

# Luciana BARONE

*Faculdade de Artes do Paraná > UNESPAR*

## {INCONSCIENTE, SUBJETIVIDADE E PROCESSO DE CRIAÇÃO}

**RESUMO**> Este estudo focaliza a relação entre o inconsciente e a subjetividade no processo de criação, para experimentá-la em uma elaboração cênica, a partir da prática meditativa e da narrativa de sonhos. Para tanto, explora a psicologia profunda mapeada por Carl Gustav Jung relacionando-a a processos operativos que se dão na formatividade da obra, em seu percurso de criação.

**PALAVRAS-CHAVE**> processo de criação; psicologia profunda; teatro

## {INCONSCIENTE, SUBJETIVIDADE E PROCESSO DE CRIAÇÃO}

**Luciana Paula Castilho BARONE<sup>1</sup>**  
Faculdade de Artes do Paraná > UNESPAR

### A CRIATIVIDADE E O PROCESSO ARTÍSTICO

O potencial criativo é inerente ao ser humano. A criatividade implica a realização de algo novo e se dá por meio de um processo que envolve diversas das faculdades humanas, envolvendo intencionalidade, trabalho e produção. Segundo Lubart (2007), há um consenso entre os psicólogos voltados aos estudos da criatividade, no que diz respeito ao caráter inovador que ela implica, e na adaptação ao contexto em que se manifesta. A adaptação é um critério que abrange a satisfação de diferentes dificuldades ligadas ao contexto em que se dá o ato criador, quando este está relacionado à produção de obras funcionais, como as de engenharia, por exemplo.

O processo de criação artística, no entanto, não tem outra finalidade senão a concreção da obra e sua relação com o público. Ele se dá de forma relacional, a partir de uma série de elementos, sejam estes do plano material ou subjetivo. Entendido aqui conforme a proposição de Cecília Almeida Salles (2008), como uma rede de conexões, o processo de criação envolve transformações que vão se dando no percurso das experimentações empreendidas pelo artista, que, paulatinamente, implicam novas conexões.

No caso teatral, tais conexões não se findam com a entrega da obra ao público, que é o momento em que Luigi Pareyson (1989) identifica o fim do processo artístico. Para o autor, a finalidade do processo é a conclusão da obra: sendo ela o próprio <sup>3</sup> processo visto no seu acabamento, quando concluída, finaliza-se o processo e nele não se pode prosseguir. O caráter presencial da obra teatral, no entanto, origina uma troca que mantém a obra em permanente

<sup>1</sup> Diretora, docente e pesquisadora teatral. Atualmente é professora adjunta da Faculdade de Artes do Paraná (UNESPAR).

E-mail: lubarone@gmail.com

processo. Assim, para além da “obra aberta”, conforme concebida por Umberto Eco (2003, p. 46), como “poética da sugestão”, que se carrega das contribuições emotivas e imaginativas do intérprete (neste caso, o receptor que encontra liberdade de fruição), a obra cênica se coloca inevitavelmente em contato com a recepção, sendo, assim, sujeita às reações vívidas da plateia, que não se limitam às distantes fruições solitárias da literatura ou contemplativa da escultura ou da pintura. Como arte presencial, o teatro coloca os corpos dos atores e espectadores em proximidade e, independentemente da defesa relacional ou contemplativa presente em suas diferentes poéticas, coloca-se em contato com as reações da plateia, que ultrapassam as contribuições que sua interpretação deem à obra (ECO, 2003), no sentido de que estas reações influenciam, ainda que indiretamente, o andamento da obra que está, assim, sempre em processo.

Essa influência é positivamente abraçada por muitas poéticas cênicas contemporâneas que costumam compreender o caráter relacional dessa arte como base de seu processo criativo. Assim sendo, tais poéticas partem de fontes diversas de criação que vão estabelecendo redes em uma configuração em permanente transformação. Renato Cohen, para traduzir o chamado *work in process*, afirma:

Literalmente poderíamos traduzir por “trabalho em processo”, procedimento este que tem por matriz a noção de processo, feitura, iteratividade, retro-alimentação, distinguindo-se de outros procedimentos que partem de apreensões apriorísticas, de variáveis fechadas ou de sistemas não iterativos (COHEN, 1998, nota à p. 17).

Estas iterações, ao gerar novos elementos a partir dos procedimentos relacionais que se transformam ao se repetirem, enfatizam o caráter processual das obras, ao longo de toda sua “vida”, mantendo-as em constante processo de criação. Cecília Almeida Salles (2008, p. 17) afirma que a rede da criação acarreta simultaneidade das ações, ausência de hierarquia, não linearidade e

intenso estabelecimento de nexos, envolvendo uma proliferação de conexões, associadas ao desenvolvimento do pensamento em criação. As interações são ações recíprocas que modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos, em suas inter-relações, dando origem a fenômenos de organização (Idem, p. 24).

A organização, portanto, procede à entropia, no pensamento criativo que, assim, abrange as esferas irracional e racional, inconsciente e consciente. Fayga Ostrower (2009) identifica, na busca de ordenações e significados, a profunda motivação humana pelo ato de criar; é na busca de compreender a vida que o ser consciente é impelido a formar algo novo. A autora defende que a percepção relaciona os fenômenos, a partir da ordem interna do sujeito:

Sem nos darmos conta, nós os orientamos de acordo com expectativas, desejos, medos, e sobretudo de acordo com uma atitude de nosso ser mais íntimo, uma ordenação interior. Em cada ato nosso, no exercê-lo, no compreendê-lo e no compreender-nos dentro dele, transparece a projeção de nossa ordem interior. Constitui uma maneira específica de focalizar e de interpretar os fenômenos, sempre em busca de significados (OSTROWER, 2009, p. 9).

A autora defende que os processos de criação integram toda a experiência do indivíduo, sendo essencialmente intuitivos e tornando-se conscientes na medida em que são expressos, ou seja, em que tomam forma. A intencionalidade orienta a mobilização interior rumo à finalidade, que é a concretização na forma, daquilo que é criado. Para Pareyson (1989), a operação artística arrasta para a matéria formada o mundo interior do artista, sua espiritualidade, sua personalidade – a atividade de formar contém, em seu gesto, a espiritualidade do artista, que define seu estilo. Salles (2008) identifica a mobilização do artista na sedução da concretização de seu desejo que, sendo operante, leva-o à ação, à construção da obra. O processo criativo envolve, portanto, intuição e organização, espiritualidade e formatividade, desejo e produção. Não há, então, como dissociar o

sujeito criador da obra por ele formada. Sua organização consciente parte de processos intuitivos inconscientes, de desejos instintivos que tomam forma na concreção artística.

Uma grande parte da sensibilidade, a maior parte talvez, incluindo as sensações internas, permanece vinculada ao inconsciente (...). Uma outra parte, porém, também participando do sensório, chega ao nosso consciente. Ela chega de modo articulado, isto é, chega em formas organizadas. É a nossa *percepção*. Abrange o ser intelectual, pois a *percepção é a elaboração mental das sensações* (OSTROWER, *Op. cit.*, p. 12).

A rede de criação é interlaçada pelos nós formados pelos elementos de interação (SALLES, 2008). Vimos que estes podem advir de conteúdos inconscientes que, para Ostrower (2009, p. 20), “compõem a essência de nosso mundo imaginativo”.

Da perspectiva da psicologia profunda, a força criativa é um fator psíquico que se assemelha ao instinto, pois se opera quando a psique funciona em menor grau de consciência, de inibição do inconsciente, quando a consciência se encontra em um “estágio onírico” (JUNG, 2012a, p. 65). Para Carl Gustav Jung, que entende que a criação implica simultaneamente construção e destruição, as pessoas dotadas de qualidades criativas gozam de “permeabilidade do muro divisório entre a consciência e o inconsciente” (Idem, p. 14).

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 emerjam 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.

## **IMAGINAÇÃO, MEDITAÇÃO E SONHOS: O INCONSCIENTE E O PROCESSO CRIATIVO**

Foquemos, então, dois procedimentos como meios de estabelecer a ponte entre os conteúdos psíquicos inconscientes e a consciência, potencializando a imaginação, durante o processo artístico: a meditação ativa e a anotação de sonhos.

Podemos relacionar a imaginação ativa, conforme proposta por Marie-Louise von Franz, à meditação ativa, que é uma forma de meditação que coloca inicialmente o corpo em movimento, para, então, contar com uma etapa de silêncio corporal. A autora, em “O processo de individuação” (In: JUNG et al., 1996, pp. 206-207), define a imaginação ativa como “uma certa forma de meditar, com o auxílio da imaginação e em cujo processo pode-se entrar deliberadamente em contato com o inconsciente, estabelecendo uma relação consciente com os seus fenômenos psíquicos”, esclarecendo que a diferença com outros tipos de meditação é que na imaginação ativa há uma tentativa dirigida para dominar o inconsciente. A utilização da meditação ativa no processo artístico como forma de acessar o inconsciente também apresenta a tentativa dirigida de ampliação da consciência com os conteúdos inconscientes acessados durante sua prática. Estimulando os *chakras*, por meio do movimento corporal, a meditação ativa estabelece essa ponte pela via física e não apenas mental, favorecendo a preparação para o trabalho criativo do corpo-mente.

Jung define a imaginação ativa como imagens de fantasias visuais espontâneas que se diferem de alucinações ou estados extáticos. Trata-se de

um método de introspecção indicado por mim e que consiste na observação do fluxo de imagens interiores: concentra-se a atenção em uma imagem onírica que causa impacto mas é ininteligível, ou em uma impressão visual, observando-se as mudanças que ocorrem na imagem.

Evidentemente, devemos suspender todo o senso crítico e o que ocorre deve ser observado e anotado com absoluta objetividade. É óbvio também que as objeções como: isso é 'arbitrário ou inventado por mim mesmo' devem ser postas de lado, pois surgem da ansiedade da consciência do eu, que não tolera nenhum senhor a seu lado na própria casa; em outras palavras é a inibição exercida pela consciência sobre o inconsciente (JUNG, 2012b, p. 192).

Deixar os conteúdos inconscientes emergirem é justamente observá-los sem o espírito crítico do ego. Como as fantasias espontâneas surgem quando não há atenção crítica, para acessá-las, é preciso criar as condições para que elas ocorram. Assim, a prática da meditação ativa predispõe a ocorrência destas fantasias, pois ao colocar o corpo em movimento desloca a atenção das imagens mentais e, por meio da intensidade do trabalho físico, diminui o nível de atenção, possibilitando a observação dos conteúdos espontâneos que então emergem.

Advindo do inconsciente, os conteúdos podem ser de caráter pessoal ou coletivo, universal. Jung entende a consciência, que é ligada ao ego, como subjetiva, por seu caráter personalístico. Já o inconsciente, pode abranger tanto conteúdos psíquicos esquecidos no decorrer da vida e impressões e percepções subliminares, ideias fracas que não têm energia para atingir a consciência (camada pessoal), quanto conteúdos inatos, herdados, instintivos (camada impessoal). Esta camada, mais profunda, é mais objetiva, pois universal, sendo mais regular e previsível. É dela que advêm os arquétipos, que, como sugere o próprio nome, são matrizes arcaicas, que concentram energia psíquica. Quando atualizada, esta energia se configura como imagem arquetípica. A imagem se dá, em primeiro lugar, metaforicamente. Como o arquétipo, em certo nível, permanece sempre desconhecido, a metáfora de sua interpretação é sempre aproximativa, e nunca precisa.

Considerando a universalidade como ideal da formulação estética, podemos concluir que quanto mais profunda a camada inconsciente acessada, maior a possibilidade de se lidar com conteúdos arquetípicos que possam vir a ser trabalhados, por meio da elaboração consciente, numa outra camada metafórica, que é a da linguagem artística.

Jung identifica uma ampliação notável da consciência na prática dos iogues, embora, em algumas de suas práticas, estes atinjam o êxtase, estado que ele atribui ao inconsciente.

Esperamos dominar o inconsciente, porém os mestres do domínio, os iogues, alcançam a perfeição no *sâmadi*, um estado de êxtase que, segundo sabemos, corresponde a um estado do inconsciente (...). Acontece que uma utilização correta dos métodos do *Cânon pali* ou da *ioga-sutra* ocasiona uma ampliação notável da consciência. Com a ampliação crescente, porém, os conteúdos do inconsciente perdem clareza no detalhe. (JUNG, 2012b, p. 287)

Essa ampliação, portanto, não corresponde a uma transferência de conteúdos inconscientes para a consciência, pois, conforme se aumenta o nível de atenção, a percepção vai-se delineando de acordo com a consciência, com aquilo que ela retém da experiência. Para Judith Harris (2010), o processo do ioga se assemelha ao da imaginação ativa, na medida em que ambos se dão pela concentração profunda na imaginação. Por meio da concentração, conteúdos criativos do inconsciente ativam o centro psíquico, o *self*, manifestando-se, assim, a criatividade.

O fato de estimular, por meio destas atividades, as camadas mais profundas da psique, por si só, já ativa a criatividade, através da imaginação. Outra forma de entrar em contato com conteúdos inconscientes e chamá-los à consciência se dá pela prática de anotações de sonhos. Originado no sono, o sonho se dá num estágio de baixa



atividade mental, de baixa tensão energética. Quanto mais baixa a tensão, mais fragmentados, descontínuos e analógicos são os sonhos. Com o aumento da tensão, adquirem “um caráter mais ordenado, tornam-se dramaticamente compostos, revelam uma conexão clara de sentido e cresce o valor de suas associações” (JUNG, 2012a, pp. 22-3). Da camada profunda do inconsciente coletivo advêm os sonhos importantes, aqueles que marcam o sujeito, ocorrendo em momentos cruciais da vida.

O sonho expressa-se em linguagem simbólica, representando a situação do inconsciente. Estas representações “possuem uma dinâmica própria e são capazes de pôr ideias enrijecidas em movimento. Sonhos produzem efeitos” (KAST, 2010, p. 53). Na visão junguiana, os sonhos não são necessariamente relativos a desejos, e suas figuras podem ser aspectos personificados da personalidade de quem sonha.

Quando ligado às emoções, o sonho as contextualiza, tornando-as visíveis e regulando-as, muitas vezes, por meio da atividade compensatória do inconsciente. Gustavo Barcellos (2012, p. 36) salienta que a emoção “é um impulso neural que move um organismo para a ação”, diferenciando-se do sentimento, por ser ela um estado psicofisiológico: “A emoção sempre envolve o corpo. A emoção é carne, profundidade e superfície ao mesmo tempo. A pele da alma” (Idem *ibidem*). Vemos, assim, como se associam emoções, inconsciente e corpo e, conseqüentemente, a ação. Em nível terapêutico, a ação está ligada ao esclarecimento que o sonho traz à consciência. Como material de criação, o sonho alimenta imagens que podem ser metaforicamente elaboradas por meio da linguagem artística.

O hábito de anotar os sonhos estimula sua lembrança. Verena Kast (2010, p. 50) salienta que a transformação do sonho em narrativa, seja ela oral ou escrita, favorece o aprofundamento de seus conteúdos. Ao narrar os sonhos, o sonhador vivencia novamente as emoções, podendo acessar outra tonalidade emocional, bem como

outra perspectiva sobre o conflito sonhado. No caso de elaboração artística dos conteúdos inconscientes, o acervo onírico do artista pode ser posteriormente acessado e transposto para sua linguagem de trabalho. A memória do sonho se dá na via da imagem e da narrativa que foi elaborada pelo sonhador. Esse procedimento favorece, portanto, a elaboração dos conteúdos inconscientes transmitidos pelos mensageiros “da parte instintiva da mente humana para a sua parte racional” (JUNG, 1996, p. 52).

Embora a narrativa seja fundamental para a memória dos sonhos, usar dos conteúdos como material de criação não implica, necessariamente, interpretá-los, ou tentar materializá-los de maneira literal. Stein (2006) refere-se ao processo de transmutação da imagem arquetípica em obra de arte, pelo processo criador. A transmutação pode se dar no nível da imagem, sem que passe necessariamente por uma elaboração conceitual. Na linguagem onírica, os “conceitos” expressam seus conteúdos inconscientes, por meio dos símbolos, que não podem ser literalmente traduzidos pela linguagem. Segundo Jung, nos “nossos pensamentos conscientes restringimo-nos aos limites das afirmações racionais – afirmações bem menos coloridas, desde que as despojamos de quase todas as suas associações psíquicas” (JUNG, 1996, p. 43). O uso de material onírico para a criação artística pode se dar pela própria imagem, que é sempre mais complexa e abrangente que os conceitos. James Hillman, considerando os arquétipos como estruturas básicas da imaginação, entende que sua natureza fundamental “só é acessível à imaginação e apresenta-se como imagem” (In: BARCELLOS, 2012, p. 83). Na elaboração artística, trata-se menos de interpretar os arquétipos, do que de atualizá-los, na obra em formatividade. Segundo Verena Kast (2012, p. 140), são “principalmente os artistas que traduzem as imagens arquetípicas para a linguagem da atualidade, à medida que conferem forma a estas imagens, ora diversas vezes durante a vida, ora entram em contato com essas imagens arquetípicas através dos sonhos (...)”.

## **A INTEGRAÇÃO CONSCIENTE E INCONSCIENTE NA FORMATIVIDADE DA OBRA**

Para Jung, as imagens arquetípicas associam-se a um impulso criativo do inconsciente que se combina com algo já existente, traduzindo essas imagens para a linguagem atual. As imagens, portanto, não permanecem arcaicas, mas são atualizadas. E a atualização na obra artística se dá por meio de uma elaboração criativa, que é consciente. Se as práticas meditativas, a imaginação ativa e os sonhos se dão em um estado de ausência de atenção e concentração, em que a consciência não inibe o inconsciente, permitindo que este se abra para ela, sua elaboração artística exige a atividade consciente de transmutação da simbologia arquetípica para a linguagem artística. Não se trata, como vimos, de interpretação, necessariamente. A transmutação pode priorizar a imagem em si, zelando pelo sentido oculto dos mitos arquetípicos que emergem nesses estados. Nesse caso, a linguagem poética pode favorecer a manutenção do caráter oculto, que é ofertado ao espectador da obra, à sua fruição, que pode ou não ser interpretativa.

Assim, a subjetividade do artista, ou seja, seu caráter mais personalista, pode atuar no processo consciente de transmutação e, por outro lado, em determinadas circunstâncias da vida, pode favorecer o acesso à camada mais profunda, mas a formulação estética mais universal é aquela que se serve dos conteúdos da psique objetiva que, por serem arquetípicos, dizem respeito a toda humanidade e não às experiências singulares de um indivíduo, ou às especificidades culturais em que ele se insere.

Outros procedimentos, como a escrita automática, bastante utilizada por escritores surrealistas, que ansiavam por uma criação mais espontânea, podem ser utilizados nesses processos de criação. Aniela Jaffé salienta que, nessa escrita, o consciente é que tem a chave

dos valores do inconsciente, pois é sua a competência de determinar os significados das imagens, reconhecendo seu sentido na realidade concreta do presente:

É apenas na interação do consciente com o inconsciente que este último pode provar o seu valor e, talvez mesmo, revelar uma maneira de vencer a melancolia do vazio. Se o inconsciente, uma vez ativado, for abandonado a si próprio, há o risco de os seus conteúdos se tornarem dominadores ou manifestarem o seu lado negativo e destruidor (JAFFÉ. In: JUNG et al., 1996, p. 257).

Artisticamente, é o consciente que elabora os conteúdos que foram acessados nas práticas meditativas ou nas narrativas oníricas, na formatividade da obra, durante o processo criativo. O inconsciente percebe, pressente, sente e pensa e a consciência, ciente dos conteúdos, pode organizá-los dentro da linguagem artística em elaboração.

Em *A natureza da psique*, Jung (2012, pp. 30-1) aponta para dois caminhos que se pode tomar, a partir da prática de técnicas que deem livre vazão aos conteúdos inconscientes, como o desenho, a escultura, a dança, a “escritura automática”: um que leva ao princípio da formulação criativa – artística, estética –, e outro que leva ao princípio da compreensão do sentido do conteúdo acessado (sendo que este interessa prioritariamente à abordagem terapêutica). No caso do caminho estético, ocorre uma condensação dos motivos em símbolos estereotipados, na medida em que os materiais aumentam e variam.

Os primeiros passos ao longo desses dois caminhos obedecem ao mesmo princípio: a consciência põe seus meios de expressão ao dispor do conteúdo inconsciente, e, mais do que isto, ela não pode fazer pra não desviar o conteúdo no rumo da consciência. Em se tratando de forma e conteúdo, a condução do processo deve ser deixada, tanto quanto possível, às ideias e associações casuais que ficam ao sabor do inconsciente (JUNG,

2012a, p. 32).

Assim, o acesso induzido aos conteúdos na criação artística tangencia a relação que Renato Cohen (1998) identifica entre entropia e ordem, em processos cênicos que compreendam a autoria para além da assinatura do que é materializado às vistas do público, mas como um procedimento de impressão de si próprio sobre a obra, na expressão de uma visão de mundo que se dá por vias sensoriais e não apenas comunicativas e, portanto, racionais.

Esse tipo de processo criativo teatral se dá na tecedura de uma rede entrelaçada por fios de novelos diversos que, impulsionado por desejos que remontam a sentimentos, memórias, intuições, faltas e necessidades, formata uma obra sempre singular pelo caráter subjetivo de que se serve podendo tangenciar o universal, ao transmutar imagens arquetípicas, em sua formatividade cênica.

### **ARQUÉTIPOS E SÍMBOLOS: A BUSCA PELO UNIVERSAL NO PROCESSO DE CRIAÇÃO**

Ao lidar com conteúdos que emergem do inconsciente, estamos lidando basicamente com a linguagem simbólica e, em se tratando do inconsciente coletivo, com os arquétipos. Nise da Silveira (2011, 46) compreende os arquétipos como núcleos de energia, sendo, os símbolos, máquinas que transformam a energia psíquica, que Jung denomina de libido.

Os símbolos são expressões de coisas significativas para as quais não há, naquele momento, expressão mais perfeita. Tendo vida, eles transmitem intuições. Quando seu conteúdo é apreendido pelo pensamento lógico, eles se esvaziam e morrem: “Um símbolo não traz explicações; impulsiona para além de si mesmo na direção de um sentido ainda distante, inapreensível, obscuramente pressentido e que nenhuma palavra de língua falada poderia exprimir de maneira

satisfatória” (JUNG *apud* SILVEIRA, 1971, p. 80). René Alleau, em *A ciência dos símbolos* (2001, p. 9), defende: “Um símbolo não significa: evoca e focaliza, reúne e concentra, de forma analogicamente polivalente, uma multiplicidade de sentidos que não se reduzem a um único significado, nem apenas a alguns”.

O símbolo, como significa sempre mais do que seu significado imediato, não é produzido, é um produto natural e espontâneo, feito os instintos. Símbolos e arquétipos não advêm de um pensamento racional, mas de impulsos espontâneos que revelam sua natureza dinâmica. Assim, certos “sonhos, visões ou pensamentos podem aparecer de repente e, por mais cuidadosamente que se investigue, não se descobre o que os motivou” (JUNG, 1996, pp. 76-8). Jung esclarece, ainda:

Os símbolos nunca foram inventados conscientemente, foram produzidos sempre pelo inconsciente pela via da chamada revelação ou intuição. Em vista da estreita conexão que existe entre os símbolos mitológicos e os símbolos oníricos, e do fato de que o sonho é *le dieu des sauvages*, segundo a expressão de P. LEJEUNE, é mais do que provável que a maior parte dos símbolos históricos derive diretamente dos sonhos ou pelo menos seja influenciada por eles (JUNG, 2008, pp. 56-7).

Os arquétipos são ao mesmo tempo imagem e emoção. A imagem ganha energia psíquica, pela carga emocional de que é carregada, tornando-se dinâmica. O numinoso da imagem arquetípica está na vivência que religa a consciência com fatores de fortíssimas cargas energéticas do inconsciente. Daí, a universalidade arquetípica, que não toca apenas à subjetividade pessoal do indivíduo, mas diz respeito a toda coletividade.

Jung entende a obra de arte como genuína criação, defendendo ainda que a autêntica obra de arte seja uma produção impessoal: “o artista é o homem coletivo que exprime a alma inconsciente e ativa

da humanidade” (JUNG *apud* SILVEIRA, *Op. cit.*, p. 161). Aniela Jaffé faz a mesma defesa:

(...) o artista não é, como parece, tão livre na sua criação quanto acredita ser. Se sua obra for realizada de maneira mais ou menos inconsciente, ela será controlada por leis da natureza, que, no plano mais profundo, correspondem às leis da psique, e vice-versa (JAFFÉ. In: JUNG et al., 1996, p. 265).

Na visão de Jung, como atividade criativa, a obra de arte “só pode ser entendida a partir de si mesma” (JUNG, 2012a, p. 322).

## **INCONSCIENTE E SUBJETIVIDADE NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE IMINÊNCIA<sup>2</sup>**

Propusemos-nos, neste estudo, a uma prática da meditação ativa<sup>3</sup>, bem como à manutenção de um diário de sonhos e de observações feitas a partir daquela prática, como fonte de material para uma criação cênica. Partindo de um impulso bastante subjetivo, por nascer de um contexto de vida real, desejávamos abordar as perdas afetivas, o luto, causado por morte ou ruptura amorosa e os estados emocionais consequentemente experimentados.

Inicialmente nos desdobramos sobre a escritura do texto, que muitas vezes se deu após a prática meditativa. Nessa fase, praticávamos uma sequência que trabalha predominantemente a partir do *chakra*<sup>4</sup> cardíaco (*heart ckakra meditation*), ao qual se associam conteúdos emocionais.

As cenas iniciais se configuraram mais como roteiro de imagens, abordando nascimento, vida e morte, a partir de uma sequência de ações com uma bexiga. Esta sequência nasce como um desdobramento da própria meditação, que, em sua última fase, se

|| 2 *Espectáculo resultante desta pesquisa, apresentado no Viga Espaço Cênico (São Paulo, SP) em 13/02/2014.*

|| 3 *Conforme exercícios propostos por Osho (vide [www.osho.com](http://www.osho.com)).*

|| 4 *A palavra chakra vem do sânscrito e significa roda ou disco, tomada aqui no sentido que lhes atribuem certos hinduístas, os budistas, como centros energéticos distribuídos pelo corpo.*

configura num movimento de braços e pernas que apontam para as quatro direções, no espaço, retornando-se as mãos para o centro do peito. As bexigas que representam nascimento e crescimento logo são ressignificadas como órgãos, para abordar agonia e morte. Ocorreu-nos a imagem de Prometeu – aquele que alimenta as águias de seu fígado – e dela surgem as primeiras palavras faladas do texto.

Criamos, então, uma estrutura narrativa, apoiada na relação amorosa entre dois personagens – Ele e Ela –, apresentados pela própria personagem feminina que revive sua história ao recontá-la para a plateia. Esta fase do processo configurou-se de modo mais racional, portanto, consciente, pois envolvia a elaboração da fábula, implicando estruturas – narrativa e dramática – que requeriam contextualização, coerência e fluxo textual.

Para a criação da terceira parte da peça, que aborda os estados emocionais da personagem, após a ruptura amorosa, recorreremos à imagem de um sonho que foi recorrente, durante o período do processo de criação. Nele, nos encontrávamos boiando num vasto oceano e acordávamos com a clara sensação de que as águas que nos circundavam desaguavam de nosso peito. A sensação ao acordar era de uma angústia profunda. Essa imagem é trabalhada em cena, mais para evocar um estado do que um contexto ficcional. Na parte da dramaturgia retoma-se a sequência da meditação, agora como prática da personagem que vai se despindo da função de narradora, para tornar-se alguém que comenta a cena diretamente para os espectadores. Assim, ao final do texto, mesclam-se ficção e realidade, num diálogo que a atriz vai estabelecendo com o público.

Durante todo o processo de criação de atuação foram praticadas meditações ativas. A que mais praticamos foi *heart chakra meditation*, seguida de *chakra breathing* e *kundalini meditation*. Essas práticas suscitaram diversas imagens, muitas ligadas ao contexto de vida, portanto de caráter mais subjetivo, que não se relacionavam direta ou necessariamente com a obra em processo. Mas com o



passar do tempo, a prática diária foi suscitando percepções corporais, sensações, esclarecimentos e imagens de caráter menos personalístico, que não foram exploradas diretamente como imagens para a criação da peça, mas certamente foram promovendo um equilíbrio interno que ampliava a predisposição criativa.

O processo de criação de *Iminência* apoiou-se, assim, sobre aspectos subjetivos, ligados ao contexto de vida, e sobre imagens oníricas que, suscitadas em momentos de baixa tensão energética, provocaram-nos forte impacto. A técnica da meditação ativa favoreceu bastante a adoção de uma postura criativa e disponível perante o trabalho: as imagens e sensações por meio delas experimentadas alimentaram o processo de criação de forma mais ampla e indireta do que esperávamos ao propor o procedimento, surpreendendo-nos, no entanto, com o favorecimento que provocaram em relação com a obra em processo.

Jung associa o trabalho com o inconsciente à função transcendente, no processo de individuação, que é a busca por uma vida mais integrada. Certamente, a proposição deste estudo volta-se ao processo artístico. Mas há uma fronteira permeável entre o trabalho do artista e sua vida. O processo contamina a vida e vice-versa. Assim, o trabalho com procedimentos que estreitem a distância entre o consciente e o inconsciente ressoam em outras compreensões que não estritamente artísticas, que acabam por se refletir na obra em formatividade. E a espiritualidade do artista, então alimentada pelas experiências, imprime-se em sua obra, como defende Luigi Pareyson. A rede de criação se ramifica e os circuitos se retroalimentam.

No processo de individuação,

Quando se consegue formular o conteúdo inconsciente e entender o sentido da formulação, surge a questão de saber como o ego se comporta diante desta situação.

Tem, assim, início a confrontação entre o ego e o inconsciente. Esta é a segunda e a mais importante etapa do procedimento, isto é, a aproximação dos opostos da qual resulta o aparecimento de um terceiro elemento que é a função transcendente. Neste estágio, a condução do processo já não está mais com o inconsciente, mas com o ego (JUNG, 2012a, pp. 33-4).

No processo artístico, também é a consciência que elabora, é o ego quem decide, quem coloca em formatividade aquilo que quer concretar na obra em formação. É o eu quem conduz, inclusive a própria confrontação com o inconsciente. Se a função transcendente puder ser vivenciada, certamente, o ego poderá ter maior clareza das escolhas em seu processo criativo. Na função transcendente atuam a função estética, intelectual, os afetos todos. Na criação artística também. Se o processo criativo aproxima-se propositadamente do contexto subjetivo do artista, explorando suas camadas inconscientes, não está, em si, provocando a transcendência?

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS>**

ALLEAU, René. *A ciência dos símbolos*. Tradução de Isabel Braga. Lisboa, Portugal, Edições 70, 2001.

BARCELLOS, Gustavo. *Psique e imagem: estudos de psicologia arquetípica*. Petrópolis, Editora Vozes, 2012.

ECO, Humberto. *Obra aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo, Editora Perspectiva, 2003.

HARRIS, Judith. *Jung e o Ioga: a ligação corpo-mente*. Tradução de June Camargo. São Paulo, Editora Claridade, 2010.

JUNG, Carl Gustav; WILHELM, Richard. *O segredo da flor de ouro – um livro de vida chinês*. Tradução de Dora Ferreira e Maria Luíza Appy. Petrópolis, Editora Vozes, 2011.

JUNG, C. G.; Franz, M-L.; Henderson, J. L.; Jacob, J. Jaffé, A. *O Homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1996.

JUNG, C. G. *Psicologia do inconsciente*. Tradução de Maria Luiza Appy. Petrópolis, Editora Vozes, 2007.

\_\_\_\_\_. *A energia psíquica*. Tradução de Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis, Editora Vozes, 2008.

\_\_\_\_\_. *A natureza da psique*. Tradução de Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis, Editora Vozes, 2012a.

\_\_\_\_\_. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luiza Appy. Petrópolis, Editora Vozes, 2012b.

KAST, Verena. *Sonhos: a linguagem enigmática do inconsciente*. Tradução de Lorena Kim Richter. Petrópolis, Editora Vozes, 2010.

LUBART, Tood. *Psicologia da criatividade*. Tradução de Márcia Conceição Machado Moraes. Porto Alegre, Artmed, 2007.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis, Editora Vozes, 2009.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação – construção da obra de arte*. Vinhedo, Editora Horizonte, 2008.

SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro, José Álvaro Ed., 1971.

STEIN, Murray. *Jung – O mapa da alma*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo, Summus Editorial, 1998.

**ABSTRACT**> This study focuses on the relation between unconscious and subjectivity on theatric creation process, through the practice on meditation and dream's narrative. For that purpose, exploits Carl Gustav Jung concepts of depth psychology, relating it to operational processes that occur in the work's formativity, in its creative process.

**KEYWORDS**> creative process; depth psychology, theatre.