

# **ARTE NÃO É PSICOSE:**

## **Uma reflexão sobre o “eu” do ator**

*Mahamoud Baydoun\**

### **RESUMO:**

Este trabalho busca fazer um entrelaçamento reflexivo entre a psicanálise e as artes cênicas, considerando a construção dos personagens por parte dos atores. Trata-se de uma revisão bibliográfica, tendo como base a literatura psicanalítica e textos a respeito das artes cênicas, enfatizando a dualidade que o ator vive quando materializa cenicamente suas criações. Essa dualidade, caracterizada pela preservação do controle do “eu real” sobre o “eu representativo”, trata sobre a essência do movimento artístico em si, distinguindo-o da psicose, caracterizada por uma fragmentação do ego. Propõe-se, aqui, que o ator baseia-se no seu próprio “eu” para construir seu personagem, ou seja, o “eu representativo” nasce do “eu real” do ator. As raízes do personagem encontram-se, portanto, no próprio narcisismo do ator. Não importa o quão variam os dramaturgos e diretores, a principal fonte do personagem será sempre o próprio eu do ator, e é nesse sentido que se defende que o personagem será sempre um reflexo do ator.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte. Ator. Eu Real. Eu Representativo. Psicose.

---

\* **Mahamoud Baydoun** . Graduando do curso de Psicologia da Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Integrante do grupo *O Imaginário* de Teatro com sede em Porto Velho-RO. Pesquisador no Centro de Estudos e Pesquisa da Subjetividade na Amazônia (CEPSAM) coordenada pela Prof. Dra. Melissa Andrea Vieira de Medeiros. Bolsista CNPq.

## INTRODUÇÃO

Stanislavski (2011) destaca a imaginação como uma das molas propulsoras do trabalho do ator e, a partir dela, alega o mestre russo, o ator chega à expressão física. A imaginação e o trabalho interior tornam-se condições *sine qua non* para a *encarnação* de um personagem. Nota-se que a encarnação não se trata de uma metamorfose miraculosa na qual o ator se transforma em outro ser: o personagem. Ao contrário, “encarnar” é sinônimo de “representar”, de “personificar”. A arte cênica em nenhum momento é replica de “transe” ou “surto psicótico”. Uma análise das principais obras de métodos de interpretação stanislavskianos, brechtianos e grotowskianos demonstra claramente que a metodologia não leva o ator a ser outro e sim a se colocar no lugar do outro: o personagem. É nesse ponto que surge o cerne da discussão proposta: a principal fonte do trabalho do ator na construção do personagem é o próprio *eu* do ator, ou seja, trata-se de uma fonte solipsista.

Nesse sentido, Grotowsky destaca que a matéria prima do trabalho do ator é a memória corpórea. Por mais que variem os dramaturgos e os diretores, o ator no palco será ele mesmo, posto no lugar do outro (personagem). Logo, o ator em cena, carregará vestígios da própria personalidade, por mais denso que seja o processo de criação, pois ele utiliza de seu corpo e de seu “*eu*” como matéria prima do trabalho artístico. O que será da arte teatral sem essa matéria prima que Grotowsky enfatizou? Já que o personagem será sempre um reflexo do ator, o que caracteriza uma atuação verossímil?

Propõe-se, aqui, desenvolver um diálogo entre as artes cênicas e a psicanálise cujos frutos serão considerações meramente hipotéticas acerca do trabalho do ator sobre si mesmo. A psicanálise sempre se alimentou na arte, principalmente a teatral. No que diz respeito ao entrelaçamento reflexivo proposto, torna-se imprescindível jogar luz em prol da função que Freud (1930) atribui a arte em “Mal-Estar da Civilização”. A arte, conforme Freud (1930), é um dos meios pelos quais o ser humano se apoia para aliviar o desamparo originário em busca da felicidade. A arte, de outro lado, possui uma função de sublimação. Ou seja, na impossibilidade de satisfazer os desejos sexuais tão reprimidos pela sociedade, o ser humano sublima esse desejo e investe em atividades artísticas. Nota-se que essa discussão acerca da arte remete-se ao

nascimento da filosofia da arte com Platão. “A arte platônica do belo procura purificar o prazer e substituí-lo pela apreensão intelectual das essências” (Lacoste, 1983, p. 20).

Diotimo, conforme Lacoste (1983), de outro lado, escreve que o amor assume originariamente a forma sexual de um desejo de procriação, mas, depois de “sublimado”, converte-se no desejo de fazer uma obra de educação, ou seja, uma obra de arte. (Lacoste, 1983). Esses argumentos podem ser considerados um esboço para o pensamento psicanalítico sobre a arte, que surgiram séculos e séculos antes do nascimento da psicanálise. Aristóteles (1999), no texto *A Poética*, destaca o papel que a arte exerce como forma de aliviar a tensão insuportável imposta pela realidade, desenvolvendo o conceito de *catarse*.

Mas acima de tudo, a função da arte é a *catarse*, a purificação: emoções acumuladas sob a pressão das restrições sociais, e suscetíveis a se transformarem em ações destrutivas e não sociais, são aliviadas por uma forma benigna de excitação teatral; então a tragédia, ‘pela pena e medo, afeta a própria purgação dessas emoções’. (DURANT, 1961, p. 74, tradução nossa).

A arte é como se fosse uma fantasia fora do inconsciente: um reino intermediário que o ser humano construiu entre a vida como ela é e a vida como ele gostaria que fosse. Trata-se, portanto, de uma tentativa de fugir temporariamente da realidade, criando outros personagens, outros contextos, outros mundos. Freud (1911) joga luz em prol dessa questão em seu artigo “Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental”.

A *arte* ocasiona uma reconciliação entre os dois princípios, de maneira peculiar. Um artista é originalmente um homem que se afasta da realidade, porque não pode concordar com a renúncia à satisfação instintual que ela a princípio exige, e que concede a seus desejos eróticos e ambiciosos completa liberdade na vida de fantasia. Todavia, encontra o caminho de volta deste mundo de fantasia para a realidade, fazendo uso de dons especiais que transformam suas fantasias em verdades de um novo tipo, que são valorizadas pelos homens como reflexos preciosos da realidade. Assim, de certa maneira, ele na verdade se torna o herói, o rei, o criador ou o favorito que desejava ser, sem seguir o longo caminho sinuoso de efetuar alterações reais no mundo externo. Mas ele só pode conseguir isto porque outros homens sentem a mesma insatisfação, que resulta da substituição do princípio de prazer pelo princípio de realidade [...] (FREUD, 1911, p. 242-243).

Será que o ser humano consegue fugir da realidade? Nasio (2009) destaca que poucos ou, talvez, ninguém consegue perder o contato total com a realidade e mergulhar no mundo do simbólico com perda total do controle do eu. Em outras palavras, nem sequer o psicótico consegue se desprender totalmente da realidade. Mas qual a importância dessas elucubrações para

o diálogo proposto neste trabalho? Pretende-se destacar que, por mais que a função suprema da arte na psicanálise seja aliviar temporariamente o mal-estar inerente ao ser humano, criando ilusoriamente outra realidade, outra vida, outro personagem, o trabalho do ator não engloba, em momento algum, uma fuga total da realidade, mas sim uma busca de elementos na sua própria realidade interna para construir o que viria a ser seu personagem. É do campo do impossível experimentar um segundo estado de realidade. Freud (1914) destaca que o inconsciente é irreduzível. O eu não é dono de si mesmo na sua própria casa. O ser vive num estado permanente de conflitos internos que mantêm o aparelho psíquico em estado anímico. Que seria do ator se, além de suportar a angústia originada de seus próprios conflitos, tivesse que aturar àquela que advém dos conflitos do outro: o personagem?

É um erro pensar que o ator experimenta um segundo estado de realidade quando está em cena fazendo trabalho criador. Se fosse assim, nosso organismo físico e espiritual seria incapaz de suportar a quantidade de trabalho que lhe seria imposta. (STANISLAVSKI, 2011, p. 338).

É justamente por isso que os grandes teatrólogos, desde Stanislavski, não buscam a verossimilhança através da “transformação”. Os próprios métodos de interpretação de Konstantin Stanislavski, Berthold Brecht e Jerzy Grotowsky não levam o ator a ser outro e sim a se colocar no lugar do outro. Ou seja, os métodos desenvolvidos pelos grandes mestres do teatro do século XX não buscam a criação de outra realidade na construção do personagem, mas o mergulho na própria realidade interna do ator em busca do desenvolvimento de partituras e ações físicas as quais levam a criar uma arte cuja verdade é indissociável da mentira que constitui sua condição implícita (LACOSTE, 1983).

### **A prevalência do “eu” no trabalho do ator**

O corpo, desde o surgimento da arte teatral, é o berço dos personagens, porque é a partir da própria experiência de corpo dos atores que eles nascem e se estruturam junto à práxis teatral. Essas raízes drásticas da construção do personagem, bem fixadas no eu do ator, promovem o surgimento de múltiplas possibilidades nas artes cênicas. A importância do

conteúdo psíquico interno do ator nos processos de construção e criação é destacada desde o nascimento dos primeiros métodos de atuação no final do século XIX e início do século XX.

### **Konstantin Stanislavski e o “Trabalho do ator sobre si mesmo”**

O mestre russo Konstantin Stanislavski (1863-1938) preocupou-se antecipadamente, ao ingressar no Teatro de Arte de Moscou (TAM), com a relação ator-personagem. Foi durante suas experiências no TAM, todavia, que Stanislavski começou a refletir suas considerações sobre a arte teatral, a partir de 1906. Stanislavski “trabalhou e refletiu sobre um ‘sistema’ de preparação de atores e construção de personagens, sempre em constante evolução, utopia que possibilitaria a arte do ator em todos os estilos” (MAUSCH; FERNANDES; CAMARGO, 2010, p. 4). Para Stanislavski (2011), a mola propulsora do trabalho do ator é a imaginação. A capacidade criadora eventualmente reside no equipamento interior do ator. Logo, torna-se imprescindível, em cena, agir interiormente antes de agir exteriormente.

A arte do ator, portanto, é a arte da ligação entre a vida interna e externa, através da experiência do ator. Essa vida interna não engloba apenas as emoções, mas também a totalidade do material psíquico, um subconsciente no qual o ator se baseia para criar uma partitura de ação verossímil que leva a verdade. Destacam-se, então, argumentos para este diálogo no cerne da obra stanislavskiana, pois está evidente que o ator stanislavskiano utiliza de seu próprio “eu” para dar verossimilhança à partitura de ação e, conseqüentemente, ao personagem.

Antes de mergulhar nessa discussão, colocando a obra stanislavskiana em um entrelaçamento reflexivo com a psicanálise, defendendo a supremacia do “eu” no trabalho do ator, é preciso enfatizar as inconveniências que a tradução brasileira da obra de Stanislavski, baseada na versão americana de Norman Hapgood, traz. A primeira obra da trilogia é intitulada “*An Actor Prepares*” na versão americana e, eventualmente, “A Preparação do Ator”, na versão brasileira. Afirma-se que as obras de Stanislavski, em espanhol, publicadas pela Editora Quetzal, seguem uma tradução mais autêntica dos estudos do autor, pois não seguem a tradução norte-americana de Hapgood, mas as obras originais como publicadas em russo (Mausch; Fernandes; Camargo, 2010). A obra traduzida pela Editora Quetzal é intitulada “*El Trabajo Del actor sobre*

*si mesmo em el processo creador de las vivencias*”, ou seja, “O Trabalho do Ator sobre si mesmo no processo criador das vivências”. Eis que esse título caracteriza um resumo para essa discussão. A preparação do ator, no sistema stanislavskiano, seria na verdade um trabalho do ator sobre si mesmo, através do qual ele busca constructos para o que seria seu personagem. Stanislavski não restringe o processo de criação à preparação do aparelho externo do ator, pois este engloba principalmente o trabalho sobre o mundo interior do ator. Stanislavski, todavia, não reduz em momento nenhum o processo interior apenas a emoção. As palavras recorrentes, na tradução de Quetzal, são vivência e experiência (MAUSCH; FERNANDES; CAMARGO, 2010). Portanto, a fonte principal para a construção de um personagem tornaria a ser a vivência e experiência do próprio ator. “Em nenhum momento Stanislavski restringe o processo interior apenas à emoção [...] As palavras recorrentes são vivência e experiência.” (Mausch; Fernandes; Camargo, 2010, p. 18).

Percebe-se, então, desde Stanislavski, uma importância significativa atribuída ao processo interior na construção do personagem. As raízes do personagem stanislavskiano são impregnadas neste processo interior, e nesse sentido ele adota o conceito do subconsciente. Embora o dinamismo interior seja o *élan-vitale* do sistema stanislavskiano, a atuação verossímil irá se concretizar por meio do domínio técnico vocal e corporal. Ou seja, o subconsciente do qual Stanislavski fala não leva o ator a ser outro, mas a se colocar no lugar do outro; porém a técnica corporal e vocal utilizada a favor da vivência e experiência do ator promoverá uma partitura verossímil que levará a verdade.

A fim de exprimir uma vida delicadíssima e em grande parte subconsciente, é preciso ter controle sobre a aparelhagem física e vocal extraordinariamente sensível, otimamente preparada. Esse equipamento deve estar pronto para reproduzir, instantânea e exatamente sentimentos delicadíssimos e quase inatingíveis, com grande sensibilidade e o mais diretamente possível. É por isso que o ator do nosso tipo precisa trabalhar tão mais que os outros, tanto no seu equipamento interior que cria a vida do papel, como, também, na sua aparelhagem exterior, física, que deve reproduzir com precisão os resultados do trabalho criador das suas emoções. Até mesmo a externalização de um papel é muito influenciada pelo subconsciente. Com efeito, nenhuma técnica artificial, teatral, pode sequer comparar-se às maravilhas que a natureza produz. (STANISLAVSKI, 2011, p. 44-45).

Destaca-se, aqui, um vestígio da discussão proposta no cerne da obra stanislavskiana. Trata-se de uma prevalência do eu no processo de construção de personagem que o próprio mestre russo enfatiza quando escreve: “Até mesmo a externalização de um papel é muito

influenciada pelo subconsciente”. Ora, isso nos remete a um argumento veemente no centro da teoria psicanalítica. Freud (1914) enfatiza a “irredutibilidade” do inconsciente – complexo psíquico insondável de onde brotam as paixões, o medo, a angústia, a criatividade e a própria vida e morte. Ora, o inconsciente do ator não seria irredutível também? O subconsciente que Stanislavski tanto destaca não seria parte do inconsciente freudiano tornado consciente? O inconsciente freudiano, deste modo, seria a fonte principal do processo interior de criação de papéis, refletindo uma prevalência do “eu real”, já que o inconsciente é irredutível. Por mais que o domínio técnico leve a um simulacro de uma verdade, a um simulacro do outro, vestígios da personalidade do próprio ator irão transparecer inconscientemente.

Stanislavski (2011) também destaca a importância do “*se*” nos momentos de dúvida da encenação do ator. Trata-se de outro ponto do método stanislavskiano, no qual se reflete a supremacia do “eu real” no processo criador do personagem. Nota-se que Stanislavski enfatiza que, nesses casos de dúvida, o ator deve colocar supostamente seu “eu real” na situação fictícia na qual o personagem se encontra, o que não engloba, em hipótese alguma, uma metamorfose miraculosa.

Para obter esse parentesco entre o ator e a pessoa que ele está retratando, acrescente algum detalhe concreto, que preencherá a peça, dando-lhe sentido e ação absorvente. As circunstâncias que servem de complemento ao *se* são tiradas de fontes próximas aos próprios sentimentos do ator e exercem forte influência na sua vida interior. Uma vez estabelecido este contato entre as suas vidas e o seu papel, vocês experimentarão aquele impulso ou estímulo interior. Acrescentem toda uma série de contingências baseadas em sua própria experiência de vida e verão como lhes será fácil crer na possibilidade do que terão de fazer em cena. (STANISLAVSKI, 2011, p. 79).

### **Berthold Brecht (1898-1956) e o efeito de distanciamento**

O teatro, com Brecht, torna-se um instrumento forte para a reflexão crítico-social. As contribuições de Brecht para as artes cênicas tornaram sua presença irrecusável e insubstituível na história do teatro. Os pensamentos brechtianos são considerados uma instigação do pensamento dialético, um estímulo ao trabalho transformador no qual a cena teatral se torna inexoravelmente um mundo suscetível à modificação. Além disso, a maior contribuição de Brecht para o teatro é retirá-lo da esfera da estilização, da busca pela metamorfose integral do

ator e inseri-lo na esfera sociopolítica no qual o principal objetivo da arte passa a ser promover a reflexão crítica por parte dos espectadores.

Brecht é um dos escritores fundamentais deste século por ter revolucionado teórica e praticamente a dramaturgia e o espetáculo teatral, alterando de forma irreversível a função e o sentido social de teatro, utilizando a arte, concebida como resultado de um processo de criação coletiva, como uma arma de conscientização e politização [...] (PEIXOTO, 1987, p. 27).

Haja vista as contribuições conspícuas de Brecht ao teatro, torna-se indispensável discutir a questão proposta à luz dos pensamentos brechtianos. Um dos pontos centrais da obra brechtiana, cujo destaque é imprescindível para sustentar a prevalência do “eu real” na construção dos personagens, é a *técnica ou efeito de distanciamento*. Assim, conforme Brecht (1978), devem-se distanciar do espectador os acontecimentos apresentados no palco, para que ele possa ter uma análise crítica da situação. “O objetivo desta técnica do efeito de distanciamento era conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos. Os meios empregados para tal eram de natureza artística.” (BRECHT, 1978, p. 79).

Para que isso ocorra, é preciso que ao ator se distancie concomitantemente do seu personagem, separando a expressão da ação do personagem apresentado através da recorrência a terceira pessoa, recorrência ao passado ou intromissão de indicações sobre a encenação e de comentários. Em outros termos, um distanciamento entre o “eu real” do ator e seu “eu representativo” bem como o distanciamento destes da realidade do espectador é vital para que a cena teatral se realize de maneira crítica e reflexiva. Há, portanto, um domínio do “eu real” sobre o “eu representativo”, pois conforme Brecht (1978), o ator deve observar a si mesmo. Logo, esse domínio do “eu real” sobre o “eu representativo” é indispensável para que essa observação ocorra, o que não ocorre no caso do psicótico, no qual há uma perda quase total do princípio de realidade.

Outra medida técnica: *o artista é um espectador de si próprio*. Ao representar, por exemplo, uma nuvem, o seu surto imprevisto, o seu decurso suave e violento, a sua transformação rápida e, no entanto, gradual, olha, por vezes, para o espectador, como se quisesse dizer-lhe: ‘Não é assim mesmo?’ Mas olha também para os seus próprios braços e para as suas pernas, guiando-os, examinando-os e, acaso, elogiando-os, até, no fim. Olha claramente para o chão, avalia o espaço de que dispõe para seu trabalho; nada disto parece poder perturbar a ilusão [...] (BRECHT; 1978; p. 56-57).

A técnica de distanciamento que Brecht (1978) descreve é um argumento potencial para enfatizar que a arte não se trata de um surto psicótico, de transe ou de metamorfose

completa. Para Brecht, tal metamorfose leva a arte a esgotar-se, a se impregnar num patamar de perfeição estilística que não é, de modo algum, o objetivo central do teatro brechtiano.

Com a adoção da técnica do distanciamento, o processo de criação é elevado à esfera do consciente. Percebe-se que a supremacia da ação física e a importância da exteriorização das intuições dramáticas, que haviam sido esboçadas na obra stanislavskiana, chegam a certo ápice no cerne da teoria brechtiana. Brecht (1978) direciona uma crítica ádua à ênfase que Stanislavski (2011) havia dado à preparação interna.

Stanislavski preconiza um grande número de artifícios, todo um verdadeiro sistema, por intermédio do qual é possível provocar sempre de novo, ativamente, em cada espetáculo, aquilo a que chamou *creative mood*, disposição criadora. O ator, habitualmente, não consegue por muito tempo sentir-se como se na realidade fosse outro; começa logo, extenuado, a copiar apenas certos aspectos superficiais da atitude e da entoação do outro, o que faz que o seu efeito junto do público decresça, então, a olhos vistos. [...] (BRECHT, 1978, p. 59).

Deste modo, conforme a dialética brechtiana, o mostrar tem que ser mostrado. Trata-se de uma supremacia do meio exterior na construção do personagem, pois “o subconsciente é demasiado débil para poder ser controlado; tem, por assim dizer, fraco poder de memória” (Brecht, 1978, p. 59). Chamar o subconsciente de débil pode causar uma reviravolta na psicanálise, pois Freud (1914) afirma que o inconsciente é irredutível e eventualmente determina a totalidade dos aspectos das nossas vidas. Percebe-se, no entanto, que Brecht não visa escarnecer o poder do inconsciente. Observa-se que ele utiliza paradoxalmente o termo “débil” para refletir o poder do inconsciente. Nesse sentido ele afirma que é demasiado débil para ser controlado. Ou seja, o subconsciente do ator é tão potente que não pode ser controlado ou moldado a favor do personagem. Qualquer técnica que envolve o inconsciente é fadada ao fracasso, pois este é incontrollável, não consegue se transformar em outro, nem absorver as memórias de outro, e isso leva o processo de criação à esfera do consciente. O processo de construção de personagem não envolve uma metamorfose interna, pois o inconsciente é fraco no que diz respeito à transformação. Ele é irredutível, dominado pelo princípio de prazer. O inconsciente do sujeito é o inconsciente, ponto final. Não se transforma em outro. A metamorfose, no teatro e na vida, é um mito, e a verossimilhança da atuação deve-se a uma construção meramente externa, na qual o “eu” do ator se distancia do personagem, observa-o.

O ator, em cena, jamais chega a metamorfosear-se integralmente na personagem representada. O ator não é nem Lear, nem Harpagon, nem Chveic, antes os apresenta. Reproduz suas falas com a maior autenticidade possível, procura representar sua conduta com tanta perfeição quanto sua experiência humana o permite, mas não tenta persuadir-se (e dessa forma persuadir, também, os outros) de que neles se metamorfoseou completamente (BRECHT; 1978; p. 81).

### **Jerzy Grotowski (1933-1999) e o trabalho do ator sobre as memórias pessoais**

As contribuições conspícuas do artista polonês para as artes cênicas tornaram-no uma referência significativa e constante para estudiosos da prática e teoria da arte teatral dos séculos XX e XXI. Grotowski, além disso, é uma referência para a compreensão do conceito do ator que se revela no teatro contemporâneo. Nota-se que o processo de “*desatrelamento*” da arte do ator da criação literária que teve início com Stanislavski passa por um processo de proliferação com a proposta de prática teatral de Grotowski. Assim, a matéria prima do trabalho do ator torna a ser ele mesmo (corpo e voz) rompendo, então, com a hegemonia das produções literárias e a interferência de outros elementos cênicos (luz, música, entre outros), eliminando tudo que há de desnecessário do palco, estreitando os limites entre a vida e arte, entre ator e personagem, promovendo, eventualmente, o caminho para o nascimento do que viria a ser o Teatro Pobre.

Grotowski considera o ator como autor de sua prática, desde o processo de pesquisa corporal até os procedimentos de construção do acontecimento dramático sem nenhuma prospecção de personagem. Grotowski, na sua última fase de trabalho, conceitua o ator como *doer*, não só desvinculando-o do texto literário, mas também, rompendo com a dicotomia ator-personagem, até então, existente. A tradução desse termo na língua portuguesa categorizaria o ator como um *fazedor*.

Esse fazedor solicita outras possibilidades expressivas, o que difere da estrutura até então vigente, em que a estrutura do trabalho de ator encontrava-se ligada a procedimentos próprios de conservatório, os quais privilegiavam sobremaneira o uso do texto como ponto de partida. (PEREIRA, 2008, p. 10).

O ator grotowskiano, portanto, é a maior matéria prima (*raw material*) do seu trabalho. Ou seja, o próprio eu do ator é a maior fonte do trabalho do ator sobre si mesmo e, a partir daí, a prática teatral grotowskiana se encontra com a questão proposta. Surge, eventualmente, uma pergunta:

Onde o ator (*doer*) procura as raízes para seu trabalho? Conforme a prática teatral grotowskiana, a resposta seria a própria memória do ator e suas experiências pessoais.

Um dos caminhos no sentido de potencializar as possibilidades expressivas do ator pode ser alcançado quando sua experiência pessoal dialoga com o personagem, num processo em que as aproximações e visitas [...] produz uma contínua renovação nesse espaço entre os dois, que é o espaço de criação. Por meio do trabalho com recordações e associações pessoais, o ator recria nas ações físicas o que há de pulsante em experiências significativas de sua vida, com suas contradições e irreverência (BICALHO; SPERBER, 2010, p. 2).

O ator ou performer grotowskiano, então, trabalha a partir do próprio material psíquico e mnemônico que suscita no seu sistema pré-consciente/consciente, encontrando nele o impulso para a construção e manutenção de ações físicas. “[...] o artista polonês considera os impulsos como pertencentes a um processo, que chama de *corrente essencial de vida*” (BONFITTO, 2002, p. 74). Os impulsos para o processo de construção nascem de experiências pessoais significativas que o ator visita e revisita, não englobando nenhum tipo de metamorfose miraculosa ou transformação sobrenatural, pois, conforme Grotowski, o personagem é o próprio ator, imerso no contexto da encenação. Esse ponto reforça novamente o ponto de vista que vem sendo discutido nessa análise. A arte teatral não se trata de “transe”, ou transformação do “eu”, mas sim de uma busca de elementos no próprio “eu real” do ator para o desenvolvimento de um “eu representativo”.

Para Grotowski – principalmente na fase de espetáculos – a personalidade do ator faz parte essencial da investigação para a construção da peça. É vertical essa investigação. O trabalho do ator caminha no sentido de despir-se da máscara social, dos bloqueios físicos e psíquicos, da recusa de si mesmo, aprofundando-se em sua personalidade, em suas inquietações, em sua memória e experiência para se revelar autenticamente. *O ator serve-se de si mesmo como obra de arte* [...] confrontando-se com seus mitos inconscientes [...] Desse confronto, mais os temas trabalhados referentes ao contexto da peça, nascem as ações físicas dos atores. (BICALHO; SPERBER, 2010, p. 2-3).

Com Grotowski, anuncia-se o reino da memória corpórea como mola propulsora dos processos de construção e criação. As experiências pessoais tornam-se a pulsão da recriação das ações físicas através dos quais, assim como Stanislavski, irá se concretizar uma atuação verossímil.

Esse processo torna uma ação física significativa para o ator, pois ela é impulsionada por pontos de concentração oriundos de sua experiência pessoal. Cada vez que ele visita fisicamente uma experiência vivida, deve buscar detalhes ocultos e cada vez menores [...] (BICALHO; SPERBER, 2010, p. 3).

É possível supor que com Grotowski o processo de criação se torna um mergulho no próprio inconsciente, pois sua prática teatral permite o aflorar do inconsciente através da adoção de memórias e experiências pessoais como os pivôs ao redor dos quais se centraliza o procedimento de construção do acontecimento dramático. O processo de investigação de memórias pessoais e a qualidade de presença do ator são diretamente proporcionais. Ou seja, quanto mais o ator se imersa nessa busca de experiências pessoais, mais ele desafia a imaginação do público.

Para ilustrar essa *ideologia Grotowskiana*, recorre-se ao exemplo da montagem “O Príncipe Constante” de Grotowski, na qual o performer Richard Cieslki esboçou seu trabalho artístico, partindo de suas próprias memórias e imagens pessoais e desenvolvendo eventualmente pequenas partituras corporais. Trata-se de um estreitamento entre a vida e arte. O personagem é nada mais que o ator, performer, *doer*, ou qual que seja a nomenclatura, imerso no contexto da encenação, e a ação física é uma partitura de cunho pessoal que entrelaçada com o contexto da obra, estimula o interesse e imaginação do espectador.

### **O personagem como reflexo do “eu” do ator**

A análise das práticas teatrais de Stanislavski, Brecht e Grotowski permite concluir que o ator se baseia no seu próprio eu para construir seu personagem. Percebe-se que o processo de criação artística possui como pivô a própria personalidade do ator, seja na técnica do *se stanislavskiana*, ou na utilização do efeito de distanciamento em Brecht ou na memória corpórea de Grotowski. O personagem, conforme Grotowski, é o próprio ator imerso na encenação. Em outros termos, O “eu representativo” nasce do “eu real” do ator quando este se encontra num determinado acontecimento dramático.

Atribui-se a condição de controle para o “eu real”. O “eu real” do qual nasce o “eu representativo” deve sempre se manter intacto, sem que isso impeça o ator de reproduzir uma atuação verossímil, através de uma partitura ou ação física verossímil, que instiga o sentimento de verdade. Isso nos remete a discussão brechtiana que introduz o efeito do distanciamento. O

ator deve ser espectador de si mesmo. O “eu representativo” não pode se sobrepor ao “eu real”, pois esta sobreposição quase impossível transformaria a arte em um caso psicopatológico. O controle que o “eu real” exerce sobre o “eu representativo” é parecido com o controle que o neurótico exerce sobre seus desejos e fantasias. É justamente esse controle que torna a arte “arte”, e a distingue da psicose, caracterizada pela fragmentação egoíca, na qual parte do eu reage, sem que a outra tenha controle.

O aqui-agora do ponto de vista da atuação, implica um confronto dinâmico entre o ‘eu real’ e o ‘eu representativo’ do ator; ele é em carne e osso, ao vivo, que veste a máscara. Ele se utiliza do seu verdadeiro ‘eu’, mas a ilusão, aquilo que não é de verdade, toca o seu ‘eu representativo’. Isso significa que ele tem consciência do que está representando, mesmo se o que é representado como o mais possível verdadeiro é ao mesmo tempo apresentado como falso, sem que nenhuma espécie de dúvida seja admitida. Deste modo, não há confusão na dualidade ator-personagem. Ele domina a sua arte a ponto de não permitir que o ‘eu representativo’ (ficcional) tome seu lugar do ‘eu real’ e, tampouco deixa que este perca o controle sobre o outro. Se isto acontece, deixamos de ter teatro, arte, para depararmos com um quadro de ordem psicopatológica. (CHACRA, 1983, p. 16-17).

A justaposição absoluta (ator=personagem) dificilmente ocorrerá. O ator deve estar ciente de que é ele mesmo quem está apresentando o outro e que esse outro, destaca Grotowski, é ele mesmo imerso na encenação. Isso nos remete, novamente, ao efeito brechtiano de distanciamento, no qual os laços ator-personagem e personagem-espectador são despassados, possibilitando que o ator assista a si próprio durante a encenação. Medida técnica que só pode ser efetuada se o “eu real” mantivesse seu controle sobre o “eu representativo” (ator>personagem).

Destaca-se, de outro lado, que por mais que variem os dramaturgos, diretores e pessoas que mobilizam o ator em sua criação, a principal fonte do personagem representado é o próprio eu do ator. Remete-se, eventualmente, ao argumento grotowskiano do qual o ator ou *doer* utiliza as próprias memórias e experiências pessoais como matérias primas para o processo de construção. É neste sentido que Chacra (1983) alega que o personagem será sempre um reflexo do ator, pois ele encontra em si as raízes drásticas da sua arte.

A interpretação que o ator fará do papel, será sempre um reflexo da sua personalidade, ainda que a peça tenha sido criada por outra pessoa (o dramaturgo), ainda que as escolas de atuação variem, ainda que ele tome como modelo outros artistas etc. Isto porque, sendo *ele próprio* – seu corpo, suas emoções, sua razão – o seu instrumento de trabalho, este acaba de algum modo por refleti-lo sob a capa da *persona*. Por mais que as palavras proferidas em cena, as emoções, a estória apresentada, a vida enfim, seja a vida da personagem e não a do ator, não há como escapar desta primeira e grande limitação que é ter a si mesmo como instrumento, como meio de expressão, ao mesmo tempo em que

se é a fonte genuína da criação cênica. Só o físico do ator já é um reflexo da sua pessoa na da personagem. O formato de um nariz e de uma boca, o tamanho das mãos, a altura, o peso, o timbre de voz, e ainda, o temperamento, a inteligência etc., enfim tudo aquilo que é comunicável por um corpo ‘atuado’, mesmo que esteja o mais disfarçado possível ou, se dentro do princípio de ‘preparação’, tudo foi elaborado de tal sorte que cada detalhe do desempenho (o andar, a expressão facial, os olhos, os gestos etc.) esconde cada vez mais o ator, mesmo assim arrolará, de algum modo, de algum grau, a sua personalidade [...] (CHACRA, 1983, p. 73, 74).

Freud (1914) alega que é a partir do eu que a libido parte para os objetos. Adequando este pressuposto psicanalítico ao contexto da discussão, propõe-se que o ator investe sua própria libido narcísica no processo de criação artística, o que reflete a impossibilidade da metamorfose miraculosa. Ou seja, o personagem é um reflexo do ator, uma projeção do material psíquico recalcado nas barreiras inconsciente-pré-consciente e pré-consciente-consciente. O personagem jamais será outro além do ator, pois o segundo utiliza seu corpo e voz como instrumentos de trabalho. O personagem é intimamente ligado à constituição física do ator. O subconsciente que Stanislavski destaca é um reflexo do inconsciente do ator, de suas próprias experiências. O ator, alimentado pelo próprio eu, permite a formação de um “eu representativo”, mas não permite a eliminação do “eu real”, pois a permanência deste é uma condição *sine qua non* para a vida e para a arte.

### Considerações Finais

Este artigo expõe um diálogo entre a psicanálise e as artes teatrais, contextualizando as teorias freudianas, stanislavskianas, brechtianas e grotowskianas, em um único cenário. O pivô ao redor do qual circularam as discussões dessa análise foi a veemente relação entre a arte e o “eu” do artista, inferindo-se que as raízes do trabalho artístico se encontram no “eu” do artista (ator, performer, *doer* entre outras nomenclaturas). A arte não se trata de uma metamorfose miraculosa na qual o ator representa um personagem como se totalmente se transformasse. Ou seja, em toda representação teatral, o “eu representativo” é construído a partir do “eu real” do artista, que *per se* mantêm contato com a realidade, conferindo verossimilhança à representação, e diferenciando o trabalho artístico da psicose e outros fenômenos psicopatológicos nos quais geralmente ocorre uma perturbação da realidade.

O predomínio do “eu real” sobre o “eu representativo” pode ser observado nas teorias e métodos de atuação dos principais teatrólogos dos séculos XX e XXI, que foram meticulosamente discutidos. É importante salientar que o papel imprescindível que a supremacia do “eu real” sobre o “eu representativo” exerce no processo de criação artística, desenvolveu-se paulatinamente até chegar à arte contemporânea na qual se encontra uma preeminência quase total do “eu real”, promovendo novas discussões acerca da natureza da criação artística.

A arte contemporânea borra as fronteiras alçadas pela representação, pautando-se inclusive pelos referenciais performáticos, da arte enquanto acontecimento, e no teatro, do ator que, ao invés de representar, busca sua “apresentação”, suprimindo, conseqüentemente, o “eu representativo”. A arte contemporânea não se trata mais de uma arte da representação. Estamos como alega o filósofo francês Paulo Virílio (2005), no *iconoclasmo* da representação. Logo, a apresentação substitui a representação, abrindo o caminho para o surgimento de linguagens artísticas performáticas que rompem com os modelos teatrais aristotélicos e não-aristotélicos e extinguem a estrutura linear das ações enfatizando a simultaneidade das ações e a presença do corpo em detrimento da expressão corporal estilizada ou modificada em função da instalação de um “eu representativo”.

A existência de um “eu representativo” tornou-se desnecessária na arte contemporânea. A arte, na atualidade, é um reflexo do “eu real” do artista, um “eu” atordoado pela fragmentação das relações humanas, pela liquidez dos relacionamentos (BAUMAN, 2004), pela velocidade das informações e do processamento das informações numa sociedade pós-moderna, expressamente capitalista e narcísica. Não é por acaso que Santos (2008), ao atribuir características à *performanceart*, chama-a de uma arte narcisista. Trata-se de um reflexo de um “eu real” esfacelado e fragmentado pela pós-modernidade. Essa atemporalidade das ações na performance reflete de maneira ou outra a atemporalidade dos conteúdos inconscientes do artista. O inconsciente é regido pelo processo primário, ou seja, a energia flui livremente entre as representações mentais podendo deslocar-se e condensar-se sem sequência alguma. A arte presentativa contemporânea é uma arte que permite o aflorar do inconsciente e conseqüentemente acaba transmitindo suas características. Enfatiza-se que há uma lógica nessa atemporalidade, nesse esfacelamento da linearidade das ações. Há um equilíbrio entre a aleatoriedade e a ordem.

A arte não se trata mais de um simulacro da verdade como dizia Platão nos estudos sobre a estética. Nem toda arte busca a representação. Encontramo-nos na era de uma arte presentativa, “[...] arte no presente do indicativo, arte em tempo real.” (MACEDO, 2010, p. 3). Encontramo-nos na era do domínio do “eu real”, numa era na qual a arte é mais que nunca um reflexo da realidade interna do artista.

## Referências:

ARISTÓTELES (387 – 322 a.C.). *Poética*. São Paulo, Nova Cultural, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido*. Sobre a Fragilidade dos Laços Humanos. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BICALHO, A.P.B; SPERBER, S. F. Avante! A Ação da Memória em Grotowski e Bergson. VI Congresso De Pesquisa e Pós-Graduação Em Artes Cênicas 2010. Disponível em: HYPERLINK "<http://www.portalabrace.org/vicongresso/processos/Anna%20Paola%20Biadi%20Bicalho%20%20Avante!%20A%20A%E7%E3o%20da%20Mem%F3ria%20em%20Grotowski%20e%20Bergson.pdf>" <http://www.portalabrace.org/vicongresso/processos/Anna%20Paola%20Biadi%20Bicalho%20%20Avante!%20A%20A%E7%E3o%20da%20Mem%F3ria%20em%20Grotowski%20e%20Bergson.pdf>. Acesso em: 01 de Julho de 2012, 14h29min.

BONFITTO, Matteo. *O Ator- Compositor: As Ações Físicas como Eixo: De Stanislávski A Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BRECHT, Berthold. *Estudos sobre o Teatro*. Tradução: Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CHACRA, Sandra. *Natureza e Sentido da Improvisação Teatral*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

DURANT, Will. *The Story of Philosophy: The lives and Opinions of the Greater Philosophers*. New York, NY: POCKET BOOKS, a division of Simon & Schuster, Inc. 1230 Avenue of the Americas, 1961.

FREUD, Sigmund. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

\_\_\_\_\_. (1911) Formulações Sobre os Dois Princípios do Funcionamento Mental. vl. 12.

\_\_\_\_\_. (1914) Sobre o Narcisismo: Uma Introdução. v. 14.

\_\_\_\_\_. (1915) O Inconsciente. v. 14.

\_\_\_\_\_. (1930[1929]) O Mal-Estar na Civilização. v. 21.

LACOSTE, Jean. *A Filosofia da Arte*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

MACEDO, André R. *Da Arte da Representação à Arte da Apresentação: Uma mudança acelerada pelas tecnologias de comunicação e processamento de informação em tempo real*. Potugal, 2010.

Disponível em: HYPERLINK "<http://andrerangel.pt/PresentRepresentAndreRangel.pdf>"  
<http://andrerangel.pt/PresentRepresentAndreRangel.pdf>\_. Acesso em: 08 de Julho de 2012, 20h34min.

MAUSCH, M.; FERNANDES, A.; CAMARGO, R. C de. O Rei Stanislavski no Tempo da Pós-Modernidade: Traduções, Traições, Omissões e Opções. *Revista de História e Estudos Culturais*. Set./ Out./ Nov./ Dez. de 2010. Vol. 7. Ano VII. Nº 3. ISSN: 1807-6971. Disponível em: HYPERLINK "[http://www.revistafenix.pro.br/PDF24/Dossie\\_03\\_Michel\\_Mauch.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF24/Dossie_03_Michel_Mauch.pdf)"  
[http://www.revistafenix.pro.br/PDF24/Dossie\\_03\\_Michel\\_Mauch.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF24/Dossie_03_Michel_Mauch.pdf)\_. Acesso em: 27 de Junho de 2012, 19h05min.

NASIO, J.D. *Os Olhos de Laura: Somos todos loucos em algum recanto de nossas vidas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

PEIXOTO, Fernando. O Teatro de Brecht aqui hoje. Em: BADER, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil: Experiências e Influências*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

PEREIRA, J.V. Jerzy Grotowski: O ator-performer\_ Aproximações com o Teatro Essencial de Denise Stoklos. Anais: VI Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2008-2009. ISSN: 1809-2616. Disponível em: HYPERLINK "<http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Forum/anais-vi/24JaquelineValdiviaPereira.pdf>"  
<http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Forum/anais-vi/24JaquelineValdiviaPereira.pdf>\_. Acesso em: 04 de Julho de 2012, 18h45min.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Tradução: Pontes de Paula Lima. 28ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

\_\_\_\_\_. *A Construção do Personagem*. Tradução: Pontes de Paula Lima. 19ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

VASCONCELLOS, Luíz Paulo. *Dicionário de Teatro: Edição Atualizada*. 6ª Ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

VILLENACE, Valentin. The Lilypond Report, Issue 10. Algorithmic Composition, 2008. Disponível em: HYPERLINK "<http://valentin.villenate.info/The%20LilyPond-Report-10>"  
<http://valentin.villenate.info/The -LilyPond-Report-10>\_. Acesso em: 11 de Julho de 2012, 18h23min.

VIRÍLIO, Paul; LOTRINGER, Sylvère. *The Accident of Art*. Semiotext (e) Ed., 2005.

## **ART IS NOT PSYCHOSIS- A REFLECTION ON THE ACTOR'S SELF**

### **ABSTRACT:**

This study aims to promote a reflexive dialogue between psychoanalysis and performing arts, shedding light on the process of building a character. This bibliographical review is based on the psychoanalytical studies and texts in the area of performing arts, and emphasizes the dualism that the actor/actress experiences when he/she materializes his/her creations on stage. This dualism characterized by the preservation of the “real self’s” control over the “representative self” constitutes the essence of the artistic movement itself. This, in fact, distinguishes art from psychosis which is characterized by the ego’s breakdown. The actor, as a matter of fact, bases his character on his own self. In other words, the “representative self” springs out of the “real self. The character, therefore, is rooted in the narcissism of the actor. It doesn’t matter how many playwrights or directors there were, the keynote source of the character will always be the actor himself. Accordingly, it is defended that the character will always be a reflection of the actor.

**KEYWORDS:** Art. Actor. Real Self. Representative Self. Psychosis.

## **L’ART N’EST PAS LA PSYCHOSE- UNE RÉFLEXION SUR LE SOI DE L’ACTEUR**

### **RÉSUMÉ:**

Cet article cherche à faire un enchevêtrement de réflexion entre la psychanalyse et les arts qui envisagent la création des personnages par les acteurs. Il s'agit d'une revue bibliographique basé sur des études et textes psychanalytiques dans le domaine des arts scéniques, mettant l'accent sur la dualité que l'acteur expérimente quand il se concrétise sur scène. Cettedualité, caractérisée par lemaintienducontrôledu “soiréel” surle "soireprésentatif", est l'essencedumouvementartistiquelui-même. Cela, em effet, distingue l’art de lapsychosequi est caractérisée par une fragmentation de l’égo. De plus, l'acteur fait basersonpersonnage em fonction de sonpropresoi; en d’autrestermes, le "soireprésentatif" est né du “soiréel” de l'acteur. Le narcissismepropre de l'acteur est, par conséquent, l’originedupersonnagecréé par l’acteurlui-même. Peu importe lenombre de dramaturges et de metteurs em scènechargés de ladirectionartistique, laprincipalesourcedupersonnageseratoujoursl'acteurlui-même, et c'estcequiapprouve que lepersonnageseraconstammentlereflet de l'acteur.

**MOTS-CLÉS:** Art. Acteur. SoiRéal. SoiReprésentatif. Psychose.

*Mahamoud Baydoun*

Recebido em 22-12-2012

Aprovado em 15-01-2013

© 2013 *Psicanálise & Barroco em revista*

[www.psicanaliseebarroco.pro.br](http://www.psicanaliseebarroco.pro.br)

*Núcleo de Estudos e Pesquisa em Subjetividade e Cultura – UFJF/CNPq*

*Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO.*

*Memória, Subjetividade e Criação.*

[www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php](http://www.memoriasocial.pro.br/proposta-area.php)

[revista@psicanaliseebarroco.pro.br](mailto:revista@psicanaliseebarroco.pro.br) [www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista](http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista)