

O ATOR, O CORPO QUÂNTICO E O INCONSCIENTE COLETIVO

The actor, the quantum body and the collective unconsciousness

*Robson Carlos Haderchpek*¹

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

119

Resumo: O presente artigo traz uma discussão sobre o “corpo quântico” do ator e o conceito de “inconsciente coletivo”, de Carl Gustav Jung. O principal objetivo deste trabalho é expor os léxicos e procedimentos adotados dentro de uma prática artística contemporânea, resultantes de uma pesquisa realizada pelo Arkhétypos Grupo de Teatro no âmbito da UFRN, que se pauta nos princípios do teatro ritualístico e da física quântica.

Palavras-chave: Ator; Corpo Quântico; Inconsciente Coletivo.

Abstract: This article presents a discussion about the “quantum body” of the actor and the concept “collective unconsciousness” proposed by Carl Gustav Jung. The principal objective of this paper is expose the lexicon and the procedures adopted within a contemporary artistic practice, resulting from a research created by *Arkhétypos Theater Group* in the UFRN, which is guided by the principles of the ritual theater and the quantum physics.

Keywords: Actor; Quantum Body; Collective Unconsciousness.

¹ O Prof. Dr. Robson Carlos Haderchpek é docente do Curso de Teatro da UFRN, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, coordena o Projeto de Pesquisa “Teatro, Ritual e Liminaridade”, é membro do Grupo de Pesquisa CIRANDAR, do NACE e do IMÃ, e diretor do *Arkhétypos Grupo de Teatro*. Atualmente, realiza seu Pós-Doutorado na Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien - Áustria.

O corpo do artista cênico é um corpo em “estado de representação”, um corpo preparado tecnicamente para “dizer”, para manipular energias e organizar um discurso físico no tempo e no espaço. Esta energia² do ator está relacionada à *vida*, à sua força nervosa e muscular, e mais precisamente à potência ativa adquirida quando ele se encontra em “estado de representação”.

Para atingir o “estado de representação”, também conhecido como “extracotidiano”, o ator precisa se trabalhar a fim de manifestar um pulso, uma *presença* que está relacionada ao que chamamos de nível pré-expressivo: “O nível pré-expressivo pode ser definido como aquele em que o ator dirige sua presença em cena, antes mesmo dos seus objetivos finais e dos resultados expressivos, e

independentemente deles.” (RUFFINI in BARBA e SAVARESE, 2012, p. 62).

De acordo com a Antropologia Teatral, existe um nível básico de organização corporal comum a todos os atores, contudo, para se chegar a este nível de organização, o ator necessita expurgar do seu corpo as energias cotidianas e ativar dentro de si uma energia potencial, e isso pode ser feito a partir do *treinamento energético*:

O *treinamento energético*, ao provocar esta espécie de *expurgo* das energias primeiras do ator, dinamiza energias potenciais, induz e provoca o contato do ator consigo mesmo e ensina-o a reconhecer, na escuridão, após uma caminhada cada vez mais profunda em seu interior, recantos desconhecidos, “esquecidos”, que podem vir a ser uma das fontes para a criação da sua arte. (BURNIER, 2009, p. 140)

Neste processo de investigação sobre si, o ator precisa reconhecer-se como ser criador, como um ser integrado que é corpo, que é memória e que tem vida. Ele não é tão somente um corpo mecânico, ele é um sujeito, um ser que pensa, que se move, e que produz significações. De acordo com David Le Breton:

² O termo “energia” utilizado neste trabalho tem o sentido empregado no *Dicionário de Antropologia Teatral*, de Eugênio Barba: “Energia: do grego *enérgeia*, que deriva de *érgon* (obra, trabalho). Vigor físico, especialmente dos nervos e dos músculos, especialmente dos nervos e dos músculos, especialmente dos nervos e dos músculos, especialmente dos nervos e dos músculos, especialmente dos nervos e dos músculos (...); firmeza de caráter e resolução na ação (...); força dinâmica do espírito, que se manifesta como vontade e capacidade de agir (...). Na física, energia de um sistema, a capacidade de um sistema de realizar um trabalho” (2012, p.72).

Nas sociedades tradicionais, de composição holística, comunitária, nas quais o indivíduo é indiscernível, o corpo não é o objeto de uma cisão, e o homem está misturado ao cosmos, à natureza, à comunidade. Nessas sociedades, as representações do corpo são, de fato, representações do homem, da pessoa. A imagem do corpo é uma imagem de si, alimentada das matérias primas que compõem a natureza, o cosmos, em uma espécie de distinção. (LE BRETON, 2011, p. 31)

Partindo deste princípio, de que o sujeito é um ser integrado, e que a imagem do corpo é uma imagem de si, quando o ator entra no “estado de representação”, ele torna-se um potencializador de imagens. Ele trabalha na dimensão da possibilidade, da *probabilidade* de desvelar imagens. Ele atinge um estado extracotidiano, pronto para “dizer” e para “se entregar”.

Para Christine Greiner: “Quando se começa a estudar o corpo, a partir dos estados diferentes (e, muitas vezes simultâneos), é como se identificássemos múltiplos escaneamentos, nos quais imagens se atravessam umas às outras e mudam a cada instante” (2008, p. 109). Esse processo constante de mudança nos conecta com o *princípio da incerteza*, um dos postulados da Física Quântica.

Segundo Rubens Brito³, um dos primeiros pesquisadores teatrais brasileiros a se apropriar dos conceitos da Física Quântica:

A teoria quântica, ao revelar que a luz só pode ser emitida ou absorvida em pacotes separados, denominados *quanta* (descoberta de Max Planck em 1900), instiga o cientista Werner Heisenberg, em 1926, a formular seu famoso *princípio da incerteza*, segundo o qual, quanto mais precisamente se tenta medir a posição de uma partícula, menos precisamente se pode medir sua velocidade e vice-versa. Em outras palavras: o universo não está totalmente determinado! É o fim do conceito de determinismo formulado pelo marquês de Laplace no início do século XIX (a grande implicação da teoria quântica é que o espaço-tempo não é contínuo e sim, que ele está repleto de flutuações quânticas). Baseando-se nestas idéias, Richard Feynman elabora a teoria das *múltiplas histórias*, já aceita como fato científico: o universo deve ter várias histórias possíveis, cada uma com sua própria probabilidade. (BRITO, 2006, p. 42)

Partindo deste princípio, trabalhamos com a hipótese de que o corpo do artista cênico em “estado de

³ Rubens Brito foi professor e pesquisador do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, ex-integrante do Grupo Mambembe/SP, atuante na década de 70 no Brasil. Sua tese de livre docência *Teatro de rua: princípios, elementos e procedimentos: a contribuição do Grupo de Teatro Mambembe*, apresentada na Unicamp em 2014, é um dos primeiros estudos no Brasil que estabelecem uma relação entre o Teatro e a Física Quântica, no citado trabalho orientado, ele defende a proposta de uma Cena Teatral Quântica.

representação” está repleto de flutuações quânticas, resignificando a partir de si a teoria das *múltiplas histórias* e aderindo ao *princípio da incerteza*. O ator trabalha a partir da dinamização de suas energias potenciais, e assim ele manifesta um comportamento quântico, pois a energia potencial é a energia que está relacionada a um corpo em função da posição que ele ocupa no espaço. E como o corpo do ator está em constante movimento, ele faz sua energia circular, colapsando⁴ imagens o tempo todo.

Ao colapsar estas imagens (internas e externas), o corpo do ator em “estado de representação” produz significado e isso nos leva a uma espécie de dramaturgia do corpo:

Se a dramaturgia é uma espécie denexo de sentido que ata ou dá coerência ao fluxo incessante de informações entre o corpo e o ambiente; o modo como ela se organiza em tempo e espaço é também como as imagens do

⁴O termo “colapsar” empregado neste artigo é emprestado da Física Quântica e tem por objetivo estabelecer um paralelo com o corpo do ator em “estado de representação”. Quando está em movimento, imerso nos processos laboratoriais e pára repentinamente, o ator produz uma imagem e a sustenta no corpo, aqui identificamos o “colapsar”, o instante da manifestação da imagem no corpo.

corpo se constroem no trânsito entre o dentro (imagens que não se vê, imagens pensamentos) e o fora (imagens implantadas em ações) do corpo organizando-se como processos latentes de comunicação. (GREINER, 2008, p. 73)

Na construção desta dramaturgia, nos deparamos com um “corpo quântico”, um corpo em constante movimento (interno/externo), capaz de dinamizar energias e de colapsar imagens. Neste sentido, podemos dizer que corpo quântico é um corpo energizado, *dilatado* e pronto para o jogo.

Se consultarmos o Dicionário de Antropologia Teatral, veremos que a ideia de *corpo dilatado* desenvolvida por Eugênio Barba remete aos princípios quânticos, o *corpo dilatado* é um corpo ionizado, potencializado energeticamente, um corpo que produz calor:

O corpo dilatado é um corpo quente, mas não no sentido sentimental e emotivo. Sentimento e emoção sempre são uma consequência, tanto para o espectador quanto para o ator. Antes de tudo é um corpo vermelho de tanto calor, no sentido científico do termo: as partículas que compõem o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia, sofreram um aumento de movimento,

elas se afastam, se atraem, se opõem com mais força e mais velocidade num espaço mais amplo. (BARBA e SAVARESE, 2012, p. 52).

E cabe destacar que, quando falamos de corpo, partimos de uma unidade corpo e mente, por isso, o conceito de corpo dilatado está intimamente ligado ao conceito de mente dilatada:

Usando a terminologia proposta por Eugênio Barba, em *O Corpo Dilatado*, pelo qual o corpo dilatado e a mente dilatada são, respectivamente, os aspectos físicos e mentais da presença cênica, é possível dizer que a presença cênica está relacionada com um corpo dilatado e uma mente dilatada numa interdependência recíproca. (RUFFINI in BARBA e SAVARESE, 2012, p. 62)

Com o corpo/mente dilatado, o ator coloca-se numa condição de jogo e daí começam a emergir as significações. No *idealismo monístico* proposto por Amit Goswami (1998), pesquisador da Física Quântica, não existe a dualidade consciência e matéria, e se busca acabar com a filosofia dualística do realismo materialista. Parte-se do princípio de que é a consciência que cria a matéria, e não a matéria que cria a consciência. Muitas vezes, nos esquecemos de que, além de atores, somos seres humanos,

seres regidos pelas leis da natureza, e estamos sujeitos à dança do universo.

Essa dança da origem do universo se faz presente na sala de ensaio quando os atores, ativados por seus próprios impulsos corporais, dão forma às imagens que transitam inconscientemente por seus corpos. Quando potencializados, os atores comportam-se como elétrons⁵ que saltam gerando energia. Esta energia, quando direcionada para a ação cênica, revela imagens que se manifestam no corpo/mente do ator e posteriormente no corpo/mente do espectador. O ator passa a ser energia, adotando um *comportamento de onda* e entregando-se aos *insights*, aos colapsos instantâneos, que vão gerando as imagens, daí a prova da efemeridade do teatro.

⁵ Segundo a *Física Quântica*, os elétrons são ondas de probabilidade e só conseguimos ter a dimensão de sua localidade se o observarmos como partícula, ou seja, quando ele colapsa. A dualidade onda/partícula coexiste e estas se complementam dentro do postulado da física quântica. De acordo com GOSWAMI: “Bohr descreveu uma maneira de estudar o paradoxo da dualidade onda-partícula. As naturezas de onda e de partícula do elétron não são dualísticas, nem simplesmente propriedades opostas, disse Bohr. São propriedades complementares, que nos são reveladas em experimentos complementares.” (2008, p. 66).

Da mesma maneira que o átomo ganha energia e se ioniza, o ator ganha energia e cria. Sua criação se expressa através de partículas que, concretizadas no corpo, geram uma imagem que é lida, sentida e revivida no espectador. O ator ionizado, ou melhor, energizado, está pronto para concretizar em si, em seu corpo, as conexões supraconscientes de um universo simbólico.

Acreditamos que o teatro, enquanto manifestação da cultura, tenha como uma de suas principais funções, re-significar os símbolos inerentes ao homem e interpretá-los de modo a provocar um diálogo entre o indivíduo e a sociedade. Este princípio primitivo, ritualístico, transporta o espectador para dentro de um jogo codificado e o faz mergulhar num universo simbólico, num jogo de *probabilidades*⁶.

Entretanto, para que isso aconteça, o ator precisa se entregar integralmente para o ato teatral, é como se ele entrasse num tipo de transe, deixando fluir sua energia e gerando

uma espécie de “transiluminação”, tal como propõe Grotowski:

O ator faz total doação de si mesmo. Essa é uma técnica do “transe” e da integração de todos os poderes psíquicos e físicos do ator que emergem dos estratos mais íntimos do seu ser e do seu instinto, irrompendo em uma espécie de “transiluminação”. (GROTOWSKI, POLASTRELLI, FLASZEN, 2007, p. 106)

124

Cabe ressaltar que estas reflexões não emergem apenas de especulações teóricas, este processo vem sendo experimentado há quatro anos e meio nos laboratórios de criação do *Arkhétypos Grupo de Teatro*, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. O Grupo realiza investigações cênicas relacionadas à figura do ator e seus processos de criação, servindo de suporte ao Projeto de Pesquisa “Teatro e Espiritualidade” (2012-2013), desdobramento do tema “Teatro, Ritual e Processo Criativo” (2010-2011), projetos cadastrados na Pró-Reitoria de Pesquisa da UFRN.

Na primeira fase do Projeto, foram desenvolvidas três pesquisas de Iniciação Científica: “Histórias de Pescador”, “Teatro e Ritual” e “A Arte

⁶ Conceito da Física Quântica interligado ao princípio da incerteza e à teoria das múltiplas histórias (BRITO 2006).

do Encontro”, todas buscando relacionar a prática teatral com os princípios ritualísticos da cena e os elementos da cultura popular, imersos num conjunto de signos, arquétipos e universos simbólicos. Os resultados destes estudos estão explícitos no espetáculo teatral “Santa Cruz do Não Sei” (2011) e foram divulgados em seminários, eventos artísticos, congressos de Iniciação Científica (nacionais e internacionais) e artigos.

Em 2012, após dois anos de pesquisa e de investigação acerca dos princípios ritualísticos da cena, o *Arkhétypos Grupo de Teatro* começou a se fazer novas perguntas, e isso abriu espaço para um novo recorte. Iniciamos um novo processo criativo partindo do tema “terra” e fomos caminhando em busca de um *corpo quântico*⁷, de um corpo capaz de se potencializar e se colocar em situação de jogo. Deste recorte, nasceram as pesquisas de

Iniciação Científica: “O Corpo Quântico” e “A Dramaturgia Quântica”, ambas cadastradas na Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Esta segunda etapa da pesquisa desembocou no segundo espetáculo do Grupo, batizado de “Aboiá” – do verbo aboiar, produzir aboio⁸. O trabalho teve como ponto de partida as mitologias da terra e foi contemplado com o Prêmio Myriam Muniz de Teatro (2012) – categoria Montagem. O processo de criação partiu de um tema e, aos poucos, através de laboratórios, fomos construindo personagens e aglutinando colaboradores. Utilizávamos como estímulo uma música de Zabé da Loca⁹ e trechos extraídos de algumas obras de Guimarães Rosa e Graciliano Ramos. Estes textos se faziam “dançar” nos corpos dos atores e desses corpos surgiram sonoridades e movimentos que nos conduziram para o universo do sertão e o universo dos boiadeiros.

⁷ Meu contato com a Física Quântica teve início durante o Mestrado em Artes, realizado na Unicamp. Na ocasião, alguns professores do Programa de Pós-Graduação propunham aproximações com as terminologias da Física Quântica e estabeleciam relação com a Arte. Desde então, tenho aprofundado meus estudos nesta área e venho incorporando tais conceitos em minha prática artística.

⁸ O aboio é uma espécie de canto improvisado que o vaqueiro utiliza para tanger o boi.

⁹ Zabé da Loca, tocadora de pífano e compositora da região de Monteiro, na Paraíba, semiárido nordestino. Nascida em 1924, Zabé é uma das poucas mulheres a apresentar a arte desse instrumento de sopro no Brasil.

Partindo da teoria do caos, do comportamento quântico e dessa dança de corpos, colocamo-nos à disposição do universo e entregamo-nos ao *princípio da incerteza*¹⁰, deixando que o sentido da ação fosse revelado aos poucos a partir das relações desenvolvidas pelos atores. Nossos corpos/mentes se potencializavam mutuamente e as imagens iam surgindo nos corpos dos atores; buscávamos transcender os gestos cotidianos e nos conectar com o universal.

Ao longo do processo, fomos acionando arquétipos¹¹ que emergiam

¹⁰ Segundo Amit Goswami: “Probabilidade gera incerteza. No caso do elétron, ou de qualquer objeto quântico, só podemos falar na probabilidade de descobrir o objeto nesta ou naquela posição, ou no seu *momentum* (massa multiplicada por velocidade) [...] Baseado nestas considerações, Heisenberg provou matematicamente que o produto das incertezas da posição e do *momentum* é maior do que ou igual a um certo pequeno número denominado constante de Planck. [...] Se a constante de Planck não fosse pequena, os efeitos da incerteza quântica invadiriam até a nossa macrorrealidade comum.” (1998, p. 59)

¹¹ A palavra é de origem grega e significa modelo primitivo, ideias inatas, conteúdo do inconsciente coletivo que se revela através de sonhos, símbolos e dos mitos: “O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através da sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta.” (JUNG, 2012, p. 14)

do recôndito da alma dos atores, que ganhavam vida e traziam para a cena um sentido de re-conexão do ator com a sua energia primeira, original. Deste modo, surgiram os personagens e as situações dramáticas do espetáculo. É como se os atores mergulhassem num rodadoiro de imagens, num *mar de probabilidades* e de lá extraíssem de modo inconsciente a sua cultura própria, a sua própria mitologia, inventada e potente.

Em seu livro *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2012), Carl Gustav Jung nos fala dos processos inconscientes:

Não é o mundo tal como o conhecemos que fala a partir do seu inconsciente, mas o mundo desconhecido da psique, do qual sabemos que reflete apenas em parte o nosso mundo empírico, e que, por outro lado, molda este último de acordo com o pressuposto psíquico. O arquétipo não provém de fatos físicos, mas descreve como a alma vivencia a realidade física, e aqui ela (a alma) procede muitas vezes tão autocriticamente chegando a negar a realidade tangível através de afirmações que colidem com esta última. (p. 155)

Jung se aproxima do pensamento quântico quando nos diz que o arquétipo não provém de fatos físicos, mas

descreve como a alma vivencia a realidade física. Neste sentido, reafirmamos o postulado da física quântica (GOSWAMI, 1998) de que não é a matéria que cria a consciência, pois o mundo não é tal como o conhecemos, mas a consciência cria a matéria. Para a física quântica, tal como para Jung, não existe a dualidade consciência e matéria, o corpo/mente do sujeito está em constante movimento, conectado com as *múltiplas histórias* do universo, esperando a “brecha” ou o salto quântico para se manifestar na realidade física.

Quando está imerso no processo de criação, o ator torna-se um canal, criando fissuras no tempo e no espaço e permitindo que o *inconsciente coletivo* se manifeste através dos arquétipos que colapsam em seu corpo/mente dilatados, em seu *corpo quântico*. Para Jung:

O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo, portanto, uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e, no entanto, desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e,

portanto, não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de *complexos*, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de *arquétipos*. (2012, p. 51)

Partindo deste princípio, podemos dizer que o universo se utiliza dos processos inconscientes para criar a realidade física, para se manifestar. Tal pensamento encontra respaldo nos estudos do pesquisador Amit Goswami que defende a ideia de que o universo é *autoconsciente*. Para Goswami, a consciência cria o mundo material: “[...] em vez de postular que tudo (incluindo a consciência) é constituído de matéria, esta filosofia postula que tudo (incluindo a matéria) existe na consciência e é por ela manipulado” (1998, p. 30).

Trabalhamos, assim, com uma realidade manifesta que irrompe o espaço e que surge a partir da psique do sujeito criador, no caso, o ator. Este é processo de “transiluminação” a que Grotowski (2007) se referia. A “transiluminação” tem forte relação com as leis naturais estabelecidas, é algo que alimenta o ator, e que ao mesmo tempo se revela através dele.

Stanislavski já falava sobre isso quando descrevia os percursos artísticos:

Todos os artistas sem exceção recebem o alimento espiritual segundo leis naturais estabelecidas, conservam o percebido na memória intelectual, afetiva ou muscular, transformam o material na sua imaginação artística, geram a imagem artística com toda a vida interior aí contida, e a personificam segundo as leis naturais conhecidas e obrigatórias para todos. Essas leis da criação universalmente humana, apreensíveis à nossa consciência, não são muito numerosas, seu papel não é lá muito honroso e limita-se às tarefas de servir. Contudo, essas leis naturais acessíveis à consciência devem ser estudadas por todo o artista, pois só através delas é possível acionar o dispositivo criador supraconsciente. (STANISLAVSKI, 1989, p. 535.)

Essas leis da criação universal de que fala Stanislavski são as leis que regem o universo, são as leis estudadas pelos físicos ao longo dos anos e agora re-significadas pelo pensamento quântico. São essas mesmas leis que regem o ator no momento da criação e que possibilitam a manifestação de uma nova realidade. Em meio às revoluções da era tecnológica, encontramos na física quântica uma explicação para diversos fenômenos naturais e físicos que se concretizam na experiência de

viver, de perceber o mundo e a si mesmo.

Para elucidar a questão, gostaria de destacar um evento ocorrido no processo criativo do espetáculo “Aboiá”, desenvolvido pelo *Arkhétypos Grupo de Teatro*, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Nossos ensaios são na realidade grandes laboratórios, tal como os laboratórios de química e física, e dentro deles fazemos experimentações.

Como em todo laboratório, cada pesquisador tem a sua função, mas, como a nossa pesquisa se dá no campo do teatro, muitas vezes, nos permitimos testar novas possibilidades. No processo citado, exerço a função de diretor, mas, ao longo dos ensaios, muitas vezes, entro em cena para potencializar a ação dos atores e, assim, também exerço momentaneamente a função de ator. Este fato é recorrente em minha *práxis* artística há mais de quinze anos, talvez, porque a minha formação inicial seja como ator. Sempre uso isso a meu favor e a favor dos processos, e quando dirijo e entro em cena, coloco-me numa proposição dialética e isso me permite

ver com “outros olhos” as ações e intenções que emergem do trabalho dos atores.

Num dos ensaios musicais do espetáculo “Aboiá”, quando o grupo estava sob o comando do diretor musical, percebi que a última cena não poderia ser executada e me senti impelido a entrar. Neste dia, não tínhamos a presença de um dos atores e, como sempre “brinco” de substituí-los, decidi tomar o lugar dele na cena. Quando percebi, estava imerso na situação, e completamente envolvido com a ação dramática. Um impulso interno me fez *saltar* da função de diretor para a função de ator, algo que vi na cena me fez querer fazer parte dela, e depois de quase um ano de processo, percebi que aquela história era também a minha história. Na referida cena, acordei o arquétipo da criança que estava adormecido em mim há muitos anos. Reencontrei em cena um menino que saiu de casa muito cedo e que, na tentativa de matar sua *sombra*¹², teve

que conviver a vida toda com ela. Depois de anos, o menino retorna para si mesmo, maduro, transformado e toma conta daquilo que sempre deveria ter sido seu. Neste momento, ele recebe, como num ritual, um cajado, um chapéu e um sino para conduzir a boiada. Uma trajetória de vida profetizada em cena! Sem dúvidas uma prova da relação do teatro com as leis da natureza, com as leis cósmicas que regem este universo e principalmente da relação do homem com o sagrado e com o inconsciente coletivo.

De alguma maneira, meu corpo foi potencializado pelo que estava acontecendo na cena e isso me fez saltar da função de diretor para a função de ator, tal como um elétron que ganha ou perde energia e muda de nível. Há algo neste processo que traduz um comportamento quântico, que revela um *corpo quântico*. Do mesmo modo que a cena foi potencializada e ganhou um sentido novo, aquela ação também reverberou em meu corpo, fazendo

¹² Segundo Deepak Chopra: “A natureza humana incluiu um lado destrutivo. Quando o psicólogo suíço Carl Jung propôs o arquétipo da sombra, disse que ela cria uma névoa de ilusão que cerca o *self*. Encurralados nesta névoa, lançamo-nos à própria escuridão,

consequentemente, damos à sombra cada vez mais poder sobre nós.” (CHOPRA, FORD, WILLIAMSON, 2010, p. 18).

emergir um *insight*¹³, um colapso quântico que se deu a partir da consciência de que aquela situação, de modo simbólico, dizia respeito a uma das *múltiplas histórias* que coexistem dentro de mim. Este é um exemplo real do processo de “transiluminação” defendido por Grotowski.

O *corpo quântico* nos abre um leque de possibilidades que, associadas ao arquétipo, trazem à tona a teoria das *múltiplas histórias*. De acordo com esta teoria, “o universo deve ter várias histórias possíveis, cada uma com sua própria probabilidade” (BRITO, 2006, p. 42), e estas colapsam diante do espectador aproveitando as “brechas” dadas pelo ator em “estado de representação”. É no espaço vazio que se dá a criação, e segundo o postulado da física quântica, tudo no universo se cria a partir da consciência, do olhar do observador. São *múltiplas histórias* que saltam do inconsciente coletivo e que colapsam em cena, diante do espectador, e por mais que não se

reconheça todos os personagens há algo reconhecível em todas as mitologias.

Yoshi Oida, ator japonês que trabalhou com Peter Brook, diz em uma passagem do seu livro *O Ator Errante* (1999): “Ambiciono criar um teatro em que o público possa recriar por si só, a partir das sugestões dos atores, a história proposta. É preciso falar à imaginação dos espectadores, fazer tudo para favorecer sua participação ativa no desenvolvimento dos temas do espetáculo” (p. 192).

Concordo com Yoshi Oida neste aspecto e também defendo que o teatro precisa falar à imaginação dos espectadores. Para tanto, penso ser de fundamental importância que o ator potencialize o seu *corpo quântico* e coloque-se a serviço do *inconsciente coletivo*, deixando algumas “brechas” para que o público se encontre com as suas próprias histórias.

A fim de entender um pouco mais sobre a importância dessas “brechas” provenientes da cena, destaco a seguir um relato curioso de Yoshi Oida:

¹³ Para Amit Goswami: “*Insight* é o surgimento da nova ideia, a mudança de contexto. É um salto quântico de pensamento, sem a passagem pelos estágios intermediários” (2008, p. 32).

Se nos colocarmos no lugar do público, ações simples podem ter uma profunda ressonância. Uma vez assisti no Japão a um ator interpretando uma senhora idosa cujo filho tinha sido morto por um samurai. Ela entrou em cena com o propósito de enfrentar o samurai e perguntar-lhe por que matara seu filho. O ator surgiu, avançou lentamente até a ponte que o leva ao palco e, nesse lento caminhar, toda alma da velha senhora estava dentro dele, todos os sentimentos misturados que se agitavam em seu coração: solidão, cólera, o desejo de acabar com a própria vida. Foi uma interpretação extraordinária. Depois da apresentação, fui falar com o ator em seu camarim para lhe perguntar como tinha se preparado. (OIDA, 1999, p. 30-31)

Quando afirma que “toda a alma da velha senhora estava dentro dele”, de algum modo, ele nos remete aos eternos universais, aos arquétipos presentes em todas as culturas. E a surpresa maior veio quando Yoshi Oida recebeu a resposta do ator:

Respondeu-me que tinha elaborado seus pensamentos da seguinte maneira: “É uma senhora idosa, então devo caminhar a passos menores que o normal. Aproximadamente sessenta por cento do comprimento normal, e devo parar no primeiro pinheiro depois da minha entrada. Enquanto caminho não penso em outra coisa senão nisso.” Eu, entretanto, que fazia parte do público tinha sentido um mundo de emoções. (OIDA, 1999, p. 31)

Neste exemplo do ator japonês, a ação realizada por ele cria uma

“lacuna”, um espaço vazio e dá ao público a oportunidade de criar elementos que o ajudem a compreender o sentido daquela história, e é na relação entre estes dois pontos (ator e espectador) que surgem as possíveis leituras da cena, daí a importância da teoria das *múltiplas histórias*.

Quando Yoshi Oida nos fala desta sua experiência como público, como interlocutor da ação, podemos recuperar o conceito de “transiluminação” de Grotowski e associá-lo ao momento de concentração do ator que atravessava a ponte, caminhando com o *corpo dilatado* e deixando “brechas” para as possíveis leituras do espectador. Ao fazer isso, ele possibilitou que o público visse algo além, algo que colapsou diante na (ou DA) cena e permitiu que cada um se conectasse com aquela ação, aparentemente simples.

Desta forma, pode-se dizer que o ator não é o único responsável pela criação do espetáculo, ele cria em parceria com o espectador, e tem que deixar que o jogo aconteça. E como trabalhamos numa perspectiva ritualística, no nosso caso, o jogo cênico

se apresenta como um jogo ritual que acontece diante e com o espectador:

O ritual religioso desempenha uma função mágica. Os encantos do xamã e o gesto sagrado do sacerdote têm o escopo de obter um contato socorredor com a divindade (com os demônios, com os espíritos dos antepassados). A função do teatro como jogo “ritual” é evidentemente diferente. *O ritual da religião é uma espécie de magia, o “ritual” do teatro, uma espécie de jogo.* (GROTOWSKI, POLASTRELLI, FLASZEN, 2007, p. 43.)

Neste jogo que acontece na presença do espectador, o ator faz um mergulho dentro de si e traz à tona os mitos presentes no seu inconsciente coletivo que são vivenciados e partilhados com o espectador:

A mentalidade primitiva não inventa mitos, mas os vivencia. Os mitos são revelações originárias da alma pré-consciente, pronunciamentos involuntários acerca do acontecimento anímico inconsciente e nada menos que alegorias de processos físicos. Tais alegorias seriam um jogo ocioso de um intelecto não científico. Os mitos, pelo contrário, têm um significado vital. Eles não só representam, mas também são a vida anímica da tribo primitiva, a qual degenera e desaparece imediatamente depois de perder a sua herança mítica, tal como um homem que perdesse a sua alma. (JUNG, 2012, p. 155-156)

Quando discutimos sobre o *corpo quântico* e sobre o jogo ritualístico da cena, não podemos nos abster dos mitos, pois estes têm um papel fundamental na teoria das *múltiplas histórias* e povoam o nosso *inconsciente coletivo* se manifestando tanto nos processos de criação do ator como no momento do encontro com o público. Os mitos constituem a nossa herança universal e estão intimamente relacionados à manifestação dos arquétipos, ou seja, a essência da alma humana:

O significado do termo *archetypus* fica sem dúvida mais claro quando se relaciona com o mito, o ensinamento esotérico e o conto de fada. [...] O fato de que os mitos são antes de mais nada manifestações da essência da alma foi negado de modo absoluto até os nossos dias. O homem primitivo não se interessa pelas explicações objetivas do óbvio, mas, por outro lado, tem uma necessidade imperativa, ou melhor, a sua alma inconsciente é impelida irresistivelmente a assimilar toda a experiência externa sensorial a acontecimentos anímicos. (JUNG, 2012, p. 14)

Neste sentido, o ator, dentro do jogo ritualístico, se aproxima muito do homem primitivo, pois ele despe-se dos seus hábitos cotidianos e adentra num

universo simbólico. E assim, os mitos se revelam para o ator dentro dos laboratórios e, com o tempo, o ator aprende a acioná-los e transportá-los para a cena. Neste momento, quando está em cena, com o *corpo quântico*, o ator cria “brechas”, através das suas ações para que o mito se manifeste e, assim, a experiência externa sensorial é assimilada pelo espectador que passa a construir/viver aquela história que também é parte de si.

No espetáculo “Aboiá”¹⁴, o público se coloca como testemunha de um acontecimento mítico, constituído por arquétipos, e estes falam diretamente ao *inconsciente coletivo*. Através de um *corpo quântico*, potencializado, o ator aciona estes arquétipos e permite assim que o público se reconheça nesses modelos primitivos da nossa herança universal.

Como o espetáculo foi construído a partir de arquétipos e não a partir de um texto dramático, a palavra foi subvertida em detrimento da

oralidade, dando lugar a um dialeto próprio construído pelos atores e, assim, o texto não tem um sentido intelectual claro, na verdade ele só faz sentido no corpo do ator, no momento presente em que a cena acontece, abrindo “brechas” para um campo infinito de significações.

Tal fato tem se comprovado, pois em junho de 2013, após a estreia do espetáculo, o *Arkhétypos Grupo de Teatro* foi convidado para se apresentar em Viena, na Áustria. O convite foi feito pela Universidade de Música e Artes Cênicas de Viena e o grupo fez uma curta temporada com três apresentações, e, em todas as apresentações, o público veio emocionado falar conosco e dizer o quanto as nossas histórias o tinha tocado. Diziam que aquelas histórias eram tão nossas que se tornavam um pouco deles também.

Por fim, após vivenciar um processo pautado no *treinamento energético* e expurgar suas energias primeiras, o ator, com o seu *corpo quântico*, se coloca num jogo ritual que vai abrir “brechas” potenciais para colapsar imagens. A partir de uma

¹⁴ Todo o processo criativo do espetáculo é descrito e analisado no artigo: “Teatro, Ritual e Liminalidade: O Processo de Criação do Espetáculo Aboiá”, publicado nos anais do *I Colóquio Internacional Interfaces do Imaginário*, realizado na UFPB (2013).

imersão no universo arquetípico, o ator, respaldado pelos processos do *inconsciente coletivo* produzirá *insights*, e trará à tona um manancial de histórias, *múltiplas histórias* que serão lidas e decifradas pelo público, através de seu *corpo quântico*.

Recebido em: 06/10/2014

Aprovado em: 20/01/2015

Referências Bibliográficas

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral**. São. Paulo: É Realizações, 2012.

BRITO, Rubens José Souza. **Teatro de rua: princípios, elementos e procedimentos: a contribuição do Grupo de Teatro Mambembe (SP)**. Tese (Livre Docência) - Curso de Artes Cênicas, Departamento de Artes, Universidade Estadual de Campinas, SP, 2004.

BRITO, Rubens José Souza. “O conceito de cena teatral quântica e a criação de uma dramaturgia quântica”. In: **ABRACE IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em**

Artes Cênicas, 2006, Rio de Janeiro. Memória Abrace IV. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p. 42-43.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator: da Técnica à Representação**. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

CHOPRA, Deepak. FORD, Debbie. WILLIAMSON, Marianne. **O Efeito Sombra**. São Paulo: Lua de Papel, 2010.

GOSWAMI, Amit. **O Universo Autoconsciente**. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1998.

GOSWAMI, Amit. **A Física da Alma: a explicação científica para reencarnação, imortalidade e experiências de quase-morte**. São Paulo: Aleph, 2008.

GREINER, Christine. **O Corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2008.

GROTOWSKI, Jerzy; POLASTRELLI, Carla; FLASZEN, Ludwik. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro, Editora Perspectiva, 2007.

HADERCHPEK, Robson Carlos.

“Teatro, Ritual e Liminaridade: O Processo de Criação do Espetáculo Aboiá”. In **I Colóquio Internacional Interfaces do Imaginário: Educação Cinema e Religião - Anais**. João Pessoa: Editora UFPB, 2013.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2012.

LE BRETON, David. **Antropologia do Corpo e Modernidade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

OIDA, Yoshi. **Um ator errante**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

STANISLAVSKI, Konstantin S. **Minha Vida na Arte**. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.