabalho de Sigmund Freud (aprofundando ou se opondo) acerca das suas teorias sobre os sonhos. Freud investigou o acesso ao inconsciente por meio dos sonhos, que suscita imagens inerentes ao sujeito; por sua vez, Jung também se deteve aos estudos dos sonhos, mas transborda para outras possibilidades de acesso a esse inconsciente. De acordo com o Jung,

[...] não seria necessário utilizar o sonho como ponto de partida para o processo da livre associação quando se quer descobrir os complexos de um paciente. [...] podemos alcançar o centro diretamente de qualquer dos pontos de uma circunferência, a partir do alfabeto cirílico, de meditações sobre uma bola de cristal, de um moinho de orações lamaístas, de uma pintura modernista ou, até mesmo, de uma conversa ocasional a respeito de qualquer banalidade. O sonho não vai ser, neste particular, mais ou menos útil do que qualquer outro ponto de partida que se tome (JUNG, 2016, p. 28).

Esses outros “pontos de partidas” nos interessam enquanto artistas, logo, indaga-se: como a produção artística pode atravessar o sujeito a ponto de fazê-lo suscitar imagens que se constrói de forma herdada (ou seja, lhe são inerentes), sejam elas caídas no esquecimento ou não acessadas?

Segundo a teoria descrita por Jung (2000), possuímos duas subáreas do inconsciente. A primeira se refere a fatores pessoais (biográficos) que se tornaram inativos, pelo tempo, por fatores traumáticos, onde o próprio sujeito faz com que os fatores se dissolvam, ou até mesmo elementos que não são introjetados diretamente e estão no campo do subliminar, dentre outros motivos; complexos de tonalidade emocional e de intimidade pessoal. A segunda é formada por elementos estranhos a sua biografia, com manifestações de outros indivíduos, que re-

plica elementos de outras culturas. Esta subárea tende a ser mais profunda, tem origem em experiências ou aquisições pessoais de natureza universal: conteúdos e modos de comportamento, os mesmos em todas as partes e em todos os indivíduos. Jung compara o corpo a um museu de órgãos, quando compreende que a constituição humana ocorre alicerçada por um “desenvolvimento biológico e pré-histórico e inconsciente da mente do homem primitivo, cuja psique esteve muito próxima a dos animais” (JUNG, 2016, p. 82).

Segundo Jung (2000), arquétipos são tipos arcaicos/primordiais que são consolidados através do consciente, sendo uma tendência instintiva, imagens universais existentes desde os tempos mais remotos, que pode ser apresentada de diversas formas. É importante frisar que o conceito de *archetypus* somente se aplica aos conteúdos psíquicos que não foram submetidos a elaborações conscientes, ou seja, o termo representa um dado anímico imediato, o arquétipo traduz essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta.

Em suma, os arquétipos são dinâmicos, sua espontaneidade se dá de acordo com as manifestações individuais, de forma específica, de acordo com fatores biográficos e pessoais, levando em conta o tempo, o lugar e as circunstâncias a qual o sujeito está inserido. Sendo assim,

Essas reações e impulsos parecem ser de natureza pessoal muito íntima, e nós os consideramos apenas uma forma de comportamento idiossincrático. Na verdade, eles fundamentam-se num sistema instintivo préformado e sempre ativo, característico do homem. Formas de pensamento, gestos de compreensão universal e inúmeras atitudes seguem

um esquema estabelecido, muito antes de o homem ter desenvolvido uma consciência reflexiva (JUNG, 2016, p. 94).

Jung (2000) afirma que apesar de ter sido frequentemente acusado de misticismo, insiste que o inconsciente coletivo não é uma questão especulativa nem filosófica, mas sim empírica. Como metodologia de trabalho, Jung tinha suas práticas clínicas e se debruçava sobre símbolos que se apresentavam historicamente, dentro de seu repertório quase arqueológico, no qual encontrava conexões e análises possíveis para determinadas situações. Ao analisar essas imagens inatas, Jung põe-se a olhar o oriente, a partir da gama de símbolos na busca pelo resgate de uma fonte mítica e simbólica do homem primitivo. Ele encontra nessas fontes, padrões pré-estabelecidos, presentes também na cultura ocidental, manifestações presentes aos seus contemporâneos. Com relação à dimensão simbólica da história recente, Jung afirma:

É verdade, no entanto, que nesses últimos tempos o homem civilizado adquiriu certa dose de força de vontade que pode aplicar onde lhe parecer melhor. Aprendeu a realizar eficientemente o seu trabalho sem precisar recorrer a cânticos ou batuques hipnóticos. Consegue até dispensar a oração cotidiana em busca de auxílio divino. Pode executar aquilo a que se propõe e, aparentemente, traduzir suas ideias em ação sem maiores obstáculos, enquanto o homem primitivo parece estar a todo momento tolhido por medos, superstições e outras barreiras invisíveis. O lema “querer é poder” é a superstição do homem moderno. Para sustentar essa crença, no entanto, o homem contemporâneo paga o preço de uma incrível falta de introspecção. Não consegue perceber que, apesar de toda a sua racionalização e eficiência, continua à mercê de “forças” fora do seu controle. Seus deuses e demônios absolutamente não desapareceram; têm apenas novos nomes.

E o conservam em contato íntimo com a inquietude, com apreensões vagas, com complicações psicológicas, com uma insaciável necessidade de pílulas, álcool, fumo, alimento, e acima de tudo, com uma enorme coleção de neuroses (2016, p. 103).

Diante dessa concepção, Jung propõe uma reconciliação com o simbólico, um reencontro, frisa sua necessidade, provoca o homem do seu tempo, e suas provocações se estendem e se intensificam com o passar dos anos, visto a necessidade sucessiva aos aspectos sensíveis naturais do ser humano.

————— O inconsciente e a cena

Com base em distintos estudos, as manifestações que agregaram características de uma teatralidade se fundam com o ser humano. A necessidade mimética ultrapassa formalidades, a fim de se comunicar e de se manifestar do ponto de vista espiritual, político e social, seja contando suas histórias, disseminando suas narrativas, ou até mesmo imitando seres e a natureza para se conectar com aquilo que é desconhecido/sagrado. O teatro foi considerado desta forma após as manifestações ditirâmicas na Grécia Antiga, mas o homem considerado pré-histórico realizava imitações através do seu corpo e voz.

Assim sendo, na perspectiva histórica das manifestações dionisiacas da Grécia Antiga, ou nas manifestações xamânicas no teatro pré-histórico (ou primordial), é possível constatar que o teatro se originou nas manifestações da dimensão espiritual do homem. Segundo Olsen,

Um xamã é uma espécie de sacerdote que, por meio de um treinamento especial e aptidão, transforma-se na ligação entre os domínios misteriosos, invisíveis e não comuns, com aqueles ordina-

riamente visíveis. O xamã deve dominar um largo espectro de talentos, inclusive habilidades altamente importantes da condução dos estados auto-induzidos de êxtase ou transe (2004, p. 7).

Nessa perspectiva, o presente estudo analisa o xamã relacionado ao ator. O trabalho do artista teatral é concebido por intermédio das emoções e dos sentimentos, dentre outros diversos fatores ligados à natureza humana, para outros seres humanos, na recriação de um espaço e de um específico tempo em função de uma determinada ação. Portanto, o teatro abarca uma face ritual, produz impulsos incontíveis, como o fenômeno da catarse e da purgação das paixões, com efeito na percepção humana. De fato, “a catarse era conseguida a fim de purgar a dor e restaurar a saúde e a felicidade da sociedade. Esse tipo de ‘privacidade pública’ usufruída pela plateia é desfrutado até hoje, porém em um grau muito reduzido.” (OLSEN, 2004, p. 11). De acordo com Pavis,

Essa purgação, que foi assimilada à identificação e o prazer estético, está ligada ao trabalho do imaginário e à produção da ilusão cênica. A psicanálise interpreta-a como prazer que a pessoa colhe em suas próprias emoções ante o espetáculo das do outro, e prazer de ela sentir uma parte de seu antigo ego recalcado que assume o aspecto tranquilizante do ego do outro (ilusão, denegação) (2008, p. 40).

Talvez o *relegere*⁶ do inconsciente do ser humano com ele próprio, a percepção e a aceitação de sua dimensão simbólica na arte teatral, estejam diretamente ligados à reconstituição da catarse, e isso pode ser percebido no trabalho de alguns encenadores de laboratórios teatrais do século XX. Dentre eles, destaca-se um dos mais

importantes nomes da atuação dramática no ocidente, Constantin Stanislavski (1863-1938), o primeiro a sistematizar um método de atuação que se utiliza de elementos baseados em uma perspectiva de inconsciente para compor sua técnica. A título de exemplo, quando um ator pensa em subtexto, “circunstâncias propostas”, “ação interna”, ele automaticamente está criando camadas de inconsciente para essa persona na qual cria vida.

Contudo, para o encenador polonês Jerzy Grotowski (1933-1999), o inconsciente possui outras possíveis camadas. Ele desenvolveu o *Teatr Laboratorium*, quando pesquisou elementos como a jornada do herói, os arquétipos e a busca pelo acesso ao inconsciente coletivo; no desenvolvimento do processo criativo, o encenador utiliza técnicas de transe.

Tudo se concentra no “amadurecimento” do ator que se expressa através de uma tensão levada ao extremo, de um completo desnudar-se, da exposição da própria intimidade – tudo isso sem nenhum traço de egoísmo ou deslumbramento. O ator se entrega como se fosse um presente. Isso é a técnica do “transe”, a integração total da mente do ator com seus atributos corporais. Essa integração emerge das camadas mais íntimas do ser e do instinto, brotando como uma espécie de “transfiguração”. No nosso teatro a formação de atores não é uma questão de ensinar algo, mas de tentar eliminar do seu organismo a resistência a esse processo psíquico, acabando, assim, com o lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior de tal modo que o impulso já se transforma numa reação exterior. O impulso e a reação acontecem simultaneamente: o corpo desaparece, arde, e o espectador assiste apenas a uma série de impulsos visíveis. Nossa formação torna então uma via negativa – não um agrupamento de habilidades, mas uma erradicação de bloqueios (GROTOWSKI, 2011, p. 13).

⁶ Termo em latim de onde deriva a palavra religião, e que significa visitar, retomar.

Nesse sentido, marcado por falas que associam sua pesquisa a um grande misticismo, sua busca estava na eliminação de respostas prontas de um ator/performer dentro de um processo de criação. Grotowski não se interessava pela primeira resposta, mas no esgotamento de todas as possibilidades, culminando na intimidade desvelada. Na busca por arquétipos, o referido encenador afirma que o Teatro Laboratório buscava a “imagem mítica das coisas, ou antes, da fórmula mítica, como por exemplo, o holocausto, o sacrifício do indivíduo pelos outros – é *Kordian*; ou a *via crúcis* de Cristo, o mito do Gólgota [...]” (2010, p. 125), ou seja, narrativas que exercesse determinada eficácia simbólica (LEVISTRAUSS, 1985) nos indivíduos com quem suas obras dialogavam.

E, de acordo com Ferreira (2009), essa busca é revertida nos seus processos de trabalho, o que antes tinha como objetivo a retomada para a profanação, passa a se tornar método para o autoconhecimento do ator, através da disciplina e da autodeterminação. Posteriormente, ocorre outra reversão, quando Grotowski abandona o espetáculo teatral para se concentrar nas práticas com foco no reconhecimento de si e encontrar o outro.

Contudo, a respeito da criação atoral, ressalta-se o método de trabalho do encenador polonês, concebido por meio do desvelamento, o qual permite com que o ator Ryszard Cieslak tenha notório desempenho ao encenar o espetáculo *O Príncipe Constante*, ao mesmo tempo em que revive sua primeira experiência sexual na adolescência (BITENCOURT, 2010). Grotowski e sua trupe não executavam fórmulas prontas, exercícios pré-concebidos e repetidos, o encenador trabalhava a partir da via negativa, chegando ao desvendamento do ator, que

se processa através do encontro consigo mesmo, por meio de um extremo confronto, disciplinado e preciso, quando o diretor se torna um guia e o ajuda a resolver as dificuldades que possa encontrar e a vencer as inibições e condicionamentos. Nesse processo as ações devem absorver toda a personalidade do ator, desencadeando reações de sua parte [...] Muitas vezes é preciso estar totalmente exausto para quebrar as resistências da mente e banir as formalidades físicas do comportamento (JANUZELLI, 1986, p. 27).

Exaustão esta que o ator Thomas Richard (2014) aponta como um recurso frequentemente utilizado em diversos processos orientados por Grotowski como o caminho para a criação. O referido ator desenvolve seu processo criativo na considerada terceira fase do trabalho do encenador polonês, que após ter passado por uma sucessão de mudanças quanto aos seus objetivos dentro da arte teatral, se interessa por questões antropológicas e histórico-religiosas que sempre cultivou,

dedicando-se ao homem e às suas técnicas de conduta, especialmente corporais. [...] Nesse período, Grotowski empenhou-se em diversas expedições investigativas, transculturais, perseguindo ritos arcaicos ainda vivos no Haiti, onde se aproximou do vodu, Bengala na Índia, lidando com a tradição dos bauls (yoguis e artistas), na Nigéria, com a tribo Yoruba, no México com os huicholes. Ele trabalhou com um grupo de pessoas provindas de cultura diversas, como Índia, Colômbia, Bengala, Haiti, Japão, Polônia, França, Alemanha, México e Estados Unidos (SCHEFFLER, 2004, p. 92 - 93).

Esses princípios utilizados por Grotowski, como a exaustão, a repetição e o transe, não fornece um método cristalizado, mas propõe bases operacionais que despontam caminhos para o desenvolvimento de trabalhos de construção pessoal (no

trabalho de ator) e coletivo (no trabalho em grupo).

—— O transe ou os estados alterados de consciência

Ao entrar na sala de ensaio, o ator/performer encontra diversos desafios para começar a criar seu material de trabalho. O primeiro deles, talvez, esteja no distanciamento do mundo exterior, com seus diversos problemas, suas questões e preocupações, para então passar a olhar e sentir seu instrumento de trabalho, o corpo. Após esse primeiro desafio, ele encontra outras questões no decorrer de um processo criativo, dentre elas a comunhão e o coletivo, aliadas a confiança e a troca; a dissolução de paradigmas sociais, como o toque, a pele, o corpo e a intimidade, além de outras questões extremamente pessoais, intransferíveis e reservadas.

De fato, esses obstáculos interferem no fazer teatral do ator que se desnuda. Como alcançar camadas da intimidade para a criação artística, sendo que muitos dos íntimos conteúdos não estão conscientes? De acordo com as concepções lançadas, no momento em que se alteram os estados de consciência do ator que compõe, ele se depara com conteúdos que podem ser acessados em uma base comum a todos os seres humanos. Sobre os estados alterados da consciência e a atividade de criação atoral é possível afirmar que

O trabalho com estágios menos conscientes, portanto, parece favorecer, do ponto de vista psicológico, a força criativa, na medida em que permeabiliza a fronteira entre os conteúdos conscientes e inconscientes. Procedimentos que favoreçam uma obnubilação da consciência, permitindo que emergam conteúdos das camadas mais profundas da

psique, para que, então, sejam capturados pela consciência, podem beneficiar o processo artístico que se proponha a trabalhar com estes conteúdos como fonte criativa (BARONE, 2014, p. 24).

Giuliano Campo (2014) elaborou um estudo sobre o cruzamento entre o transe, os estados alterados de consciência e o trabalho no âmbito teatral. A sua investigação analisa tabelas do ASC *Consortium*⁷, pesquisas laboratoriais, técnicas da neurociência científica, além de pesquisas antropológicas sobre culturas onde o transe está inserido em uma dimensão sagrada. De acordo com seus estudos, o transe, às vezes confundido com hipnose e histeria, pode ser conduzido por atividades das mais diversas, desde estados de sonolência, passando por fome e dieta, atividades sexuais, assistir televisão, uso de drogas, até meditações, manobras respiratórias, dentre outros.

Ao desenvolver o tema no âmbito antropológico, Campo cita a arte em Bali, tal como Antonin Artaud (2006), assim como os pensadores citados ao longo desta pesquisa, como Jung e Grotowski, investigaram o oriente como fonte de material simbólico latente. Cabe destacar, efetivamente, constata-se a necessidade do homem ocidental de se reconectar com seu material primordial, existentes nas práticas simbólicas na arte, na religião e na vida oriental.

Campo (2014) assinala que existe uma perspectiva dessas experiências, espirituais, antropológicas e até metafísicas, de ponto de vista biológico ao citar o que acontece fisicamente com a pessoa em transe religioso. Conforme a pesquisa realizada por Felicitas Goodman (apud CAMPO, 2014, p.77), é perceptível “o aumento de substâncias eufóricas no sangue (Beta endorfina) e

⁷ Grupo de trabalho que pesquisa a Psicobiologia dos Estados Alterados da Consciência, fundado em 1998 em Freiburg, na Alemanha.

a aceleração da atividade cerebral (ondas Theta de 5-7 ciclos por segundo) nos rastreamentos de encefalogramas de sujeitos em estado de transe religioso”. O autor compara esse fator com o aumento na produção de endorfinas corpóreas a partir da repetição de determinada ação física por um ator/performer.

Giuliano Campo desenvolve um estudo denominado de Escala dos Tipos de Transe: transe avançado, transe avançado de segundo tipo, transe avançado de terceiro tipo e o transe de ritual de possessão. O transe avançado é caracterizado pelo surgimento no próprio sujeito e que pode ser silencioso ou utilizar da voz e gestos formalizados; o transe avançado de segundo tipo o sujeito é ativo e conduzido por um guia que o acarreta a um estado de transe físico e, ao mesmo tempo, mental; o transe avançado de terceiro tipo “o atuante produz autonomamente um transe de tipo psicofísico, improvisando sobre bases técnicas obtidas anteriormente. Pode levar a uma pesquisa, a uma descoberta de cunho criativo.” (CAMPO, 2014, p. 88); e, por fim, o ritual de possessão, que envolve todos os participantes do ritual, no qual se perde a individualidade por certo período; nesse contexto, o autor cita como exemplo o Ato Total grotowskiano⁸.

Quanto à imagem do xamã, Campos declara que

no mundo do teatro faz-se seguido referência à figura do ator como derivado do xamã em estado de possessão, e as modernas atividades parateatrais são definidas simplesmente como tipo xamânico. [...] Primeiramente, o procedimento cerimonial inspira a situação de encantamento. [...] O local é organizado para criar um campo mágico [...]. O

xamã é lúcido, funciona como em um sonho, e capaz de voltar a realidade depois de se tornar parte da consciência do paciente. O xamã é capaz de reconciliar pensamentos opostos e aproximar o paciente da divindade. O xamã pode ver o futuro, compreender os mecanismos de causa e efeito das experiências de vida e predizer como o paciente deveria viver. O xamã é um guia capaz de iluminar, de fazer o paciente explorar territórios desconhecidos, escuros, não interpretados ou descritos precedentemente. [...] O xamã tem experiências estáticas, de transe/possessão, e seu espírito voa encontrando, e unindo-se a outros espíritos (2014, p. 93-94).

Olsen, completa que “O maior denominador comum parece ser o elemento de repetição. Por meio da repetição de sons, movimentos e qualquer tipo de encantamento, ambos, ator e xamã, penetram no estado de transe, o qual dá acesso a experiências profundas” (2004, p.10). Os paralelos de transformação, acesso metafísico ao outro e o acesso ao inconsciente unem o trabalho do ator ao xamã. Giuliano Campos ao tratar sobre o paralelo entre o transe e a arte do ator, elabora uma pesquisa acerca de diversos encenadores, atores e diretores, e os seus trabalhos em face ao transe, dentre eles, Jerzy Grotowski. De acordo com o autor, o trabalho de Grotowski tem evidente semelhança com os fenômenos de possessão, visto as origens de algumas de suas práticas, especialmente as experiências obtidas no Haiti, nos encontros com médiuns e xamãs, além de seus trabalhos sobre a via negativa, a via ascendente (resultado da via negativa e do conhecimento do ser) e a via descendente (dimensão alta da existência).

⁸ Entende-se por Ato Total em Grotowski a oposição da atuação, a presença por completo. É quando o ator em ação cênica envolve todo seu organismo. O maior exemplo dado por Grotowski está no desempenho do ator Ryszard Cieslak, no espetáculo O Príncipe Constante.

— Campo de visão: um caminho para o inconsciente manifestado

O termo ator nessa investigação está associado ao termo performer, por entender que o processo descrito engloba as camadas de representação (atuação), mas também de desvelamento, nudez, e conseqüentemente presença (performance). Logo, o sujeito objeto desse estudo faz uso de uma atuação performativa. Esses elementos podem estar presentes em diversos processos de criação, mas o fator improvisacional amplia tal potência. Esta relação, entre improvisação (jogo) e atividades performativas, como citado por Biancalana (2011), é uma investida laboratorial de diversos mestres das artes da cena, que buscam uma verdade cênica. Quanto aos símbolos do inconsciente, Jung afirma que

[...] o arquétipo difere sensivelmente da fórmula historicamente elaborada. Especialmente em níveis mais altos dos ensinamentos secretos, os arquétipos aparecem sob uma forma que revela seguramente a influência da elaboração consciente, a qual julga e avalia. Sua manifestação imediata, como a encontramos em sonhos e visões, é muito mais individual, incompreensível e ingênua do que nos mitos, por exemplo. O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta (2000, p. 17).

Sendo assim, atividades de manifestação imediata de acesso ao inconsciente possuem características singulares e efeitos específicos que surgem no contato do ser com aquela experiência. A improvisação tem a possibilidade da criação na experiência, ou seja, por mais que exista uma abordagem arquetípica numa criação cênica, se

ela partir de uma retomada de um momento/experiência anteriormente vivida do sujeito atuante, não será a mesma do que a experiência original. De fato, o trabalho do ator pode ser considerado esse entremeio entre repetição e espontaneidade, a magia de se repetir diversas vezes espetáculo, simultaneamente, na busca de um novo frescor. Entretanto, para além de uma qualidade maior ou menor de uma obra teatral pautada no improviso ou na repetição, o improviso, ao ser realizado junto à presença do público, gera determinadas fricções que desenvolvem conseqüências específicas. Dentro dessas potencialidades, o exercício e linguagem improvisacional Campo de Visão, sistematizado por Marcelo Lazzaratto, propõe meios para criação de cenas que acontecem perante os olhos do público.

Se o Teatro é efêmero, o Improviso é sua potencialização máxima. Tanto que requer muita disciplina e concentração para que os artistas recuperem momentos enriquecedores descobertos em uma Improvisação. Não há registro, como no improviso jazzístico. O vídeo, como todos sabem, não guarda sensorialidades que somente o calor da execução oferece. Sensorialidades advindas de um processo intuitivo de apreensão. (LAZZARATTO, 2011, p. 27)

O Campo de Visão é por excelência uma prática de coralidade, no seu desenvolvimento se faz presente um líder, seja ele escolhido por um condutor externo ao jogo ou uma liderança tomada, quando o coletivo mimetiza os movimentos que são propostos pelo líder, de acordo com o alcance visual de cada participante. O Campo de Visão é um exercício em que os seus jogadores se apropriam das movimentações propostas no seu entorno e as transformam de acordo com o seu próprio corpo, biografia e impulso. Quando o exercício é desenvolvido como linguagem cênica, o público aprecia

um improviso, mas, em geral, aos olhos dos espectadores os movimentos parecem ser ensaiados. Na realidade, a proposta conta com a entrega e a tensão dos atores/jogadores, bem como a comunhão exigida do grupo pela prática do exercício. Para o autor,

Improvisar é abrir-se à inspiração e ao acaso. Inspiração no sentido de conexão, conexão com uma supra-consciência geradora da qual fazemos parte e que nos tira do estado de consciência cotidiano, banal e viciado para nos colocar em um estado poético de consciência, transgressor e atuante. [...] para isso devem desenvolver sua motricidade, suas articulações, seus movimentos, mas também seus canais perceptivos, se ater à questões “abstratas”, subjetivas e ocultas, ter com os “mistérios”, com aquilo que a razão não consegue equacionar mas que age em nós quando atuamos; ampliar a percepção consciente cotidiana para alcançar uma nova percepção, oriunda da intuição que está profundamente conectada com o inconsciente coletivo (LAZZARATTO, 2011, p. 32).

A prática do Campo de Visão pode ser comparada com as práticas grotowskianas. Entre tantos fatores do teatro de Grotowski que possam mostrar similitudes ao Campo de Visão está o treinamento, em ambos os casos essa fase é primordial para que o ator/performer disponha do seu material físico para a execução das necessidades do evento teatral. Sendo assim, “os treinamentos praticados pelos atores visam a criar e codificar repertórios pessoais, além de buscar a eliminação de tempo e espaço entre impulso e ação cênica. [...] Por isso, exercícios de exaustão física são bastante praticados” (JANUZELLI e JARDIM, 2002, p. 44).

Lazzaratto ao investigar o Campo de Visão, organiza meios para que o evento cênico aconteça com base nos diversos afluentes: público, objetos, personagens, situações e motivações, sobretudo, o ator,

com suas individualidades que reorganiza os cursos da cena para que se suceda essa alquimia viva. Tais elementos presentes na constituição do sistema fazem com que Lazzaratto tenha determinadas abordagens sobre o exercício Campo de Visão, como por exemplo, o transe como meio para criação e execução da cena. Por certo, não é apenas a prática em si que gera o transe e suscita características ritualísticas às ações realizadas, visto que em textos antropológicos que abordam a questão, é mencionada a necessidade de um condutor com tal objetivo e um conduzido com fé de que aquela situação é real (LEVISTRAUSS, 1985).

Efetivamente, o transe é um elemento basilar no teatro de Grotowski, do mesmo modo, o transe constitui a proposta de Lazzaratto, quando ressalta a importância do estado de presença no jogo, requerendo do ator/performer a ampliação dos seus canais perceptivos para permear e ser permeável no processo de improvisação coletiva.

Ao se jogar Campo de Visão o ator passa a perceber com maior nitidez tudo que o cerca, tudo que o atinge, tudo que o move. Ele adquire a compreensão do que é afetado pelas coisas e que isso o modifica, o transforma. Ele se torna mais permeável, ele se coloca de fato em interação, em diálogo com as coisas. Essa permeabilidade livra-o de imagens e julgamentos pre-concebidos, essa permeabilidade o coloca no jogo, no presente, na ponta do instante, enfim, o coloca de fato na experiência. Ele não vai experimentar algo, ele se percebe constituinte da experimentação, ele faz parte, está inserido, ele se presentifica, ele está de fato ali (LAZZARATTO, 2011, p. 53).

A presença é o elemento que rege o trabalho de Grotowski e que o permite acessar os elementos mais profundos do atador. Em diversas ocasiões, Grotowski chamava a atenção de atores que buscavam atuar de-

mais, e não investigavam uma experiência real dentro do microcosmo da cena. A experiência do real provoca ressonâncias no ator/performer, uma dilatação, produzindo um estado alterado de consciência, um transe, um acesso ao inconsciente.

Ao retomar a Escala dos Tipos de Transe, citada e desenvolvida por Giuliano Campo, é possível analisar o Campo de Visão da seguinte forma: o transe avançado pode ser alcançado por qualquer pessoa ao exercer manifestações teatrais; o transe avançado de segundo tipo em comparação com o Campo de Visão, na perspectiva do guia que conduz o estado de transe, pode ser observado no líder em relação ao coletivo, função que oscila ao longo do jogo, em um processo de revezamento em conduzir e ser conduzido; e, por último, o transe avançado de terceiro tipo é uma forma de leitura a respeito do exercício, improvisos gerados a partir de bases técnicas.

O transe no exercício acontece por meio dessas bases citadas e especialmente pelo esgotamento físico que a prática ocasiona. Ao iniciar o Campo de Visão, gestos preconcebidos são manifestados pelos jogadores, cotidianos e viciados; gradualmente, na medida em que os atores desenvolvem a prática, o repertório individual se esgota. Após uma longa experimentação, emergem novos movimentos, bem como situações e conexões das mais diversas, até aquele momento inimaginável. Ao atingir essa fase, a figura do líder se dissolve, quando o coletivo se torna um único corpo, que se movimenta de forma uníssona e ao mesmo tempo canônica, em uma mesma melodia. Por certo,

Quando o que buscamos não encontra um similar direto e específico na realidade, obriga-nos a imaginar, a acessar regiões mais profundas, sair do conhecido, ir em busca de ressonâncias e fragrâncias. Essa atitude já coloca o ator em um estado energético diferenciado,

faz com que seu corpo vibre em uma outra frequência que não a cotidiana e o que é expressado a partir disso adquire qualidades diferenciadas e estimulantes. O ator para dar conta dessa imagem precisa operar em chave poética, precisa construir sentidos através de uma construção signica sensível com seu corpo que se potencializa, dilatando-se. Ser o vento, ser o deserto, ser um poente. Pode haver muita poesia aí, mas para isso o ator necessita encontrar em si qualidades expressivas que deem conta dela (LAZARATTO, 2011, p. 67-68).

Além disso, na busca de aproximações entre o exercício e os aspectos do inconsciente, na ênfase do coletivo, cabe destacar a relação comum e distinta entre o eu e o outro. Na experimentação corporal, aspectos do eu inconsciente são manifestados e fagocitados pelo coletivo, que também é ativo no que diz respeito às imagens suscitadas. Por exemplo, ao executar movimentações a partir da imagem do arquétipo feminino materno, o coletivo parte de uma mesma origem, mas se manifesta dentro de seus imaginários individuais de diversas formas, dando níveis e sutilezas ao movimento que está sendo executado de forma coral.

O acesso ao inconsciente pode ser ampliado por temáticas específicas. O Campo de Visão é multifacetado, no decorrer das práticas improvisacionais, pode-se incluir estímulos dos mais variados: objetos, sons, músicas, cores, temperaturas, imagens, além de personagens e narrativas, proporcionando caminhos para acessar o inconsciente. Enquanto poética, o exercício permite a proposição de elementos combinados, instrumentaliza processos, criações e cenas. O Campo de Visão “oferece-me instrumentos para escavar a interioridade. Faz-me acessar memórias e pensamentos. Faz-me tocar imagens arquetípicas e palavras míticas. Oferece-me materiais expres-

sivos para composições diversificadas” (LAZZARATTO, 2011, p. 92-93).

A proposta Campo de Visão pode ser compreendida como uma ferramenta para atores, performers, encenadores, diretores e professores que buscam uma específica experiência cênica. Uma experiência de confrontos, com universos variados e de profundidade simbólica. De fato, o exercício amplia os espectros dos sentidos, propõe experiências transcendentais para quem faz e para quem observa, possibilita a comunhão, a experiência compartilhada de coletivos e a experiência da alteridade. O Campo de Visão é uma, dentre outras possibilidades, um meio para acessar o inconsciente no espaço cênico, requer uma articulação entre entrega, presença, comunhão com as identidades do coletivo.

Referências

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e o seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARONE, Luciana Paula Castilho. Inconsciente, subjetividade e processo de criação. *Pitágoras 500*, v. 6, n. 6, p. 20-38, 2014.
- BIANCALANA, Gisela Reis. A presença performativa nas artes da cena e a improvisação. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 1, n. 1, p. 121-148, 2011.
- BITENCOURT, Tuini dos Santos. O Príncipe Constante de Ryszard Cieslak e Jerzy Grotowski: corpo-memória, ato real e processos de construção. *Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas*, n. 1, 2010.
- CAMPO, Giuliano. A arte do ator e a possessão: os estados alterados de consciência (asc) nas suas interrelações com o teatro. In: BRONDANI, Joice Aglae (org.). *Grotowski: estados alterados de consciência*. São Paulo: Giostri, 2015. p. 52-143.
- FERREIRA, Melissa da Silva. *Mitologia e ascese: Jerzy Grotowski “além do teatro”*. 2009. 120 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Para um teatro pobre*. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.
- _____. Teatro e Ritual. In: GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik; BARBA, Eugenio. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969*. Trad. de Berenice Raulino. São Paulo: SESC-SP, 2010. p. 119-136.
- JANUZELLI, Antônio. *A aprendizagem do ator*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- JANUZELLI, Antônio; JARDIM, Juliana. Práticas do ator: uma ciência do corpo sutil-Brasil e America Latina. *Sala Preta*, v. 2, p. 39-45, 2002.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- JUNG, Carl Gustav et al. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.
- LAZZARATTO, Marcelo. *Campo de Visão – Exercício e linguagem cênica*. São Paulo: Escola Superior de Arte Célia Helena, 2011.
- LEVISTRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

OLSEN, Mark. *As máscaras mutáveis do Buda Dourado: ensaios sobre a dimensão espiritual da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RICHARD, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SCHEFFLER, Ismael. *Características do sagrado nas propostas teatrais de Antonin Artaud e Jerzy Grotowski*. 2004. 149 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

Recebido: 00/00/2019
Aprovado: 09/07/2019