



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

A Construção do Personagem de Teatro com a visão da Psicologia Analítica

Orientanda: Monica Mateus da Silva
Orientadora: Eloisa Penna

A construção do personagem de teatro com uma visão analítica.

Orientanda: Monica Mateus da Silva

Orientadora: Eloísa Penna

Palavras chaves: Auto-conhecimento, Método Stanislavski, individuação.

O presente estudo tem como objetivo compreender como a experiência da construção do personagem de teatro contribui no processo de individuação do ator. Percebendo e abarcando os meios que são gerados nesse processo de construção para o auto-conhecimento. Com o entrelaçamento e auxílio do Método Stanislavski e da Psicologia Analítica é que o trabalho ressaltou como o processo de criação do personagem possibilita a integração das novas descobertas do si mesmo no ator. No processo de construção do personagem de teatro o ator entra em contato com seus complexos e personas. Muitas vezes para seguir adiante no processo de criação é preciso dissolver seus complexos, tornar consciente conteúdos que anteriormente eram inconscientes. O ator também se depara com necessidade de criar novas personas para atuar em circunstâncias distintas. Isso levará o ator a criar a 'persona circunstancial' que são as possíveis máscaras que o ator pode criar e vestir para interpretar um papel que a peça pede e não se perder nela mesma. Entrar em contato com seus complexos e personas contribui para o processo de individuação do ator, pois por meio do processo de construção adquiriu um conhecimento melhor de si e dos limites do seu self.

Agradecimento

Agradeço a Marisa Penna pela ajuda com os primeiros passos nessa empreitada.

A Eloísa Penna pela contribuição de sua 'persona circunstancial'. E a ambas pelo brilho das idéias e compreensão dos meus pensamentos. Por me ajudarem no meu processo de construção do personagem Psicóloga.

Índice

1-Introdução	1
2-Teatro Antigo	5
3-Constantin Stanislavski	8
3-1 Construção do Personagem	15
4-Psicologia Analítica	17
4-1-Complexo	20
4-2-Persona	23
5- Discussão	25
6- Conclusão	32
Referência bibliográfica	34
Bibliografia	36

1- Introdução

“Se não usarmos nosso corpo, nossa voz, um modo de falar, de andar, de nos movermos, se não acharmos uma forma de caracterização que corresponda à imagem, nós provavelmente, não poderemos transmitir a outros o seu espírito interior vivo”

(Stanislavski, 2001:27).

Há muito tempo tenho contato com o teatro. Comecei no teatro do colégio em 1996 fazendo apresentações para os alunos do próprio colégio e até participações em concursos intra-escolares. Gostei tanto da idéia de teatro que decidi que queria continuar aprendendo. Então, entrei em um curso profissionalizante de teatro logo depois que me formei no colegial. Foram quatro anos de formação. Conclui o curso em 2004 e continuo atuando na área atualmente.

Teatro sempre foi um assunto que me despertou muito interesse. Hoje vejo uma oportunidade de estudar e desenvolver um trabalho na tentativa de compreender uma parte do teatro, a construção do personagem, utilizando a abordagem Junguiana que me chama muita atenção. Na busca de entrelaçar as duas áreas (Psicologia e Teatro) gostaria de pesquisar sobre cada uma para entendê-las melhor e tentar estabelecer esse entrelaçamento entre Jung e Stanislavski.

Quando uma peça é encenada ela é mostrada pronta ao público. Esse, muitas vezes, só vê o produto final não participando de todo processo de construção e estruturação de uma montagem. O processo de criação de uma peça, desde a escolha da literatura, figurino, iluminação, maquiagem, construção do personagem, etc. tudo isso pode passar despercebido aos olhares de quem a vê montada. Cada parte da criação une-se para fazer um conjunto uno, a peça. Essas

partes têm suas peculiaridades e fascínios, caminham aparentemente separadas por suas técnicas, mas só funcionam juntas. Um figurino, uma maquiagem, um jeito específico de andar ou falar não têm sentido sem o personagem dentro deles. Seria como uma casa sem alicerce: a casa não ficaria em pé sem danos em uma tempestade, ou não suportaria por muito tempo sem desabar. Do mesmo modo o ator que não cria um personagem bem estruturado se perde e não desempenha um bom papel em cena.

Uma montagem é semelhante a um quebra-cabeça, suas pequenas partes separadas não formam nada. Parece um aglomerado de informações picadas que não fazem sentido, mas aos poucos vão se encaixando e um desenho começa a aparecer; uma imagem começa a se formar com aquelas peças que antes estavam separadas. Algumas vezes uma peça é colocada no lugar de outra, mas aparentemente parece estar no lugar exato até que se nota que outra se adequa melhor lá e forma um desenho mais nítido, com formas mais definidas. Assim é no teatro. Enquanto não são juntas as partes: iluminação, sonoplastia, cenário, figurino, personagens, etc. fica difícil ver a história que o texto trás. As partes do teatro funcionam parecidas com a montagem de um quebra-cabeça. Não só a peça teatral como um todo, mas a partes que a compõem.

A construção do personagem também é feita de acertos e erros, procura-se o melhor encaixe da peças. Aos poucos imagens vão se formando de quem possa ser essa figura. Vai surgindo, se comondo com um andar, um jeito de falar, uma feição, um sorriso. Um todo desponta desses uns.

Ao ler um texto teatral são apresentadas as figuras dramáticas, o contexto histórico, o estilo (drama, comédia, musical, etc.) entre outras informações necessárias para a realização da montagem do texto. As especificações do papel dão algumas direções as quais o ator deve seguir, mas não diz exatamente quem deva ser essa figura. Fica a critério do ator criador a caracterização do papel que ele recebeu. O processo de criação do ator profissional segue regras de teorias teatrais, como as de Stanislavski, por exemplo, que serão utilizadas nesse trabalho.

Stanislavski afirmava:

“Cada indivíduo desenvolve uma caracterização exterior a partir de si mesmo e de outros; tirando-a da vida real ou imaginária conforme sua intuição, e observando a si mesmo e aos outros. Tirando-os da sua própria experiência de vida ou da de seus amigos, quadros, gravuras, desenhos, livros, contos, romances ou de algum simples incidente, tanto faz. A única condição é não perder seu eu interior enquanto estiver fazendo essa pesquisa exterior”.

(Stanislavski, 2001:32)

Essa afirmação mostra que o indivíduo deve permanecer mesmo quando o ator está em busca de sua criação, do seu Otelo, do seu palhaço, da sua Adelaide, da sua fada, de seu padre, da sua mãe e de uma infinidade de figuras que se pode criar e representar.

Como é relatado no livro ‘O desenvolvimento da personalidade’, Jung baseou-se, inicialmente, no método de Freud, a Psicanálise, para suas atuações, mas foi distanciando-se dele e de sua teoria. Freud concebia a psicanálise no sentido de que as causas sexuais eram fontes de problemas psíquicos e Jung não a concebia dessa maneira. Foi afastando-se de Freud e dando outra forma às suas concepções sobre a psique humana criando a psicologia analítica. O fato de Jung ter rompido com Freud não significa que ele negue a importância do mesmo e sua teoria como influência em seu trabalho.

Assim como Freud, Jung adotou a concepção de consciente e inconsciente. No mesmo volume ele exemplifica dizendo que o inconsciente seria o mar e o consciente uma ilha. O inconsciente é, consideravelmente, maior que o consciente. Os conteúdos transitam de um para o outro de forma desconhecida. Aquilo que era consciente e foi “esquecido” é dito que ficou inconsciente porque perdeu sua

intensidade. Algo que voltar a ser “lembrado” ou idéias que surgem subitamente passam de um estado inconsciente para o consciente.

Jung (2002) diz que para que alguém possa ser educado faz-se fundamental o auto-conhecimento. “Esse auto-conhecimento é conseguido tanto pela observação crítica e pelo julgamento dos próprios atos, como também pelo julgamento de nossas ações por parte dos outros.” (Jung, 2002; p: 62). O auto-conhecimento, como foi exposto pelo autor, tem falhas, pois não estamos livres de preconceitos, assim como os outros que nos observam. No teatro também, mesmo falho ele está presente na construção do personagem, pois esse processo é feito de acertos e erros havendo desse modo aprendizagem no ato de criar.

De acordo com Jung (1997) a consciência brota do inconsciente assim também surge o personagem no ator, pode-se aferir que algo do sujeito sempre estará embutido na sua ação mesmo que se busque o contrário. Por mais diferente que pareça o personagem do ator há algo do indivíduo na criação. O ator mesmo ornado dos pés a cabeça com figurinos, maquiagem pesada ou até mesmo máscara que o esconde tem sua particularidade mantida que é apresentada conjuntamente com o papel que esse representa.

O objetivo desse trabalho é entender como a experiência da construção do personagem, para o ator, contribui no seu processo de individuação. Percebendo e abarcando o processo de criação, visando analisar o fenômeno da construção do personagem de teatro como expressão de um comportamento simbólico. É provável que fatores emocionais inconscientes estejam projetados no personagem escolhido e que esse comportamento seja uma forma de expressão de conteúdos inconscientes. Com o entrelaçamento e auxílio do Método Stanislavski e da Teoria Junguiana é pretendo observar esse processo de criação e a possível integração das novas possibilidades do si mesmo compreendendo a participação do inconsciente nesse processo criativo, tendo em vista que “*a caracterização externa explica e ilustra e, assim, transmite aos expectadores o traçado interior do seu papel*” (Stanislavski, 2001:27). Conhecer melhor como se dá esse processo.

2- Teatro Antigo

Muito se discute a respeito da origem do teatro grego e, conseqüentemente, das tragédias, mas a versão mais aceita é de que o teatro se consolidou na Grécia antiga em função das manifestações em homenagem ao deus do vinho, Dionísio. A cada nova safra de uva, era realizada uma festa em agradecimento ao deus, através de procissões que eram cantadas por cinquenta homens, dez de cada tribo da Ática. Com o passar do tempo, essas procissões, conhecidas como "Ditirambos" foram evoluindo e incluindo em seu repertório outras histórias de semideuses e de heróis. Com essa evolução mais elaborada surgiram os "diretores de Coro", que eram os organizadores de procissões. Nas procissões os participantes cantavam, dançavam e apresentavam diversas cenas das peripécias de Dionísio. O primeiro diretor de Coro (grupo de pessoas que ficam juntas durante uma apresentação e têm a mesma função) foi Téspis, ele desenvolveu o uso de máscaras para representar, pois, em razão do grande número de participantes, era impossível todos escutarem os relatos, porém podiam visualizar o sentimento da cena através das máscaras. O "Coro" era composto pelos narradores da história, que através de representação, canções e danças, relatavam as histórias do personagem. O diretor intermediava o ator e a platéia, e trazia os pensamentos e sentimentos da peça à tona, além de trazer também a conclusão dela. Em uma dessas procissões, Téspis inovou ao subir em um "tablado" (Thymele – altar), para responder ao coro, e assim, tornou-se o primeiro respondedor de coro (hypócrites). Em razão disso, surgiram os diálogos e Téspis tornou-se o primeiro ator grego. É dado o primeiro passo para o teatro como o conhecemos hoje.

De acordo com o site do teatro de Guairá muitas tragédias foram escritas nessa época, mas pouco se salvou dos registros. Por conta disso atualmente somente três autores são considerados importantes desse período: Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Há relato de outros autores, mas faltam partes das peças ou somente seus nomes foram citados por outros escritores mais conhecidos. (<http://www.tguaira.pr.gov.br>)

No início da Idade Média o teatro era visto como pagão pelo cristianismo e as representações foram proibidas pela Igreja. No Século X o teatro retorna pela mesma Igreja que anteriormente o havia proibido, mas para apresentar as passagens da vida de Cristo (drama litúrgico) e os fiéis faziam parte da encenação. Assim, formaram-se alguns grupos e as encenações ficaram mais elaboradas tornando o espaço da igreja pequeno demais para sua elaboração, evolução. Então as representações passam para o lado de fora da igreja para poder usufruir do espaço, criar um cenário, etc.

Nos séculos XV e início do XVII, com o crescimento das cortes reais, foram criadas companhias de artistas para apresentarem peças aos reis e seus convidados nas festas que eram oferecidas na época pela corte real. Reaparece o teatro grego, mitos e deuses, mas algo de novo surgia na estruturação dessa arte os teatros eram construídos com toda pompa e luxo buscando parecer o mais próximo com o ambiente da época.

Teatro Europeu

Inglaterra

No século XV as trupes teatrais agregaram-se ao poder dos senhores nobres e reis formando assim o Teatro Elizabetano que se caracterizava pela mistura do sério com o cômico e encenavam temas mitológicos, da literatura medieval e renascentista e da história. Segundo o site do Teatro de Guairá (<http://www.tguaira.pr.gov.br>) as peças nesse momento eram apresentadas somente por indivíduos do sexo masculino incluindo Shakespeare.

Itália

O teatro na Itália ficou conhecido como “commedia dell’arte”, que eram criações em grupo, com atores que utilizavam máscaras e representavam sempre os mesmos personagens, os chamados personagens fixos, além da improvisação em todas as suas apresentações (Colombina, Pantalone, Arlequim entre outros). Na “commedia dell’arte” os papéis femininos eram representados por mulheres. As apresentações eram encenadas em carroças que servia de cenário. Com a carroça

a trupe podia passar pelas cidades da Europa sem se preocupar com local para apresentar já que tinha o cenário montado na carroça.

Espanha

Na Espanha a idade de ouro do teatro, de acordo com o site do Teatro de Guairá (<http://www.tguaira.pr.gov.br>), foi entre os séculos XVI e XVII quebrou com as regras eruditas representando uma mistura de mitologia com temas da época eram impregnados de sentimentos religiosos em um ritmo rápido de apresentação. Alguns dos nomes mais conhecidos do teatro dessa época são Lope de Veja e Calderón de La Barca.

3- Constantin Stanislavski

Constantin Stanislavski nasceu na Rússia, em 1863 e ainda muito jovem sentiu-se atraído pelo teatro. Trabalhou como ator amador, até que, em 1897, encontrando-se com o autor e diretor Vladimir Danchenko, fundou com o mesmo o Teatro de Arte de Moscou e permaneceu por alguns anos na direção do grupo. Buscando um realismo (realismo espiritual-que fosse mais verdadeiro e emocionante.), despojar-se de falsas convenções e a criação sobre o palco de uma vida mais verdadeira e mais emocionante conseguiu dar unidade e um espírito novo às representações da época.

Como resultado da sua experiência como ator e diretor desenvolveu um “sistema” de trabalho que foi adotado pelos atores da sua companhia. Sua influência foi grande no teatro dos países que visitou, na Europa e também nos Estados Unidos.

No século XVIII já se reconhecia à necessidade de aprimorar a arte de representar. Muitos artistas como Copeau, Craig, entre outros, tinham o mesmo interesse: rever os princípios básicos do representar. Anteriormente eram usados os princípios da oratória no processo de criação. Essa técnica tornou-se obsoleta no fim do século XVIII. *“Coube a Stanislavski a importante tarefa de sistematizar os conhecimentos intuitivos dos grandes atores do passado e de explicar ao ator contemporâneo como agir no momento da criação ou realização.”* (STANISLAVISKI, 1982, p: 10).

Constantin Stanislavski chegou à conclusão de que o ator deve parecer o mais possível com a vida real. Quando papel e ator estão conectados, o papel ganha vida - e o que se faz necessário é constituir uma técnica capaz de possibilitar que isto sempre ocorra com qualquer outro ator que atue numa montagem. Para isso Stanislavski desenvolveu a importante tarefa de sistematizar os conhecimentos intuitivos dos grandes atores do passado e de explicação ao ator contemporâneo como agir no momento da criação ou da realização do personagem. Passou boa parte de sua vida criando um conjunto de regras, diretrizes e exercícios, reunidos de

forma sistemática, que pudessem dar a qualquer ator um "instrumento" com o qual pudesse atuar da melhor forma possível, além de conseguir controle físico sobre si mesmo. Empregou um naturalismo que materializava-se dramaticamente nas abordagens psicológicas, tem como objetivo atuar no individual de cada um e não mais no estereotipado do coletivo, e na busca de uma expressividade realista tudo isso de forma simples na prática, mas de complexo e paulatino desenvolvimento.

O sistema funciona como qualquer técnica, ele é um meio e não uma finalidade e só tem *“utilidade quando se transforma numa segunda natureza do ator, quando este deixa de se preocupar com ele e quando seus efeitos começam a aparecer naturalmente em seu trabalho”*. (STANISLAVSKI, 1982, p: 11). A técnica funciona então como estímulo ao processo criador. Que busca *“a naturalidade e a verdade na formalização cênica do ator (isso) será resultado da boa combinação de um estado criador propício, da ação e sentimentos da personagem do ator”* (MARIA, 1998; p: 89)

Quando houve o interesse de amigos em escrever e publicar o resultado das suas experiências no Teatro de Arte de Moscou ele relutou, pois tinha medo de fixar em termos definitivos o que ele considerava uma busca sempre ativa de novas formas e pontos de vista. Ele não queria escrever uma gramática inalterável, pois o sistema não tem como finalidade criar uma espécie de receituário para interpretação de certos papéis. Temia estabelecer regras que pudessem parecer rígidas. Depois de algum tempo viu que existia a possibilidade de que estes escritos pudessem estimular outros artistas a prosseguir nessas pesquisas, decidiu-se a escrever seus primeiros livros que deveriam servir de guia.

Stanislavsky considerava a existência da consciência e do inconsciente e mostra a importância de ambos na estruturação de criação em vários momentos de seu livro *“A preparação do ator”*. E reconhecia suas demarcações. O limiar do subconsciente para Stanislavski é *“como o estado limite entre consciência e o conjunto de fatos psíquicos latentes do indivíduo e a psicotécnica é o método no qual o ator faz uma entrega consciente vivificando os estímulos criativos até chegar a este limiar”* (MARIA, 1998; p: 100). Também considerava difícil acessar o inconsciente e uma vez que um conteúdo emerge do inconsciente se tornaria parte do consciente. *“O subconsciente é inacessível ao nosso consciente. Não podemos*

penetrar nesse domínio. Se, por algum motivo, o fazemos, o subconsciente se transforma em consciente.” (STANISLAVISKY, 1982; p: 42). Jung sabia da importância da consciência no processo de auto-conhecimento.

“Tudo o que conhecemos a respeito do inconsciente foi-nos transmitido pelo próprio consciente. A psique inconsciente, cuja natureza é completamente desconhecida, sempre se exprime através de elementos conscientes e em termos de consciência, sendo esse o único elemento fornecedor de dados para a nossa ação. Não se pode ir além desse ponto...”

(Jung, 2001; p: 2).

Para Stanislavski, apenas o subconsciente nós dá inspiração e só podemos usá-la trazendo à consciência algumas das idéias que lá estão. Há meios indiretos de chegar a esses conteúdos por meio de *“elementos que estão sujeitos ao consciente, à vontade” (STANISLAVISKY 1982; p43)*. Um exemplo, desses elementos, pode ser a inspiração que dá substância para a criação e esses elementos, que são acessíveis, devem ser utilizados na criação do personagem eles agem sobre nossos processos psíquicos. *“A nossa arte, portanto, nos ensina, antes de mais nada, a criar conscientemente e certo, pois esse é o melhor meio de abrir caminho para o florescimento do inconsciente, que é a inspiração. Quanto mais momentos conscientemente criadores vocês tiverem nos seus papéis, maiores serão as possibilidades de um fluxo de inspiração.”(STANISLAVISKY, 1982; p43)*. Sua técnica era baseada nas leis da natureza, pois busca motivar o ator a seguir na direção de uma atitude e de um estado de criação.

Vontade, mente e sentimentos, esse conjunto é chamado por Stanislavsky de ‘Forças motivas interiores’ que *“são os três motores que nos impelem em nossa vida psíquica e que se combinam, no ator, para mobilizar todos os elementos interiores da criação: ação, objetivos, circunstâncias dadas, senso de verdade,*

motivação, memória emocional...” (MARIA, 1998; p: 90). Internalizar e adaptar a si alguns desses elementos (inspiração, sentimento, subconsciente, etc.) é o que é chamado de viver o papel e *“isto é de máxima importância no trabalho criador”*, pois ajuda o ator a conquistar uma de suas tarefas mais importantes: representar a vida interior de seu personagem. (STANISLAVISKY, 1982; p 43). Para isso Stanislavsky buscava em seus exercícios criar condições favoráveis ao nascimento da inspiração. Ele busca os meios conscientes para acessar os conteúdos inconscientes. *“Tenham em mente tudo o que possa ser controlado conscientemente e que os possa levar até o subconsciente. Esta é a melhor preparação para a inspiração”* (STANISLAVISKY 1982; p 305) É preciso fazer com que o profissional do teatro se exercite buscando sentimentos análogos ao que o personagem deveria sentir em cena de acordo com as circunstâncias dadas. As circunstâncias dadas são os parâmetros dados pela peça como enredo, tempo, local da ação, interpretação do diretor do ator e também questões técnica como: encenação, produção cenário, etc. Essas são condições que o ator deve levar em consideração ao criar seu papel. *“A tarefa do ator é agir nas circunstâncias dadas, não é criar sentimentos, mas apenas produzir as circunstâncias dadas nas quais os sentimentos verdadeiros serão espontaneamente criados”*. (MARIA, 1998; p: 94). As circunstâncias dadas é o desenvolvimento da trama. A atuação deve ter uma justificativa interna, deve ter um sentido, ser coerente, lógica. Pressupõe-se que quando o ator se coloca na situação do personagem terá uma atuação coerente, pois o sentimento terá sentido para ele já que está envolvido diretamente na situação. O ‘se’ colocar na situação é chamado de ‘Mágico Se’, é o agir.

O ‘Mágico Se’ é denominada à possibilidade do ator Se colocar, Se imaginar nas circunstâncias da peça e funciona como algo mágico *“tem qualidade particular, uma espécie de poder”* que os sentimentos captam e produzem um estímulo interior instantâneo. (STANISLAVISKY, 1982; p: 74/75) Seria um meio de transporte da metamorfose ator - personagem, vida real – vida imaginária. O ‘Mágico Se’ estimula o subconsciente criador a executar a *“criatividade inconsciente”* através de técnicas conscientes. Ao ler o texto o ator deve Se imaginar na situação e deixar que sua intuição o guie na construção da personalidade que ele irá representar.

A intuição deve guiar o ator para que possa sentir sempre alguma emoção ao representar o papel. Quando o ator sente e acredita no que está representando a cena se torna uma ação viva, ter um objetivo definido inconscientemente ajuda na veracidade da atuação. O 'Mágico Se' e as circunstâncias dadas contribuem com estímulos para coerência e a lógica do ator. O objetivo interior é o que dá confiança e rumo certo para a ação. Por isso, a importância de conhecer bem o enredo do texto. Quanto mais se conhece sobre aquilo que vai se representar mais fácil é acreditar no que se representa. Outro método que auxilia nesse processo é a 'Memória Emotiva' *"que faz com que você reviva as sensações que teve outrora"* (STANISLAVSKY, 1982; p 187). Ela funcionaria como uma memória das emoções, evocaria a memória dos sentimentos que o indivíduo já teve. Esses sentimentos parecerem estar além da possibilidade de serem evocados, mas uma sugestão, um pensamento ou um objeto conhecido podem trazer de volta com a plenitude de sua força. *"O ator deve estimular seu material emotivo, uma função auxiliar e indireta do método psico – físico é a de reviver a memória das sensações, ligada à percepção dos cinco sentidos."* (MARIA, 1998; p: 96). Ele deve observar o que e como acontecem as coisas no seu dia-a-dia e explorá-las para seu trabalho aplicando o que observou nos ensaios. Nesse intercâmbio direto e pessoal que se tem com as outras pessoas absorver as impressões que teve para representar em cena e buscar nessas experiências um sentimento análogo ao que vai representar. A analogia resultante da coincidência de emoções faz com que o ato se aproxime da pessoa que ele está interpretando. Mesmo tendo vivido algo parecido isso não significa que o ator conseguirá ter contato com os sentimentos desejados, pois eles não estão sujeitos a nossa direção consciente o complexo possui uma autonomia que impede o acesso a emoção a qualquer momento. O ato de buscar esses sentimentos tornaria a 'Memória Emotiva' mais fácil de ser acessada por quem a utiliza. A utilização desse recurso *"é o que possibilita o ator transformar a peça numa realidade, pois é a verdade na qual o ator acredita em cena que dá justificação a todas as suas ações, à expressão de seus sentimentos."* (MARIA, 1998; p: 96). Outro artifício que contribui para o naturalismo em cena é o 'Senso da verdade', possibilitando que a platéia acredite na ilusão que lhe é mostrada, pois o 'Senso da verdade' dá justificação interna para as ações do ator e expressão para seus sentimentos.

Independente da emoção que o texto requer para sua representação o ator busca dentro de si esse sentimento e o empresta ao personagem. O figurino, a maquiagem e toda a produção de um espetáculo vêm de fora do indivíduo, mas a “alma” do personagem vem do ator que lhe dá vida.

“Ele (o ator) tem, em sua própria pessoa, uma individualidade interior e exterior que pode ser vividamente ou indistintamente desenvolvida. É possível que não haja, em sua natureza, nem a vilania de um personagem, nem a nobreza de outro. Mas as sementes dessas qualidades lá estarão, porque temos em nós os elementos de todas as características humanas, boas ou más. O ator deve usar sua arte e sua técnica para descobrir, por métodos naturais, os elementos que precisa desenvolver para o seu papel. Deste modo a alma da pessoa que ele interpreta será uma combinação dos elementos vivos do seu próprio ser.”

(STANISLAVSKY, 1982; p 197).

Existem infinitos personagens criados pela literatura teatral e nem sempre o papel que um profissional vai representar é “parecido” com ele. Neste caso, o trabalho do ator é mais difícil, pois precisa buscar dentro de si o seu oposto e colocá-lo em cena. Para isso os exercícios de criação ajudam muito nesse processo de “descoberta”. Muitas vezes, a criação pode começar por meios artificiais como a parte física, *“auxílios exteriores estimulam um processo interior”* (STANISLAVSKY, 1982; p 235). Descobrir primeiro como seu personagem deveria andar e depois ir criando aspectos internos pode ser um meio para ir aos poucos internalizando seu personagem. Mesmo porque Stanislavski não segregava o corpo da mente *“em todo objetivo físico há alguma psicologia e vice-versa”* (STANISLAVSKY, 1982; p 146). Essa não segregação é vista aos olhos da Psicologia Analítica como a totalidade corpo/psique. E considerava que o ato físico tem uma fonte interior e um reforça o outro. Por isso, seriam indivisíveis. É por meio das repetições de cenas e exercícios que o ator, aos poucos, vai criando a alma do papel. Dentro da infinidade

de personagens existentes há aqueles mais conhecidos como: Hamlet, Otelo, o Palhaço, Julieta, etc. cada um deles carregam as características que seu autor lhes deu, mas quando interpretado ele ganha uma “alma” que traz em si os pensamentos, sentimentos, conceitos, raciocínios do autor e que são transformados em algo próprio do ator que o interpreta. *“As forças motrizes da sua vida psíquica são interdependentes e se unem na ação”* (STANISLAVSKY, 1982; p 263). Uma porção de peças são montadas por diversas vezes, justamente, porque cada montagem traz consigo a individualidade e particularidade da equipe que a “constrói”.

3-1- Construção do personagem em Stanislavski

O personagem é um ser de mentira criado pelo autor, a personagem não reúne todos os traços passíveis de serem encontrados nas pessoas, mas podem servir de modelos. Personagem é a recriação de alguns traços fundamentais de seus modelos e de si mesmo. O autor cria o personagem e o ator o interpreta.

A criação de um papel passa por algumas etapas que devem ser levadas em consideração no processo de construção de um personagem: o reconhecimento, vivência (emoção), encarnação e persuasão. O reconhecimento é o primeiro contato que o ator tem com o personagem através da leitura do texto. Esse primeiro encontro gera emoções que o ator deverá usar para eliciar a criatividade. Depois o ator vai analisar e buscar despertar sentimentos análogos aos que seu personagem vai viver em si mesmo. Vai julgar e questionar as circunstâncias dadas e costurando os objetivos para somar no superobjetivo que é o foco da trama. Nessa etapa *“Stanislavski denomina processo de criação e animação das circunstâncias exteriores e interiores. Esta parte está dedicada a desenvolver a percepção individual do ator na personagem, a partir do trabalho com as sensações e impressões do ator nas emoções da personagem.”* (MARIA, 1998; p: 105).

A vivência marca o limite entre a vontade do ator que está repleto de informações da peça e a exteriorização do esboço da sua personagem. Assim, *“se estabelece a evolução da linha de desenvolvimento das emoções através da busca consciente de ações e objetivos volitivos que o ator deve encarar com profundidade.”* (MARIA, 1998; p: 106) Essa é uma parte mais prática em que o ator busca por meio do corpo e da ação física caçar as emoções que surgem nesse exercício. Criando assim a partitura do papel que é composta pelos objetivos físicos e psíquicos, ela é que dá a melodia que a ação deve seguir, nela estão às atividades do ator, ações, cenas, etc.

Nessa fase o ator não pensa nos sentimentos do papel eles surgirão pela própria partitura que vai se criando. *“O ator executa a partitura de seu papel, seu instrumento é seu próprio corpo, a ação física, uma nota musical, e os impulsos*

interiores e as sugestões psicológicas, os tom da alma ou tom interior que surgem como efeito natural das vivências da própria peça". (MARIA, 1998; p: 107). Depois que a partitura é vivenciada na imaginação começa a encarnação, onde o ator confronta fisicamente na cena concreta o que antes estava no plano imaginário. Muitas trocas entre os atores e suas partituras acontecem nesse momento. Na etapa da encarnação o ator vai se assegurando do estado interior de sua criação, quando ele concebe, intimamente, os traços de seu personagem (atitude, maneira de falar, vestir, andar, etc.) A vivência e a encarnação para Stanislavski são aspectos de um mesmo processo que contribuem para que o ator domine a vida de seu personagem.

Na persuasão o ator depois da internalização do seu personagem deve estar persuadido e ser capaz de persuadir seu público com sua criação. Isso acontece quando o ator acredita em seu personagem, então, faz com que os que o vejam em cena não tenham dúvidas de que aquele personagem é "real".

4- Psicologia Analítica

A psicologia analítica estuda a consciência e os produtos do inconsciente, pois não há acesso direto ao inconsciente somente aquilo que ele produz. Para explorar esse campo desconhecido é necessário “*tratar os produtos conscientes de uma realidade, que supomos originários do campo inconsciente.*” (JUNG, 1997; p: 25) Para Jung só é possível entrar em contato com o inconsciente por meio da consciência. A consciência “brota” do inconsciente, é ela quem nos fornece dados da outra parte da psique e quem nos orienta e passa a percepção sobre o mundo externo. O conhecimento que temos das coisas “*é condicionado pelas capacidades e limitações da nossa consciência.*” (STEIN, 1998; p: 21). Estudá-la é compreender melhor um instrumento que nos pertence e que nos auxilia na exploração psicológica. “*A consciência é (...) o estado de conhecimento, de entendimento de eventos externos e internos.*” (STEIN, 1998; p: 24). É estar atento ao que acontece em sua volta, não somente para as ações, mas também para as sensações, percepções.

Pode-se dizer que a consciência é a relação dos fatos psíquicos com o eu, sendo o eu a percepção que o indivíduo tem de si mesmo mais as recordações de vida. O eu pode ser considerado um complexo de fatores psíquicos que atua como uma força de atração em relação aos conteúdos inconscientes. O complexo eu é o centro das atenções, é indispensável para a consciência, ele é o ego.

O ego é o campo central da consciência é ele que “comanda” nossos atos conscientes. Para que algo se torne consciente é necessário passar primeiro pelo ego. Ele decide quais conteúdos devem ser consciente e quais devem ser reprimidos. O ego “*é o agente individualizante na consciência humana*”. Ele “*foi aliciado pela emoção, identificação e desejo, e usa a sua função diretiva e energia para atuar.*” (STEIN, 1998; p: 27).

Ao longo da vida de um indivíduo, o ego e a consciência, tornam-se mais claramente definidos separando o mundo dos impulsos do centro do consciente. O ego e a consciência são moldados pelo meio em que estão inseridos, como cultura,

educação, hábitos, demandas internas, etc. O ego vai se desenvolvendo por meio, do que Jung chamava, colisão com o mundo interno e mundo externo. Essas colisões são vividas pelo ego como angústias, conflitos, sofrimento, etc., sentimentos que em geral geram uma sensação de perda de controle do ego. “Exigem” uma readaptação do ser, fortalecendo a capacidade de funcionamento do ego. No entanto, quando as colisões são fortes demais para sua capacidade de adaptação o ego pode ser danificado e não fortalecido.

As colisões do mundo externo exigem um mecanismo de sobrevivência e assimilação que operam por meio das funções ectopsíquicas. Na realidade somos guiados pela energia de quatro funções ectopsíquicas. Segundo Jung (1997) a primeira é a sensação que é a percepção das coisas no mundo externo, ela diz que algo é através dos cinco sentidos que temos. A segunda é o pensamento que exprime, conceitua, define o que a coisa é, essa função julga e define o que as coisas são. A terceira é o sentimento que é considerado como parte da porção racional do ser humano, e traduz em sentimento, em carga emocional, o valor de algo, essa função avalia o valor das coisas. A quarta função é a intuição ela “*antevê o que se passa*” em outros lugares. (JUNG, 1997; p: 32). Essa função remete a uma possibilidade que é compreendida pela situação como um todo. Jung dizia que o ego se orientava para sua adaptação por dois tipos de atitude introvertida e extrovertida e pelas quatro funções (sensação, pensamento, sentimento e intuição). Não temos controle sobre a energia dessas funções, “*pois a energia específica particular de cada função tem expressão própria, e não pode ser substituída por outra.*” (JUNG, 1997; p: 34) Cada indivíduo tem uma função dominante que predomina em sua personalidade. Quando o pensamento é dominante o sentimento estará no seu oposto, como em pontas distantes de uma reta que nunca se unirá. O mesmo se aplica à sensação está num extremo e a intuição em outro. Quanto mais próximo de uma função mais longe da outra e isso ocorre porque “*o princípio de uma exclui o de outra.*”, com isso pode-se afirmar que são opostas. (JUNG, 1997; p: 35) Uma pessoa não pode ter funções opostas desenvolvidas na mesma proporção. A função inferior será sempre menos desenvolvida e menos susceptível ao controle da consciência, Jung dizia que a função inferior está associada a uma personalidade primitiva e as mais civilizadas à função superior.

Os processos inconscientes não podem ser observados diretamente, mas é possível classificar seus produtos em duas classes o inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo. O inconsciente pessoal como material de origem pessoal – aquisições do indivíduo, fatores que interam a personalidade e os conteúdos reprimidos ou esquecidos. Aos conteúdos do inconsciente coletivo ou impessoal Jung deu o nome de *arquétipos*. Arquétipo seria uma marca-impressão, que se expressam em modos de comportamento que são os mesmos em qualquer lugar e em qualquer ser humano. *“Constituindo, portanto um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo”*. (JUNG, 2000; p: 15). O arquétipo é o elemento central do complexo e, assim, como os arquétipos também têm componentes inatos.

4-1- Complexos

“A teoria dos complexos foi a mais importante entre as primeiras contribuições de Jung para o entendimento do inconsciente e sua estrutura.” (STEIN, 1998; P: 42). A manifestação de um complexo é um produto do inconsciente. O inconsciente é habitado por eles. O complexo *tem “sua própria existência psíquica”* (WITHMONT, 2002; p: 58).

Jung discriminava dois aspectos do complexo: a casca e o núcleo. A casca seria a superfície imediata que se apresenta como impulso, em padrão peculiar de reação que depende da conexão associativa em torno de uma emoção central que é pessoal. A casca seria a somatória de condicionamentos que ocorreram na história do indivíduo referente a um arquétipo e são agrupados por um afeto. O núcleo do complexo refere-se a um arquétipo sediado no inconsciente coletivo. O complexo é *“vulnerável a perturbações oriundas de muitas fontes.”* (STEIN, 1998; p: 33). Fontes como palavras, situações ou pessoas podem acionar o complexo pelo impulso gerado por essas fontes.

Uma palavra que está associada a um complexo ativa o complexo. Um indicador desses complexos são os sinais de perturbações.

“Complexos são constelações específicas de lembranças de experiências e fantasias condensadas, ordenadas em torno de um tema básico semelhante e carregadas com uma forte emoção da mesma qualidade. Quando, na vida, se toca nesse tema ou nos afetos correspondentes, nós reagimos de maneira complexada, ou seja, enxergamos e interpretamos a situação no sentido do complexo...”

(KAST, 1997; p: 31).

Os impulsos autônomos referentes a um tipo de idéia, ativa complexos *“carregados de energia que é expresso em identidade, compulsão e primitividade, inflação e projeção, enquanto ele se mantiver inconsciente”* (WHITMONT, 2002; p: 53). Quando ocorre a associação entre uma palavra ou situação vivencial e um complexo as associações que se formam causam uma perturbação consciente e conseqüentemente um descontrole. Essa perturbação é diferente do estresse do dia-a-dia. Quando há a identificação com o complexo o indivíduo não consegue se separar dos elementos impulsionadores. Desse modo, ele não é capaz de escolher conscientemente entre os impulsos e motivações do ego. A identificação significa que o *“ego é idêntico ao impulso”* e por isso o ego é incapaz de reconhecer o impulso como algo que não o pertence, separado do raciocínio. (WHITMONT, 2002; p: 53) A separação do impulso com o ego é fundamental para a diferenciação pessoal e desenvolvimento psicológico.

Sob a influência do complexo o indivíduo fica sem controle sobre si mesmo e isso gera uma angústia, pois é inábil para controlar seus impulsos e respostas tendem ser inadequadas. Não conseguimos questionar o que nos move no momento em que respondemos sob a influência de um complexo há a sensação de sermos guiados não por nós mesmos na situação. Simultaneamente se tem a sensação de ser infalível e autoconfiante, isso é, inflação do ser. Nesse momento compulsivo e inflado é onde o impulso mostra sua forma extrema o que dificulta o diálogo e não há diferenciação porque a identidade é muito forte e não se pode confrontar o complexo com o ego. Para que acontece a diferenciação é preciso que *“o estado de identidade seja dissolvido”* para começar o dialogo interior. (WITHMONT, 2002; p: 54). Para dissolver essa identidade é preciso *“vivenciar o impulso como uma entidade autônoma, separada do ego”* dessa forma pode-se dilatar o potencial positivo do complexo. (WITHMONT, 2002; p: 54). Uma das forças de poder reconhecer o conteúdo do complexo como pertencente a você é vê-lo no outro e em si mesmo, por meio da projeção. A projeção não nos dá escolha de não projetarmos ela precisa de um meio para acontecer em uma pessoa ou até mesmo um objeto. Entre a pessoa ou objeto há uma conexão associativa. A projeção é *“o caminho através do qual o complexo inconsciente tenta chegar ao nosso consciente.”* (WITHMONT, 2002; P: 54) A diferenciação psicológica acontece por

meio das percepções sensoriais do mundo externo. A projeção é um dos primeiros passos da conscientização e da individuação do ser.

4-2- Persona

De acordo com a maioria dos dicionários o termo persona significa máscara, papel que é representado por um ator da Antiguidade. As máscaras no teatro eram usadas para que a platéia pudesse ver melhor a peça que era representada e diferenciar cada ator. Os espetáculos aconteciam em teatros de arena onde cabiam milhares de pessoas o que dificultava visualizar os atores. Já Jung utiliza a palavra persona para “*caracterizar as expressões do impulso arque típico para a adaptação à realidade exterior e à coletividade.*” (WITHMONT, 2002; p: 104).

A persona é o canal de ligação, de inserção do indivíduo com o mundo e é através dela que o ser humano se relaciona com ele. A persona, simbolicamente, é como uma máscara que o ser humano usa para se mostrar aos outros, ela é uma imagem representativa do arquétipo de adaptação. No início da infância vestimos uma máscara para agradar nossos pais, as crianças se comportam esperando a aprovação de seus provedores. As exigências dos pais e do mundo externo parecem serem as mesmas nessa época da infância. Esse é o “*primeiro padrão de formação do ego*” (WITHMONT, 2002; p: 140). Ao longo do desenvolvimento psicológico adequado deverá haver uma diferenciação da persona com o ego. Isso quer dizer, que devemos tomar consciência de nós mesmos e das exigências externas a nós. Com o desenvolvimento do senso de julgamento e de responsabilidade é possível integrar a pessoa com a imagem que ela tem de si mesma. Aceitar as partes de si mesma que não pertencem à imagem da persona, que é usualmente a imagem de um ideal ou norma cultural.

As condições e requisitos sociais junto com os objetivos e aspirações pessoais servem de fonte para a construção da persona. O indivíduo tem que se adequar às exigências culturais e coletivas de acordo com o papel que desempenha na sociedade, na profissão, etc. e também manter a essência do ser – ser você mesmo. Se a diferenciação não acontece corretamente formará um pseudo-ego que “*é um precipitado estereotipado dos padrões coletivos*” (WITHMONT, 2002; p: 140). Isso significa que a pessoa desempenha um único papel que pode ser o de

professora ou vendedora não há a mescla entre professora e vendedora só há espaço para uma máscara. O que impede o contato com sua própria identidade individual e restringe suas possibilidades de inserção no mundo.

Quando a individualidade não desenvolve como deveria o indivíduo fica num estado de inflação, sente-se poderoso com o papel que desempenha na sociedade, mas tem dificuldades para ser um ser humano individual. A pessoa só representa um papel e não desenvolve responsabilidade pessoal e moral, princípios éticos, sentimentos pessoais porque está colada à moralidade coletiva. Não consegue desempenhar outros papéis, não se adequa às diversas situações que acontecem no dia-a-dia, não conseguindo diversificar seus papéis. Ao longo do processo de individuação a tendência esperada e que, diante de situações novas o indivíduo seja capaz de usar seu repertório de papéis (personas) para lidar com as exigências e oportunidades do momento e assim estruturar novos papéis. *“A persona pode ser e é modificada muitas vezes no transcorrer da vida, dependendo da percepção do ego das mudanças ocorridas no ambiente e de sua capacidade para interagir com esse último.”* (STEIN, 1998; p: 110). Nesses casos a persona, pode-se dizer é maleável. *“O caráter é alterado para ajustar-se à situação ou circunstância específica”.* (STEIN, 1998; p: 103) Nesse jogo de adequações ao meio em que se está inserido a persona além de se modelar às exigências esconde certas características buscando sua inserção. Esconder alguns aspectos da personalidade também é uma maneira de adaptação.

Muitas vezes cria-se uma persona para ser aceito em determinada situação que não nos agrada muito, mas se faz necessário usa-la para conviver em sociedade. Ter uma identificação com a persona facilita o desempenho do seu papel, mas quando esse fato não ocorre também é possível exercer tal função que é exigida pelo ambiente.

Discussão

Na busca do entrelaçamento entre a Psicologia Analítica e o Método Stanislavski pode-se começar pelo desenvolvimento do indivíduo como um todo. Quando pequeno usa a máscara - persona que mais agrada seus provedores, enxerga o mundo pelos olhos deles e a necessidade de seus pais como sua própria necessidade. Com o passar dos anos esse indivíduo desenvolve novas máscaras que lhes permite conviver e se adaptar à sociedade em que está inserido. Estar em sociedade significa conviver com o outro e nesse convívio o indivíduo começa a se perceber e reconhecer a necessidade de adaptação ao meio. Fazer a leitura do que o mundo exige e reconhecer o que se pode oferecer a ele não é um trabalho tão fácil no início do desenvolvimento da personalidade. No decorrer da vida do ser humano corpo e mente devem amadurecer juntos. O corpo deve estar em sincronia com o amadurecimento da psique e vice-versa.

Para que ocorram trocas entre o mundo interno e externo sem que o indivíduo se perca é preciso ter um ego forte, amadurecido. Somente um ego suficientemente forte e bem definido não se perde nessas trocas e se re-adapta às exigências. Para o ator é importante ter um ego forte para não se perder no seu personagem, utilizar o personagem da peça de teatro como persona no dia-a-dia. O ator deve aproveitar as trocas gerada pela construção do personagem para amadurecer seu ego, aumentar seu repertório de personas.

No teatro o ator se vê frente a novas exigências sempre que recebe um novo personagem, requisitos novos são trazidos pelo texto (circunstâncias dadas), pelo diretor e por si mesmo. Esses requisitos exigem um ego maduro para traduzir o mundo e as vontades do indivíduo. O ator busca um estado de inspiração e nele quase tudo é inconsciente. *“O importante é esta passagem que ocorre no processo de encarnação, a metamorfose do ator na personagem se dá quando este consegue transpor o limiar do subconsciente.”* (MARIA, 1998; p: 101). O fato de o ator transpor esse limite não significa que ele não reconheça os limites de cada um, um não se perde no outro. Se ao transpor esse limite o profissional se perder ele não conseguirá criar. Sem o limite entre consciente e inconsciente o homem não

conseguiria viver em sociedade por falta desse filtro. Na tentativa de aproximar o Eu com o mundo surgem as personas que permitem a ligação com o mundo. As trocas de conteúdos entre os extremos Self ↔ Persona ou Mundo Interno ↔ Mundo Externo são engrandecedoras para o Homem e conseqüentemente ajuda no processo de criação do personagem, pois dão base para que ele construa uma “persona circunstancial”. Pois ‘persona circunstancial’ entende-se as possíveis máscaras que o ator pode criar e vestir para interpretar um papel que as circunstâncias exigidas pela peça exige. A ‘persona circunstancial’ não se mistura, não se perde na sua própria persona por ser circunstancial, usada somente para aquela ocasião, mas é propiciadora de auto-conhecimento ao possibilitar que o ator conheça outras vertentes de si mesmo. Essa movimentação da energia psíquica junto com a técnica de Stanislavski (Mágico, a Memória Emotiva, Senso de Verdade, Circunstâncias Dadas, etc.) se torna um caminho para a conscientização de conteúdos na sombra.

A metodologia de Stanislavski mostra que para construir um personagem deve-se começar pelo reconhecimento do papel que é a percepção das sensações individuais do ator sobre a história do personagem que vai representar. Nessa etapa é indicado que o ator guarde as sensações que teve desse primeiro encontro com seu personagem. A busca da extração do interno para algo que, posteriormente e com muito trabalho, vai se tornar externo é a concretização do personagem no palco. Stanislavski pregou em todos os seus livros e escritos a importância do inconsciente e de buscar dentro de si a força motriz para criar, mesmo que essa força fosse gerada por um evento externo como o contato com outro ator. Jung e Stanislavski acreditavam que o auto-conhecimento também acontece por intermédio de alguém que não seja o próprio indivíduo. Jung reconhecia a influência da troca com pessoas distintas e não foi em vão que ele definiu a persona com um aspecto da psique que serve para fazer a ligação do eu com os outros e com o mundo. Caso a troca com o outro não fosse tão importante a mente não teria desenvolvido recursos para esse tipo de adaptação. E Stanislavski considerando a importância da troca para a auto-percepção, leva em conta esse fato no processo de percepção implantou exercícios corporais e de improvisação que fazem o ator, muitas vezes, notar pelo outro como ele é ou que caminho deveria seguir. Colocando o externo como meio de conquistar e compreender o interno.

Existem atividades corporais na metodologia de Stanislavski que buscam um conhecimento externo e físico, mas que acabam por contribuir para um possível conhecimento interno. Essas atividades corporais são bastante incentivadas e utilizadas no teatro justamente pela expressividade que o corpo possui, além do corpo ser um dos instrumentos do ator.

“O corpo pode expressar emoções e é capaz de aceitar e receber essas manifestações provenientes também de outras pessoas. Esse complexo do eu assim consolidado pode romper seus limites na experiência corporal com uma outra pessoa, sem medo de nisso se perder. Mas pode-se compartilhar intimidade psíquica também, e não apenas corporal.”

(KAST, 1997; p: 13).

Os ensaios são recheados de treinos e exercícios corporais que buscam a construção do personagem e do espetáculo como um todo. Em muitos desses exercícios é usado o contato com o outro, e como vimos, é inegável que haja trocas entre eles. Parte da riqueza de alguns exercícios teatrais é exatamente a troca. É pelo outro que nos damos conta de nós mesmos. É pelo outro que nós vemos. Permitir essas trocas é também permitir que o ator conheça uma nova faceta de si mesmo. As reações corporais deixam-se traduzir em símbolos fazendo fluir no corpo e na mente a energia represada no complexo, assim, impulsionando novas possibilidades de comportamento. O que pode ser o contexto para a descoberta da “persona circunstancial” que será usada na trama.

Estruturar essa “persona circunstancial” seria o mesmo que encontrar o personagem que se enquadra na peça o que nem sempre é uma tarefa simples. O ator se depara com papéis com os quais não se identifica ou até considera o oposto daquilo que profissionalmente julga ser. Isso pode acontecer devido à sua principal função da função (sensação, pensamento, sentimento e intuição) que rege cada ser

humano. Há personagens que têm uma função mais acentuada e o ator tem características opostas as do personagem. Ter que desenvolver e criar um personagem cuja personalidade é regida pela função oposta a do ator exige dele o reconhecimento de conteúdos na sombra; isso quer dizer a conscientização de conteúdos inconscientes. Ao longo do trabalho de construção do personagem o ator se depara com alguns conflitos externos que não foram abordados aqui e os pertinentes ao estudo que são os conflitos internos do ator consigo mesmo. Esses conflitos que podem surgir estão relacionados aos complexos do indivíduo que são carregados de emoções em torno de um tema.

O Mágico Se, o Senso de Verdade e/ou Memória Emotiva buscam resgatar emoções sentidas na vida cotidiana e trazê-las à tona com força parecida para atuar. Pode-se dizer que resgatar e elaborar o complexo é importante para a veracidade da cena. Acessar esses conteúdos ou até mesmo a constelação por meio da *“situação externa (que) desencadeia um processo psíquico que consiste na aglutinação e na atualização de determinados conteúdos”* (JUNG, 1984; p: 29). Conteúdos esses que podem ser chamados de complexos e que são manifestações vitais da psique. Esses conteúdos possuem grande energia até maior que da consciência o que faz com que quando é ativado um complexo não respondemos por nós conscientemente e sim de maneira “afetada”, rompe-se a unidade da consciência. Por meio do complexo podemos ser guiados ao inconsciente.

Ao usar a técnica do Mágico Se, do Senso da Verdade e/ou da Memória Emotiva o ator pode se deparar com memórias que acessem seus complexos ou as situações semelhantes a um episódio marcante. O complexo dificilmente surge de um único episódio. Isso torna seu trabalho mais difícil já que *“a consciência está invariavelmente convencida de que seus complexos são inconvenientes e, por isso, devem ser eliminados de um modo ou de outro.”* (JUNG, 1984; p: 36). Existe um temor e resistência frente aos conteúdos do complexo. Mas o bom ator não abandona seu trabalho e persiste frente às dificuldades, também o bom diretor auxilia-o nesse processo indicando o caminho que lhe parece mais produtivo o que pode dissolver o complexo. E *“por meio de uma dissolução parcial dos complexos, mais recordações se libertam e se torna possível um maior acesso a histórias particulares da vida. Com isso o sentimento de vida se enriquece, ocupa-se melhor*

o complexo do eu, e experiência-se a auto-identidade.” (KAST, 1997; p: 32). A dissolução é extremamente rica para o ator que deve utilizar as emoções e histórias particulares de vida para agregar credibilidade – Senso de Verdade - em seu próprio personagem acabando por se conhecer melhor.

A tarefa de compreender os complexos é árdua e deve-se entender os símbolos e interações simbólicas que são o meio como ele se apresenta, por exemplo, por meio da imaginação por onde há a possibilidade de experienciar nitidamente as emoções ligadas a ele. Através da “leitura” desses símbolos trazidos podem-se tirar conclusões das experiências do indivíduo e assim, compreender o sofrimento frente a determinadas situações.

“Esses símbolos, que retratam os complexos, tem em si um potencial energético, que se expressa nas fantasias ligadas a eles. Os complexos são vistos como algo que inibe a pessoa e faz o indivíduo, (...) responder e reagir sempre da mesma maneira estereotipada; todavia os complexos também contêm germes de novas possibilidades de vida”

(KAST, 1997; p: 36).

Quando o papel recebido pelo ator acessa algum complexo ele se sente estagnado na criação, nada flui, ele não tem vontade de criar esse personagem, pois ele renega esse conteúdo. O trabalho se torna árduo para o profissional. O diretor exige mais dele e não se contenta com respostas estereotipadas e faz com que o ator busque uma compreensão do seu estado e descubra meios para produzir e construir novamente. Tenta sair do ciclo vicioso da repetição estereotipada e buscar um sentido na ação. É importante que o diretor questione o ator sobre quem é esse personagem que ele está criando, o que ele está fazendo, por que está fazendo, uma série de perguntas que leva o ator a sair do ciclo e encarar o papel que irá representar. Força-o a encarar o complexo. Esse trabalho deve ser em conjunto, diretor e o ator, o diretor pode auxiliar o ator fazendo uma

leitura da simbologia que surge na cena. Quando bem trabalhado esse material que surge na interpretação a representação estereotipada deixará de se repetir abrindo caminho para uma nova atuação, um novo personagem e poderá dissolver em parte ou integralmente o complexo. Abrindo possibilidade de tornar conteúdos inconscientes em conteúdos conscientes contribuindo para a versatilidade e criatividade da “persona circunstancial”.

“No primeiro período da elaboração consciente de um papel, o ator busca, tateando, chegar à vida de sua parte, sem entender completamente o que se está passando nela, nele mesmo e em volta dele. Quando atinge a região do subconsciente abrem-se os olhos de sua alma e ele se apercebe de tudo, até de ínfimos detalhes e tudo aquilo adquire um significado totalmente novo. Tem consciência de novos sentimentos, concepções, visões, atitudes, tanto no papel, como em si próprio. Transposto o limiar, nossa vida interior, espontaneamente, assume uma forma simples, plena, pois a natureza orgânica dirige todos os centros importantes do nosso equipamento criador. A consciência nada sabe disso tudo - nem mesmo os nossos sentimentos sabem o caminho nessa região – e entretanto sem eles a verdadeira criatividade é impossível.”

(STANISLAVISKY 1982; p 296)

Quando o ator utiliza a memória emotiva desponta uma emoção ou imagem, e uma energia é liberada. Ter a energia para atuar através de imagens, pensamentos, sentimentos dão vivacidade ao papel e a técnica simultaneamente constrói um personagem coerente. Quando bem aplicada a técnica teatral não

permite que essa energia se perca e sim se aplique tanto no personagem como no ator que se auto percebe para compreender que emoção despontou.

As técnicas propostas por Stanislavski tendem a aproximar o ator do personagem que está representando e do seu “self” porque se reconhecer no personagem também é reconhecer alguns aspectos próprios. Assim através dessa identificação é possível absorver, conscientemente, conteúdos próprios antes despercebidos. *“Nessas horas um artista criador sente sua própria vida na vida de seu papel e a vida de seu papel (..). O resultado dessa identificação é uma metamorfose...”* (STANISLAVISKY, 1982; p: 298-9). Jung por caminhos diferentes também buscava promover o processo de individuação no indivíduo.

Stanislavski não tinha fins terapêuticos em seu trabalho teatral, mas sabia da influência do Eu e do inconsciente frente a construção do personagem e por isso resolveu tê-los como aliados para melhorar e aperfeiçoar seu trabalho.

Conclusão

“Grande parte dos ajustamentos nascem do personagem que você está interpretando e não partem diretamente de você. Essas adaptações suplementares aparecem espontaneamente, involuntariamente, inconscientemente. Mas o diretor apontou-as para você e depois disso você tem noção delas, elas se tornam conscientes e habituais.”

(STANISLAVSKI, 1982; p: 253)

Retomando o objetivo do presente estudo que é compreender como a experiência da construção do personagem contribui no processo de individuação do ator. Pode-se observar que a experiência auxilia na individuação ao levar o indivíduo a entrar em contato com seus complexos podendo inclusive dissolvê-los. Exige que o profissional pense em sua própria persona e crie novas para se adaptar a diferentes roteiros, assim como exige que o ator desenvolva um ego suficientemente forte para criar a ‘persona circunstancial’ e não se perder nela. De forma que o processo de construção do personagem possibilita o auto-conhecimento do ator.

Usando o Sistema de Stanislavski uma ator é levado a proceder a uma profunda análise de si mesmo, bem como ao conhecimento do seu personagem. O ator é levado a descobrir os objetivos do personagem a cada cena, dentro do objetivo-geral da peça inteira. Esse processo acaba por “conquistar” conteúdos inconscientes trazendo à tona emoções, energias, complexos e personas. Simplesmente ter esses conteúdos acionados não significa que eles foram aproveitados, muito menos que eles contribuíram para a individuação. O bom ator tem que reconhecer e utilizar todos ou parte desses conteúdos que emergiram para aplicar em seu papel para que eles se integrem a ele. No trabalho teatral assim como no processo de individuação a presença do outro é fundamental nessa descoberta. O diretor orienta e aponta a produção do profissional. Pontua algumas

características do personagem e até mesmo do ator que muitas vezes passam despercebidas para este e a apropriação dos apontamentos do diretor é riquíssima para o profissional. Por conta desse enriquecimento é possível criar de fato a 'persona circunstancial' para cada trabalho e não se perder nela ou assumi-la para ser bem aceito na sociedade.

O ator constrói personagens que são vertentes de si mesmo. A grande mágica dessa arte está em apropriar-se dessas facetas. Essas facetas do si mesmo surgem por meio e no personagem construído, isso é diferente de assumir o personagem como se fosse o próprio ator. O indivíduo tem uma capacidade imensa de desenvolvimento multiplicando as facetas do prisma que o compõe, por isso seu trabalho é infinito. Engana-se quem pensa que ao construir um personagem bem estruturado absorvendo ao máximo conteúdos inconscientes alcançará conhecimento total de si mesmo. O indivíduo se adapta a cada novo desafio e o mesmo acontece com o ator quando encontra um novo personagem, busca em seu repertório algo para enfrentar o diferente tendo a possibilidade de criar uma infinidade de pessoas fictícias.

Participar do processo de criação de um papel traça caminhos para o inconsciente que poderão ser usados pelo indivíduo em qualquer momento de sua vida dando condições para que ele se adapte com maior facilidade às diversidades encontradas por se conhecer melhor.

Concluindo, não tive como objetivo fazer do teatro, ou melhor, da construção do personagem um processo terapêutico, mas não se pode negar que quando bem aplicadas as técnicas teatrais de fato, contribuem para a individuação do ator. Na busca do personagem o ator acaba por se encontrar.

Referência Bibliográfica:

Jung C. G. *A vida simbólica*. Obras completas. Vol. XVII/1 Tradução de Araceli Elman, Edgar Orth - Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

Jung, C.G. *Fundamentos de Psicologia Analítica*. Obras Completas de C. G. Jung Vol. XVIII/ 1. Primeira Conferência. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

Jung, C.Gustav. *O desenvolvimento da personalidade*. Obras Completas de C. G. Jung Vol. XVII Tradução de Frei Valdemar do Amaral, OFM; revisão técnica de Dora Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

Jung C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Obras completas. Volume IX/1 tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva – Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

Maria, Rocio I.T. Santa *A criatividade a partir das ações. Uma reflexão das metodologias de Constantin Stanislavski e Vsiévolod Meyerhold*. Dissertação de Mestrado do curso de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Orientador: Prof. Dr. Armando Sergio da Silva. São Paulo 1998

Stanislavski, Constantin *A construção da personagem*. Tradução Ponte de Paula Lima. – 10ª ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

Stanislavski, Constantin *A preparação do ator*. Tradução Ponte de Paula Lima. – 5ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

Stein M. *Jung O Mapa da Alma. Uma introdução*. Tradução de Álvaro Cabral Editora Cultrix São Paulo 4ª ed. 1998

Withmont E. C. *A Busca do Símbolo. Conceitos Básicos da Psicologia Analítica*. Tradução de Eliane F. Pereira e Kátia M. Orberg Editora Cultrix São Paulo 5º ed. 2002

Sites:

http://www.tguaira.pr.gov.br/tguaira/modules/conteudo_historia/conteudo_historia.php?conteudo_historia=27 (acessado dia 17/05/07)

http://www.cptdc.hpg.ig.com.br/Paginas/historia_arte/Mestres/cosntantin_stanislavski.htm

(acessado dia 17/05/07)

http://pt.wikipedia.org/wiki/Constantin_Stanislavski (acessado dia 17/05/07)

Bibliografia:

Artaud, Antonin (1999). *O teatro e seu duplo*. São Paulo Martins Fontes. São Paulo Coleção Tópicos. – 2ª ed.

Bérgson, Henry (1979). *A evolução criadora*. Rio de Janeiro Zahar; tradução Nathanael C. Caixeiro.

Brook, Peter (1995). *O ponto de mudança. Quarenta anos de experiência teatrais: 1946 1986*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, tradução Antonio Mercado, Elena Gaidano – 2ª ed.

Jung, C.Gustav. *AION: estudo sobre o simbolismo do si - mesmo*. Petrópolis, RJ Vozes 1982 Tradução Mateus Ramalho Rocha. Obras Completas de C.G. Jung

Jung, C.Gustav. *Psicologia do inconsciente*. Petrópolis, RJ Vozes 2005 Tradução Maria Iúlia Appy. Volume VII/ 1.16ª edição. Obras Completas de C.G. Jung

Roubine, Jean Jacques (1995). *A arte do ator*. Rio de Janeiro Jorge Zahar 1998, tradução Yan Michalsk e Rosyane Trotta

Roubine, Jean Jacques (1998). *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro Jorge Zahar 1998, tradução Yan Michalski – 2ª ed.

Roubine, Jean Jacques (2003). *Introdução as grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro Jorge Zahar 2003, tradução de André Telles.

Stanislavski, Constantin (2000). *A criação de um papel*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira 2002, tradução Pontes de Paula Lima – 7ª ed.

Yoshi,Oida (1999). *Um ator errante*. São Paulo Beca (1999)