

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA SAÚDE
CURSO DE PSICOLOGIA**

JULIA FIDELIS ORIOLA

**ARTES CÊNICAS E PSICANÁLISE:
o encontro da fantasia com a realidade a partir da vivência do ator-criador**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

**São Paulo
2021**

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

JULIA FIDELIS ORIOLA

**ARTES CÊNICAS E PSICANÁLISE:
o encontro da fantasia com a realidade a partir da vivência do ator-criador**

Trabalho de conclusão de curso como exigência parcial para graduação no curso de Psicologia, sob orientação da Profa. Dra. Talitha Ferraz de Souza

São Paulo

2021

AGRADECIMENTOS

Devo agradecer às pessoas que me fizeram ser quem eu sou hoje. Pessoas que deixaram um pedaço de si em mim e contribuíram para que eu construísse a minha visão a respeito do mundo. Essa visão é exposta parcialmente neste trabalho, que me motivou muito durante este período pandêmico tão difícil para todos.

Agradeço primeiramente à minha mãe, que me ensinou muito a respeito da importância do trabalho: foi inspirada em sua força e dedicação que consegui contornar as dificuldades advindas da escrita deste projeto. À minha irmã, que sempre colocou os meus pés no chão e me acolheu quando eu não conseguia escrever. Ao meu pai, por ouvir a respeito deste trabalho diversas vezes em nossas caminhadas.

Agradeço também aos meus amigos, aos que falo todos os dias e aos que já não sou tão próxima, visto que todos tiveram importante papel na construção da pessoa que sou hoje. Um agradecimento especial às minhas queridas amigas da graduação Catharina, Fernanda e Sofia, que, desde o primeiro ano da faculdade, estiveram ao meu lado. Vou sentir falta de nossos almoços no CAFIL. Outro agradecimento especial é ao meu melhor amigo e namorado, Felipe, que mesmo de tão longe ouvia minhas aflições e angústias em relação à escrita deste trabalho.

À minha primeira professora de canto, Beatriz, por me mostrar a beleza da música e da arte. Foi a partir de suas aulas que desenvolvi a paixão por cantar e a paixão por qualquer manifestação artística. Agradeço também aos meus professores da época do colégio: Mônica, Rogério e Valéria, por me apresentarem ao mundo do teatro. Esta experiência ficará marcada por toda minha vida e, com certeza, contribuiu muito para a escolha do tema deste projeto. Agradeço também aos meus professores da graduação por transmitirem seu encantamento pela psicanálise, me fazendo ter sede de aprender sempre mais a respeito desta ciência. À minha orientadora, Talitha, pela paciência e por ter de lidar com a minha teimosia.

Muito obrigada!

“O mundo inteiro é um palco
E todos os homens e mulheres não passam
de meros artistas.”

(William Shakespeare)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo traçar uma relação entre a clínica psicanalítica e o processo de criação do personagem por parte do “ator-criador”, conceito esse elaborado por Stanislavski. Para tal, é feita, em primeiro lugar, uma recapitulação histórica da origem do teatro e suas contribuições para a psicanálise desenvolvida por Sigmund Freud. Em seguida, é realizada uma revisão bibliográfica de autores como Brecht, Stanislavski, Strasberg e Moreno, visto que estes desenvolveram teorias fundamentais a respeito da relação entre ator, personagem e teatro. A teoria de Stanislavski a respeito do “ator-criador” baseia-se na premissa de que o ator deve buscar dentro de si, em seu mundo interno, subsídios para a interpretação do personagem. Dessa forma, o personagem criado é fruto da “memória afetiva” e de conteúdos inconscientes do próprio ator. Por fim, são feitas aproximações entre o trabalho do “ator-criador” e o trabalho do psicanalista, visto que ambos se utilizam do inconsciente como matéria prima em seus trabalhos.

Palavras-chave: arte; ator-criador; teatro; psicanálise.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1 O TEATRO GREGO E A PSICANÁLISE.....	14
2 TÉCNICA TEATRAL E PSICOLOGIA	23
3 O ANALISTA E O ATOR: INTERSECÇÕES POSSÍVEIS	29
CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
REFERÊNCIAS.....	43

INTRODUÇÃO

“Medicina, lei, negócios e engenharia são ocupações nobres para manter a vida. Mas poesia, beleza, romance e amor são razões para ficar vivo.”

(“A sociedade dos poetas mortos”, 1989)

A arte sempre esteve muito presente em minha vida. Muito cedo comecei a cantar e me interessar por música, interesse este que se difundiu para outras expressões artísticas como a dança, o teatro, o cinema, a literatura e as artes plásticas. Quando criança, durante um longo processo de análise, encontrei na pintura e na arte meios de me expressar. Por conta desta experiência, sempre vi a arte como um poderoso meio para ter acesso ao mundo interno do sujeito: o fazer arte e o consumir arte tornaram-se meios para que eu pudesse compreender mais acerca da alma humana.

O desconhecido mundo interno do sujeito é um tema que muito me fascina. Por conta disso, sempre admirei artistas que o colocavam tão explicitamente em suas obras, como Salvador Dali, Clarice Lispector e Frida Kahlo. Por conta desse fascínio pelo desconhecido e pelo inconsciente, é que me vi encantada pela psicanálise de Sigmund Freud e, posteriormente, pela psicanálise de Jean-Jacques Lacan. Resolvi então escolher um tema para este trabalho que juntasse essas duas paixões: a arte e a psicanálise, visto que ambas são meios de acesso ao inconsciente.

Dentre as diversas expressões artísticas escolhi falar do trabalho do ator, instigada pela história do ator Heath Ledger. Esse ator australiano interpretou com maestria o personagem Coringa no filme *Batman: O cavaleiro das trevas*, papel que o levou a ganhar um Oscar de melhor ator em 2009. Porém, o histórico de depressão e ansiedade do ator, combinados com a interpretação de um papel extremamente complexo e sombrio, fez com que Ledger tivesse dificuldades em se diferenciar de seu papel, culminando em um agravamento de sua saúde mental (COBB, 2009). Poucos meses antes da estreia do filme, Ledger foi encontrado morto, aos 28 anos, devido a uma overdose de medicamentos prescritos. Sua morte foi bastante repercutida na época e deu início à polêmica acerca da saúde mental do ator como fator causador de sua morte (alguns acreditam ter sido suicídio).

Apesar de achar o caso Ledger muito interessante para discutir o trabalho do ator e psicanálise, não encontrei muitos artigos científicos sobre o caso, encontrando somente artigos publicados em revistas de entretenimento. Por conta disso, decidi falar do trabalho do ator em geral, e como a interpretação de um personagem o afeta psicologicamente. Antes de fazer uma pesquisa acerca do tema, achava que o ator encarnava um personagem, ou seja, abria totalmente mão de si e incorporava um outro, totalmente distinto dele mesmo. Ao começar a pesquisar, deparei-me com o artigo de Baudoun (2019), em que o mesmo desconstruiu esta ideia e argumentou que o ator constrói um personagem a partir de sua própria personalidade, de suas próprias vivências, sendo o personagem uma versão alternativa do próprio ator.

Motivada por essa ideia de que o personagem é uma construção do próprio ator, comecei a ler e pesquisar autores como Brecht, Moreno, Stanislavski e Strasberg, cujas teorias também falavam de uma construção do personagem a partir da “memória afetiva” e do mundo interno do ator. Consegui então relacionar a teoria destes autores com a psicanálise propriamente dita e acabei por delimitar meu tema ao processo de construção e interpretação do personagem por parte do ator, focando nos aspectos psíquicos e inconscientes relacionados a este. Ao longo das leituras e pesquisas, fui observando mais intersecções entre o trabalho do ator e a psicanálise, chegando a perceber certos aspectos semelhantes entre o trabalho do ator e o trabalho do psicanalista. A partir desses temas, construí uma linha de raciocínio que se traduziu em três capítulos, que serão apresentados a seguir.

No primeiro capítulo deste trabalho apresento a relação entre o teatro e a psicanálise. Também falo brevemente da relação entre a literatura, o teatro e a psicanálise. Isto porque a literatura e o teatro são indissociáveis: a maioria das peças teatrais são baseadas em textos literários e, por conta disso, é impossível falar de teatro sem falar do texto literário ao qual a peça teatral se baseia. Começo traçando um breve histórico da origem do teatro e como o mesmo se consolidou como um importante fator social, político e cultural de Atenas no final do século VI a.C. e início do século V a.C. (KURY, 2013). Em seguida, demonstro como o teatro foi de extrema importância para a construção da teoria psicanalítica de Sigmund Freud.

Freud utilizou de vários recursos artísticos e culturais para desenvolver sua teoria. Entre eles, o teatro e a literatura, propriamente ditos. Freud nunca negou que a literatura teve um importante papel no desenvolvimento da psicanálise (AZEVEDO,

2010). As referências a Sófocles, Dostoievski, Shakespeare e Goethe nos textos freudianos são a prova disto. Freud sabia que a literatura, como qualquer outra expressão artística, tinha muito a contribuir para a teoria da psicanalítica. Isto porque as expressões artísticas dizem muito do mundo interno do sujeito, ou seja, como o mesmo vê o mundo.

As narrativas literárias parecem oferecer, em sua interpretação da experiência humana, ingredientes capazes de alimentar a compreensão clínica. Da mesma forma, a escuta clínica é capaz, se for de interesse, de interrogar a literatura em seu sentido (SAMPAIO, 2002, p. 156).

A partir deste trecho de Sampaio (2002), observa-se como a literatura é capaz de fornecer subsídios para que o psicanalista conheça mais a respeito da essência humana, auxiliando-o na clínica com seus pacientes. Pode-se dizer que outras expressões artísticas como o cinema, o teatro e a pintura também exercem esta mesma função, desvendando aspectos do mundo interno do sujeito. Deste modo, além de usar obras literárias, Freud também se valeu do teatro para a constituição de alguns conceitos fundamentais dentro da psicanálise: a “catarse” e o “complexo de Édipo”. A “catarse”, presente nas tragédias gregas e discutida por Aristóteles (2017), Pinheiro (2017) e Queiroz (2013) no primeiro capítulo deste trabalho, contribuiu para que Freud desenvolvesse o chamado “método catártico” (FREUD, 1985 [2006]).

Já o “complexo de Édipo” teve como referência o texto, que posteriormente fora adaptado para o teatro, *Édipo Rei*, escrito por Sófocles por volta de 427 a.C.. Ao nascer, o personagem principal Édipo tem seu destino traçado por uma profecia: ele iria se casar com a mãe e matar o pai. Ele então é abandonado por seus pais biológicos, que temiam que a profecia se concretizasse. Anos depois, Édipo briga com um homem em uma estrada e acaba o matando, logo em seguida, ele vai para a cidade de Tebas, onde livra o povo de uma esfinge que devorava a todos que não decifravam seus enigmas e, como recompensa, recebe a mão da rainha Jocasta em casamento. Mal sabe ele que o homem que matou na estrada era seu pai, Laio, e que a rainha Jocasta na verdade era sua mãe biológica. Ao saber que a profecia havia sido concretizada, Édipo fura os próprios olhos.

Esta tragédia grega forneceu subsídios para que Freud desenvolvesse o “complexo de Édipo”, como já fora dito anteriormente. O “complexo de Édipo” é um

dos mais fundamentais conceitos da teoria freudiana, já que é através da passagem por este complexo que o sujeito pode entrar e conviver em sociedade (FREUD, 1930 [2006]). Sendo assim, a partir do que fora exposto anteriormente, pode-se dizer que a relação entre a literatura, o teatro e a psicanálise é evidente e de extrema importância para compreendermos como Freud desenvolveu os conceitos fundamentais de sua teoria.

No segundo capítulo deste trabalho apresento os principais conceitos das teorias desenvolvidas por Moreno, Stanislavski e Strasberg. Esses autores desenvolvem temas como: a interpretação de personagens por parte do ator, a função social e psíquica do teatro, entre outros temas relacionados a estas questões. Foram escolhidos estes autores por conta do fato de que suas teorias possuem certa relação com a psicanálise. Isso, porque Stanislavski e Strasberg, por exemplo, baseiam-se no conceito de que o ator deve buscar dentro de si subsídios para interpretar seus papéis, utilizando-se, portanto, de seus próprios conteúdos inconscientes. Já Moreno, discute um teatro terapêutico, onde pacientes podem elaborar conteúdos inconscientes através da interpretação teatral (ASLAN, 1994). Também incluo neste capítulo a teoria de Brecht que, apesar de ser mais pautada no social e menos no psiquismo do sujeito, é extremamente relevante dentro do tema.

Dentre os quatro autores mencionados, um merece o devido destaque por conta de sua contribuição para esta pesquisa. Foi o russo Constantin Stanislavski que desenvolveu o conceito de “ator-criador”, conceito este fundamental para o desenvolvimento deste trabalho. Isso, porque o “ator-criador” é o ator que cria o personagem a partir de sua própria perspectiva subjetiva. O mesmo personagem não é interpretado da mesma forma por dois atores diferentes porque o personagem é criado por cada um destes atores a partir das vivências e “memórias afetivas” destes. Stanislavski argumenta que o ator não se pode valer de fórmulas já prontas quando interpreta: ele deve olhar para dentro de si e procurar sentimentos e sensações que fundamentam sua interpretação (STANISLAVSKI, 2020). Sendo assim o artista nunca abre mão de si ao interpretar seu papel:

Nunca se perca no palco. Atue sempre em sua própria pessoa, como artista. Nunca se pode fugir de si mesmo. O instante em que você se perde no palco marca e ponto em que deixa de verdadeiramente viver seu papel e o início de uma atuação exagerada, falsa (STANISLAVSKI, 2020, p. 216).

As técnicas teatrais de preparação dos atores desenvolvidas por Stanislavski deram origem ao chamado “sistema Stanislavski” ou “método Stanislavski”. Apesar do nome, o sistema não é uma sequência de regras pré-estabelecidas que devem ser seguidas pelos atores. O “sistema” somente orienta o ator em direção a uma boa interpretação, ou seja, serve de base para que ele encontre seu próprio método de atuação. Da mesma forma, o chamado “método psicanalítico” não pressupõe uma série de regras que devem ser seriamente seguidas por aqueles que desejam exercer a psicanálise. O “método” é somente orientação, uma recomendação aos psicanalistas. A técnica do psicanalista e sua formação será um dos temas presentes no terceiro e último capítulo neste trabalho.

No terceiro capítulo serão feitas intersecções possíveis entre o trabalho do analista e o trabalho do ator. Neste capítulo, será apresentada a técnica do psicanalista, ou seja, sua formação, sua ética e conduta de trabalho. Em seu texto *Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise* (1912 [2006]), Freud trata da técnica psicanalítica, dando início ao chamado “ciclo da técnica”, onde o autor publica diversos textos com esta temática. No texto em questão, Freud faz várias recomendações, porém, a mais fundamental a ser destacada é a recomendação de que todos os futuros analistas façam sua própria análise pessoal (FREUD, 1912 [2006]).

Inspirado em Freud, Calligaris (2004) também faz essa mesma recomendação em seu livro *Cartas a um jovem terapeuta*. Isso, porque somente através da análise pessoal é que o sujeito irá poder entrar em contato com suas próprias questões e subjetividades, sendo este um fator fundamental para que o mesmo venha a ser um analista. Além da análise propriamente dita, é também essencial que o futuro analista tenha um estudo teórico aprofundado da teoria. Todavia, é somente através da própria análise que os conteúdos teóricos farão sentido dentro do contexto analítico (NOGUEIRA FILHO; WARCHAVCHIK, 2008).

Tendo em vista a técnica do analista, esboçada brevemente acima, vale retomar o conceito de “ator-criador”, elaborado por Constantin Stanislavski (2020) para, posteriormente, traçar pontos em comum entre o trabalho do “ator-criador” e o trabalho do analista. O “ator-criador” é aquele recorre a conteúdos do próprio mundo interno para a interpretação de um papel, sendo o personagem a ser representado uma versão alternativa do próprio ator, já que muito do ator está presente no

personagem. A partir desse conceito, pode-se inferir que o ator não encarna um outro, completamente diferente de si. Muito pelo contrário, o personagem tem traços de sua própria personalidade. Essa é uma das principais questões deste trabalho e sua discussão se fundamenta a partir da teoria de Stanislavski (2020) e textos como o de Baudoun (2019), nesse capítulo final.

No texto *Arte não é psicose: uma reflexão sobre o eu do ator*, Baudoun faz uma distinção clara entre o processo de interpretar um personagem e o processo de encarnar um outro, processo este que mais se assemelha a um “surto psicótico” (BAUDOUN, 2019). Segundo o autor, a arte é uma transformação, uma fuga momentânea e parcial da realidade, já que de acordo com Nasio (2009 apud BAUDOUN, 2019), não haveria a possibilidade de se desvincular totalmente da realidade.

No texto *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental* Freud (1911 [2006]) discorre acerca do princípio do prazer e princípio de realidade sendo o primeiro ligado aos devaneios e as brincadeiras e o segundo como representativo da lei moral e social. A brincadeira e o brincar podem ser diretamente relacionados com o trabalho do ator:

O mais incrível é a capacidade de mergulhar totalmente na fantasia, mantendo os pés na realidade. Enquanto brinca, a criança ‘é’ o personagem a que se propõe. Mas, se a mãe chama para almoçar, por exemplo, interrompe sua performance naturalmente, sabendo de fato quem é; sabe que só é o personagem na cena lúdica, mas fora desse contexto, mantém sua identidade. Um ator, tal qual uma criança é capaz de deslizar sem maiores traumas do devaneio que a fé cênica lhe traz para as exigências de sua realidade que se faz presente tão logo irrompem os aplausos no último ato (AZEVEDO, 2010, p. 38).

Deste modo, apesar de haver a possibilidade de se desvincular parcialmente e momentaneamente da realidade através das brincadeiras, dos devaneios e da arte a partir do princípio do prazer, sempre estamos sujeitos ao princípio de realidade, que exige um adiamento da satisfação, causando um mal-estar no sujeito (FREUD, 1930 [2006]). A arte, portanto, é um encontro entre estes dois princípios, já que apesar de se afastar temporariamente da realidade, o artista é capaz de voltar a ela posteriormente, ao contrário do que ocorre na psicose (BAUDOUN, 2019).

A partir do que fora exposto acima, discutem-se as intersecções entre o trabalho do “ator-criador” e o trabalho do analista. O primeiro ponto em comum entre

eles é que os dois utilizam do inconsciente como matéria prima para exercer seu trabalho: o “ator-criador” utiliza conteúdos inconscientes e conscientes para a elaboração e construção de um personagem, e o psicanalista mergulha em seu próprio inconsciente e no inconsciente de seus pacientes de modo a realizar uma análise. Ao mesmo tempo que o ator não renuncia a si quando interpreta um personagem, o mesmo ocorre com o analista, visto que o mesmo conduz a análise a partir de sua própria subjetividade, de seu entendimento da teoria e do mundo. Outros pontos de intersecção entre o ator e o psicanalista, discutidos neste trabalho, são a questão do tempo, do improviso e da repetição. Essa discussão é fomentada a partir dos textos de Azevedo (2010) e Dunker e Tebas (2019).

O tempo é de extrema importância tanto na análise quanto no teatro: se o ator não entende o *timing* da plateia, não conseguirá fazer uma interpretação convincente. O analista também precisa entender o tempo do paciente: o tempo certo para dizer certas questões e como dizê-las. Já o improviso é utilizado tanto pelo ator quanto pelo analista: os atores do *Commedia dell'Arte*, por exemplo, não possuíam um texto ao qual se baseavam: eles interpretavam os personagens a partir da técnica da improvisação. O mesmo ocorre com o analista, que não possui um discurso pronto para dizer para seus pacientes: o discurso do analista é construído ao longo da análise (AZEVEDO, 2010). Por fim, a repetição é outro ponto comum entre o ator e o psicanalista. Apesar do ator interpretar uma mesma cena ou dizer uma mesma fala várias vezes, ele nunca diz de um mesmo lugar: cada interpretação é distinta da outra. O mesmo ocorre na repetição dentro da análise: apesar de o analisando trazer diversas vezes o mesmo tema, a interpretação e a fala do analista nunca é a mesma.

Sendo assim, a partir dos três capítulos acima apresentados, delimita-se o tema deste trabalho às relações entre a psicanálise, o teatro, o trabalho do analista e o trabalho do “ator-criador”, conceito este proposto por Stanislavski (2020). A arte e a psicanálise são dois campos que sempre tiveram uma sólida relação entre si e este trabalho pretende reforçá-la, a partir da discussão aqui proposta.

Método

De acordo com Herrmann (2005), o campo de pesquisa em Psicanálise deve ser estendido, ou seja, não deve ser resumido somente ao âmbito do consultório.

Dito em outras palavras, o autor defende que haja, dentro do universo da pesquisa em Psicanálise, uma “clínica extensa”, onde os pesquisadores da área possam ampliar seus objetos de estudo para outros fenômenos que não sejam somente os casos presentes dentro dos consultórios psicanalíticos. O autor afirma que, ao longo dos anos, a clínica foi, na grande maioria dos casos, o único meio de se fazer pesquisa dentro da área:

Em Freud, a Psicanálise ocupava uma área muito maior que a terapia de consultório; depois, dentro do movimento psicanalítico, não se expandiu, encolheu. As grandes análises freudianas da cultura, da literatura, dos mitos deram lugar a uma prática clínica muito estreita (HERRMANN, 2005, p. 20).

Visando ampliar a pesquisa em Psicanálise para outros âmbitos, este trabalho, realizado a partir do referencial teórico da Psicanálise, pretende discutir esta teoria para além da clínica, situando-a dentro do campo das artes cênicas e da literatura. Para tal, além dos textos clássicos de Freud, serão também utilizados textos de teóricos da dramaturgia, cujos temas circundam-se a respeito da criação do personagem por parte do ator. Dentre os principais autores que serão utilizados destacam-se Brecht, Moreno, Stanislavski e Strasberg. Os artigos e livros que subsidiarão a discussão serão aqueles publicados em língua portuguesa ou traduzidos para esta, podendo a proponente da pesquisa utilizar eventualmente artigos publicados em inglês cujo foco é a discussão da criação de personagens por atores no âmbito da dramaturgia.

Por clínica extensa, não pretendo referir-me tão-só à extensão a outros domínios, como também à recuperação daquilo que constitui nosso patrimônio original, em parte abandonado, com o tempo. Como a atenção analítica é sempre clínica, a psicanálise da cultura e da sociedade, a correlação de mão dupla com a literatura e as artes, a própria integração com o reino das ciências, tudo isto é clínica extensa (HERRMANN, 2005, p. 24).

Desse modo, esta pesquisa pretende seguir os preceitos da “clínica extensa” proposta por Herrmann (2005), a partir da revisão bibliográfica de textos psicanalíticos, literários, dramáticos, entre outros.

1 O TEATRO GREGO E A PSICANÁLISE

Neste capítulo será estabelecida uma relação entre o teatro grego e suas contribuições para a psicanálise moderna de Sigmund Freud. Para tal, será retomada a origem do teatro e como o mesmo acabou se constituindo como um relevante aspecto cultural, social e político no mundo grego. Também serão abordados outros aspectos da cultura helenística tais como sua mitologia, que dialoga diretamente com a história do teatro e da psicanálise. Como bases dessa revisão histórica serão utilizados os textos de Azevedo (2010) e Kury (2013), visto que ambos retomam aspectos importantes para se compreender os primórdios do teatro na Grécia Antiga, bem como seus costumes, mitos e organização social. Por fim, será discutida a importância da literatura para o teatro, visto que a maioria das peças teatrais são baseadas em textos literários. De modo a fundamentar tal discussão serão utilizados os textos de Azevedo (2010), Freud (1908 [2006]) e Sampaio (2002).

O teatro ocidental nasce na Grécia, mais especificamente em Atenas, no final do século VI a.C. e início do século V a.C. (KURY, 2013). Tal prática teve sua origem atrelada às homenagens e cultos a Dionísio, deus do vinho, da fecundidade e do teatro. Nessas cerimônias dionisíacas, os ritualistas utilizavam vestes e máscaras enquanto dançavam e cantavam, explorando sua expressão corporal. Somando-se a isso havia o consumo exacerbado de vinho que levaria ao êxtase, já que se acreditava que era desta forma que se poderia estabelecer alguma conexão divina com o deus Dionísio. Foi a prática destes rituais e sua evolução que deram origem ao teatro como conhecemos hoje (AZEVEDO, 2010). As máscaras e vestes eram, e ainda são, importantes para a caracterização dos atores em seus respectivos personagens. Além desses recursos, o cenário também se apresenta como fundamental, convidando o espectador a adentrar neste mundo fantasioso, que se utiliza de tantos elementos da realidade para se constituir.

Nos primórdios do teatro, havia sempre um ator e um coro. O ator se comunicava com o coro e este tinha como função uma maior aproximação entre público e intérprete. Como explica Azevedo: “[...] o coro é utilizado fazendo com que o público se comova, ao ver, por exemplo, um herói como Édipo furar os olhos.” (AZEVEDO, 2010, p. 19). O coro era formado somente por homens, que eram

sorteados anualmente para tal função. Esse grupo variava entre doze e vinte e quatro participantes, dependendo se o espetáculo era uma comédia ou uma tragédia. No primeiro gênero utilizavam-se mais coristas do que no segundo, isto porque na tragédia a ação do coro era mais passiva, enquanto na comédia havia uma participação mais atuante deste grupo (KURY, 2013).

Os atores, por sua vez, eram limitados a três ou quatro por peça, podendo haver figurantes. De modo a realizar a representação teatral de maneira convincente, os atores utilizavam máscaras que ilustravam emoções. Não se sabe ao certo se mulheres eram permitidas a participar das representações, porém se sabe que, em muitos casos, eram os próprios homens que interpretavam papéis femininos (KURY, 2013). Além das máscaras, os atores vestiam figurinos e calçados, que variavam em tamanho dependendo de qual gênero estaria sendo encenado. Também era demandada do ator uma linguagem corporal compatível com aquilo que estaria sendo dito e representado. É por isso que o corpo é de extrema importância na arte do teatro, visto que é através dele que o artista transmite as emoções ao seu público.

As peças gregas dividiam-se entre dois gêneros principais: a comédia e a tragédia. No primeiro, era comum a representação da vida cotidiana das cidades e seus problemas políticos. Os heróis normalmente se encontravam em situações embaraçosas, das quais sempre propunham alternativas incomuns e cômicas. Já as tragédias resgatavam os mitos de grandes heróis e deuses e sempre tinham um final triste, repleto de destruição e morte. As representações teatrais praticadas em Atenas, portanto, “[...] reflete(m) diretamente as condições sociais e políticas dessa cidade, não devendo mais nada a sua suposta origem rural.” (KURY, 2013, p. 8).

Com o decorrer do tempo, as representações teatrais foram se aprimorando e se estruturando, fazendo nascer as artes cênicas. O teatro, então, foi ganhando cada vez mais lugar e tornando-se algo constitutivo da cultura da cidade de Atenas. Os festivais nos quais as peças eram encenadas reuniam ricos e pobres, visto que havia uma política de subsídios para a camada mais carente poder assistir aos espetáculos (KURY, 2013). Além dos atenienses, os festivais teatrais como o *As Grandes Dionísias*, reuniam estrangeiros de todas as partes. Para que todos pudessem comparecer ao festival, o mesmo era realizado na primavera, quando o mar estava em melhores condições de navegação (KURY, 2013). Desse modo, além de se consolidar como uma manifestação cultural e social, o teatro também foi se

apresentando como um ato político. Isso, porque antes do início dos espetáculos havia paradas militares, homenagens a heróis de guerra, entre outras manifestações que reforçavam o poder bélico de Atenas.

Como já fora dito anteriormente, as peças teatrais dividem-se em dois grandes gêneros: comédia e tragédia. Neste trabalho optou-se por discutir somente o gênero trágico, visto que é a partir de uma obra desta natureza que Sigmund Freud elaborou um conceito fundamental de sua teoria psicanalítica. Para compreender melhor a composição de uma obra trágica é necessário retomar dois conceitos fundamentais: a mimese e a catarse. Para tal, será utilizada a obra de Aristóteles, *Poética*, com notas e tradução do mestre em filosofia, Paulo Pinheiro. Além desse texto, serão utilizadas outras referências nas quais a obra *Poética* é comentada e analisada.

A tradução correta do termo “mimeses” é, ainda hoje, discutida por estudiosos do tema, visto que ainda não se chegou a um consenso sobre tal. Todavia, há algumas traduções que são consideradas mais aceitas e mais utilizadas. São elas: “processos imitativos”, “representações” e “imitações” (PINHEIRO, 2017). Segundo o próprio Aristóteles (2017), o que nos distingue dos demais animais é o fato que, desde cedo, mimetizamos e é a partir da imitação do outro que se constituem nossas primeiras fontes de aprendizagem. A mimese encontra-se no cerne da arte teatral e se difere em formato dependendo de qual gênero está sendo representado (comédia ou tragédia). Aristóteles aponta que na tragédia os homens são imitados levando em consideração aspectos nobres e engrandecedores enquanto na comédia há uma representação mais degradante do homem, de modo a provocar o riso.

Para Aristóteles, a mimese trágica deve ter uma finalidade a ser atingida e esta é a catarse: “A catarse constitui o acontecimento final para o qual concorrem todos os elementos da tragédia.” (PINHEIRO, 2017, p. 18). A catarse, portanto, dá-se por meio das paixões decorrentes da arte trágica que, ao serem liberadas através da descarga emocional do espectador, desencadeariam na purificação propriamente dita (QUEIROZ, 2013). Josef Breuer e Sigmund Freud utilizam tal conceito para elaborar o chamado “método catártico”, nos primórdios da psicanálise. Tal método sugere que através da fala o paciente poderia rememorar um evento traumático liberando afetos recalçados (FREUD, 1895 [2006]).

Sendo assim, retomando os conceitos anteriormente explicitados, conclui-se que a mimese trágica é caracterizada pela presença de um herói de caráter nobre e elevado que acaba encontrando-se em uma posição de vítima de um conjunto de ações anteriores determinantes de sua condição e ação (PINHEIRO, 2017). No final do enredo, atinge-se a finalidade da tragédia propriamente dita, que é o efeito catártico:

É pois a tragédia a mimese de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento distintamente distribuídas em suas partes; mimeses que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções (ARISTÓTELES, 2017, p. 71-72).

Um dos principais exemplos do gênero trágico é a peça *Édipo Rei*, escrita por Sófocles por volta de 427 a.C. Na análise desta peça, pode-se identificar todos os elementos anteriormente citados, incluindo a presença da catarse. Neste clássico enredo, Laio e Jocasta, reis de Tebas, ouvem de um oráculo de Delfos que seu filho, Édipo, iria um dia matar o próprio pai e desposar a mãe. Para evitar que esta terrível tragédia acontecesse, Laio ordena que um pastor o mate, amarrando os pés do recém-nascido em uma árvore e deixando-o para as feras. Porém, o pastor tem piedade de Édipo e descumpra as ordens do rei, levando o bebê para sua casa. Como o pastor é muito pobre, ele acaba doando Édipo ao rei de Coríntio, Políbio, e sua esposa, Mérope, que não podiam ter filhos e, portanto, adotam Édipo e o criam.

Anos mais tarde, Édipo consulta o oráculo de Delfos, que lhe dá a mesma previsão que havia dado a Laio: ele iria matar seu pai e casar-se com a mãe. Convencido de que Políbio e Mérope eram seus pais biológicos, Édipo decide ir embora de Corinto para evitar tal tragédia e acaba, coincidentemente, rumando em direção a sua cidade natal, Tebas. Em determinado momento de sua travessia, Édipo encontra um homem velho, com quem discute em uma encruzilhada. Ele acaba matando este homem e sua comitiva. Porém, o que ele não sabia é que na verdade havia matado seu próprio pai, Laio.

Ao chegar em Tebas, Édipo se depara com uma esfinge que devorava aqueles que não decifravam seus enigmas, apavorando o povo tebano. O personagem decifra o enigma, libertando o povo e sendo aclamado herói da cidade. Como recompensa recebeu o título de rei da cidade e a mão da rainha Jocasta.

Édipo e Jocasta se casam e têm quatro filhos. É só depois de vários anos que Édipo descobre que na verdade havia matado seu pai e casado com sua mãe. Ao descobrir que a previsão feita pelo oráculo de Delfos era verdadeira, fura os próprios olhos. Tal enredo mostra-se como um exemplo clássico de uma narrativa trágica, levando em consideração o modelo proposto por Aristóteles.

A história de Édipo, apesar de ter sido escrita em 427 a.C., faz parte da cultura popular nos dias de hoje. Isso se deve, em parte, ao fato de Sigmund Freud ter utilizado tal narrativa para formular o chamado “complexo de Édipo”, conceito fundamental para compreender a teoria freudiana. De acordo com Freud, em seu texto, *Totem e tabu* (1913 [2006]), a primeira escolha de objetos para amar feita por um menino é incestuosa (FREUD, 1913 [2006], p. 35). Freud propõe, neste primeiro modelo do complexo de Édipo, visto que o mesmo sofre modificações ao longo do avanço da teoria psicanalítica, que o menino apaixona-se pela mãe e rivaliza com o pai. À medida que a criança cresce, há uma libertação dessa atração incestuosa, fruto do recalque. Todavia, as fixações incestuosas na libido continuam no inconsciente (FREUD, 1913 [2006]).

Ainda segundo Freud (1913 [2006]), o “complexo de Édipo” é considerado como o complexo nuclear das neuroses, ou seja, a constituição psíquica neurótica se daria pela travessia do Édipo. A decorrência da passagem pelo Édipo é a castração ou sua substituta simbólica, a cegueira (FREUD, 1913 [2006]). Outra consequência advinda deste complexo é o sentimento de remorso ou culpa, por conta do desejo incestuoso da criança e seu ódio ao pai (FREUD, 1913 [2006]).

A peça *Édipo Rei* e outras tragédias do teatro grego foram a inspiração para que Freud concebesse o conceito de catarse como ab-reação dos afetos (DUNKER; TEBAS, 2019). E, logicamente, também foi inspiração para a elaboração do “complexo de Édipo”, conceito este fundamental para compreender a teoria freudiana, como fora explicitado anteriormente. Todavia, vale ressaltar que a cultura helenística também serviu de base para a elaboração de outro conceito psicanalítico, o “narcisismo”. Apesar do mito do deus Narciso não estar relacionado com o teatro propriamente dito, é importante destacá-lo visto que foi a partir dele que Freud elaborou outro fundamental conceito de sua teoria.

De acordo com a mitologia, o deus Narciso nascera com uma beleza exuberante e, por conta disso, despertava a paixão de todas as ninfas e mulheres que o viam. Todavia, nunca se apaixonava por nenhuma delas, visto que acreditava

que nenhuma era merecedora de seu amor. Uma ninfa então, magoada por seu amor não correspondido, pede que Nêmesis, deusa da vingança, o amaldiçoasse, fazendo com que ele se apaixonasse por alguém que nunca poderia possuir. Narciso então se apaixonou por si mesmo ao olhar o reflexo de sua imagem na água.

Em seu texto *Sobre o narcisismo: uma introdução* (1914a [2006]), Freud teoriza que o conceito psicanalítico do narcisismo se refere à constituição do sujeito. Deste modo, o ego deve ser construído, visto que não está presente no indivíduo desde o início de sua vida:

[...] estamos destinados a supor que uma unidade comparável do ego não pode existir no indivíduo desde o começo; o ego tem de ser desenvolvido. Os instintos auto-eróticos, contudo, ali se encontram desde o início, sendo, portanto, necessário que algo seja adicionado ao auto-erotismo – uma nova ação psíquica – a fim de provocar o narcisismo (FREUD, 1914a [2006], p. 84).

Desse modo, haveria três tempos pelos quais o bebê deve atravessar para se constituir como indivíduo propriamente dito: auto-erotismo, narcisismo e escolha objetal. Como já fora dito anteriormente, o bebê nasce com um corpo fragmentado, visto que o ego ainda não está constituído: o corpo do bebê deve ser libidinizado de modo que o ego comece a tomar forma. Em seguida, no narcisismo, o bebê se vê como sendo a completude da mãe (eu ideal) e é somente através da castração que a criança sai do estado narcísico e começa a realizar suas escolhas objetais, visando alcançar o ideal de eu (FREUD, 1914a [2006]).

Levando em consideração o que fora apresentado anteriormente, pode-se estabelecer uma relação direta entre a cultura grega (teatro e mitologia) e a psicanálise. Percebe-se, portanto, como as bases da teoria freudiana se estruturam sob os pilares da arte, da cultura e do teatro, visto que tanto a psicanálise quanto a arte norteiam-se em direção à compreensão da alma humana. Sendo assim, é compreensível o fato de Freud fazer referências a diversos artistas em sua obra, tais como Leonardo da Vinci e Michelangelo (AZEVEDO, 2010). Também não é à toa que autores como Sófocles, Dostoiévski, Shakespeare e Goethe aparecem nos textos freudianos, como exemplifica Azevedo:

A possibilidade de examinarmos a obra dos grandes escritores da literatura universal nos oferece a inegável oportunidade de desvendarmos os muitos dos processos psíquicos inerentes à vida. Freud nunca escondeu seu fascínio pelos grandes romancistas e

jamais lhes negou a contribuição devida à formulação da psicanálise (AZEVEDO, 2010, p. 23).

A literatura e o teatro são duas formas de arte que sempre se relacionaram entre si. Isso, porque, por detrás de uma peça teatral com atores e cenários, há, na maioria dos casos, um texto. Há representações teatrais onde não há a existência de um texto, visto que a máxima é a improvisação. Este é o caso da *Commedia dell'Arte*, um tipo de teatro muito comum na Itália durante o século XVI (AZEVEDO, 2010). De todo modo, retirando estas exceções, a peça teatral é sempre uma representação de um conteúdo escrito. Levando isto em consideração, é pertinente uma breve discussão de como se dá o processo criativo do escritor, visto que é este, na maioria dos casos, que idealiza e cria os personagens que serão interpretados pelo ator. É o caso do texto *Édipo Rei*, escrito por Sófocles. Esse texto deu subsídios para a encenação teatral de uma peça com o mesmo nome e a trajetória do personagem principal desta tragédia forneceu, posteriormente, as bases para que Freud elaborasse o “complexo de Édipo”.

No texto *Escritos criativos e devaneios* (1908), Freud teoriza como se dá o processo criativo do escritor propriamente dito. O autor argumenta que os escritores se utilizam de seus devaneios ou fantasias de modo a construir uma narrativa. Ainda segundo Freud, é natural a brincadeira e o fantasiar na criança, porém, no adulto tais práticas devem ser escondidas de outras pessoas, mantidas no íntimo daquele que fantasia, visto que podem gerar repulsa. Essas fantasias e devaneios somente vêm à tona a partir da análise, onde o analisando pode exprimir tais conteúdos sem o julgamento do analista.

Todavia, Freud (1908 [2006]) questiona como os escritores conseguem expor seus sentimentos mais íntimos sem gerar a tal repulsa. Ele argumenta que: “O escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, e nos suborna com o prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias.” (FREUD, 1908 [2006], p. 142). Dito com outras palavras, o escritor e, por que não, o artista, exterioriza suas fantasias e desejos mais íntimos a partir da arte. Para tal, muitas vezes o artista utiliza-se da estética. Sendo assim, não é à toa que a peça *Édipo Rei* gere um sentimento de repulsa em seus espectadores, visto que o conteúdo da mesma dialoga com aspectos recalcados no inconsciente do sujeito, tais como o apaixonamento pela

mãe e a rivalidade com o pai, como já fora exposto anteriormente a partir do texto freudiano *Totem e tabu* (1913).

Contudo, é importante mencionar que a linguagem utilizada pelo escritor não é a mesma utilizada pelo analisando dentro de um contexto analítico. Apesar de ambas se utilizarem de conteúdos inconscientes, a linguagem do escritor transpassa, como dito por Freud, por um aspecto estético, representado por certa “licença poética”, enquanto a linguagem do analisando não tem esta mesma característica:

Por licença poética entende-se, neste caso, a liberdade de, em vista do prazer estético, abolir as exigências da realidade. Em especial, a liberdade diante de qualquer tipo de comprovação ou prova de veracidade daquilo que é construído no discurso poético-literário. Em nome do prazer, o poeta suprime, reduz, disfarça e mesmo corrige a realidade. O psicanalista, por sua vez, não pode dar a si próprio tal satisfação. Cabe-lhe inquirir e, de certa forma, sem descanso, submeter-se à realidade dos processos psíquicos, tal como eles se mostram ao vivo (SAMPAIO, 2002, p. 157-158).

Desse modo, apesar de escritores e artistas em geral utilizarem-se de conteúdos advindos do mundo interno para criarem suas obras, não se pode dizer que a linguagem usada por estes é a mesma do analisando em um processo psicoterapêutico. Todavia, é evidente a presença do mundo interno do artista em suas obras. Seja na escrita, na pintura, nas artes plásticas ou cênicas, a subjetividade do artista está sempre presente. A escritora ucraniana-brasileira Clarice Lispector é uma referência na arte de transpor estes conteúdos internos na forma de literatura. Há várias referências na obra de Clarice de como a mesma realiza uma espécie de “associação livre” quando escreve, apesar de, como fora dito anteriormente, a escrita literária não seguir as mesmas normas da fala do analisando: “Agora te escreverei tudo o que me vier à mente com o menor policiamento possível. É que me sinto atraída pelo desconhecido.” (LISPECTOR, 2017, p. 84).

Sendo assim, fica evidente a relação do teatro, do cinema, da literatura e de outras expressões artísticas com a psicanálise. O “complexo de Édipo”, conceito tão central da teoria psicanalítica, visto que é a partir dele que se constitui o sujeito dentro da cultura, teve como base uma peça teatral da Grécia Antiga. O apaixonamento pela mãe e a rivalidade com o pai, assim como a culpa e o remorso que o levam a furar os próprios olhos, foram elementos fundamentais para que

Freud elaborasse o conceito edipiano. A obra de Sófocles é apenas um dos exemplos nos quais podemos observar o tema da proibição do incesto. Freud afirma que: “o interesse dos escritores criativos centraliza-se em torno do tema do incesto” (FREUD, 1913 [2006], p. 35) e argumenta que, muitas vezes, estes temas apresentam-se de maneira deformada por conta da “aversão que os seres humanos sentem pelos seus primitivos desejos incestuosos, hoje dominados pela repressão” (FREUD, 1913 [2006], p. 35).

Temos como exemplo a peça trágica *Hamlet*, escrita por William Shakespeare, onde há a morte do pai e a rivalidade entre tio e sobrinho pelo amor de Ofélia. Assim como o livro *Os Irmãos Karamazov*, de Dostoievski, que trata do embate entre pai e filho pelo amor de uma mulher (AZEVEDO, 2010). A psicanálise, portanto, vai além da clínica e engloba aspectos referentes à cultura, ao teatro e às artes em geral. Podendo conhecer como os personagens de livros ou de peças teatrais se comportam em relação ao mundo, podemos compreender mais sobre nós mesmos e, conseqüentemente, sobre os outros. Esse conhecimento é fundamental para o trabalho do analista e também para o trabalho do ator-criador, que o utiliza como matéria prima na construção de seus personagens.

2 TÉCNICA TEATRAL E PSICOLOGIA

Visando discutir a técnica teatral, optou-se por apresentar as teorias de alguns autores que tiveram fundamental contribuição a respeito do tema. São eles Bertolt Brecht, Constantin Stanislavski, Jacob Levy-Moreno e Lee Strasberg. Para tal, será utilizado o livro *Ator no século XX* (1994), de Odette Aslan, no qual a autora discute a obra dos escritores acima citados, com exceção de Moreno. Primeiramente será exposta a teoria do ator, diretor, escritor e pedagogo russo Constantin Stanislavski, analisando-a a partir de conceitos psicanalíticos, visto que a obra de Stanislavski dialoga diretamente com a obra de Sigmund Freud. Em seguida, será brevemente apresentada a teoria moreniana para, logo após, apresentar a contribuição de Strasberg para com o tema. Por fim, será discutida a teoria do dramaturgo alemão Bertolt Brecht.

Constantin Stanislavski nasceu na Rússia em 1863, e desde os primórdios de sua vida já se interessava por teatro. Por muito tempo trabalhou como ator amador, até que em 1897, após conhecer Vladimir Danchenko, fundou, junto com ele, o Teatro Popular de Arte, depois renomeado para Teatro de Arte de Moscou. Stanislavski permaneceu como diretor deste grupo durante quarenta anos, o que lhe deu subsídios para formular sua teoria, que posteriormente foi denominada de “sistema Stanislavski”. Apesar do nome, o “sistema” ou “método Stanislavski” não pressupõe regras pré-determinadas que devem ser seguidas pelo ator. O objetivo do “sistema” é justamente o contrário: dar suporte ao ator, lhe dando total liberdade para criar.

O “sistema” de Stanislavski sugere que o ator deve ser um “ator-criador”, ou seja, ele deve buscar em seu inconsciente e em sua memória afetiva, bases para construir o personagem que será representado. Em outras palavras, o ator deve resgatar em sua “memória das emoções” os sentimentos vivenciados por ele que possam auxiliá-lo a interpretar determinado personagem. Portanto, o ator deve livrar-se de estereótipos, emoções falsas e clichês quando realiza sua interpretação, visto que deve encontrar sua “verdade interior” (ASLAN, 1994). O seguinte trecho, extraído do livro *A preparação do ator*, exemplifica tal conceito:

Você por acaso espera que um ator invente toda sorte de sensações novas ou até mesmo uma alma nova para cada papel que interpreta? Quantas almas teria de abrigar? Por outro lado, pode ele acaso

arrancar fora a sua própria alma e substituí-la por outra, alugada, por julgá-la mais adequada a determinado papel? Onde é que irá buscá-la? Podemos tomar de empréstimo roupas, um relógio, toda espécie de coisas, mas é impossível tomar de outra pessoa sentimentos. Os meus sentimentos são meus, inalienavelmente, e os seus lhe pertencem da mesma forma (STANISLAVSKI, 2020, p. 216).

Sendo assim, como explica Aslan, o ator que segue o “sistema” Stanislavski entra em um processo psíquico que “desencadeia nele o sentimento real, ele ‘vive’ o acontecimento e suas consequências, em vez de contentar-se em reproduzir a manifestação exterior de um sentimento que ele não sente.” (ASLAN, 1994, p. 76). Todavia, ainda segundo Stanislavski (1888 apud ASLAN, 1994), o ator não deve deixar que a emoção o invada sem precedentes. Deve haver uma dominação desta emoção por parte do ator sem que, para isso, ele deva abandonar o papel.

Seguindo a linha de raciocínio proposta por Stanislavski, pode-se dizer que o trabalho do ator-criador envolve tanto conteúdos inconscientes como conteúdos conscientes da psique. O ator, segundo ele, cria conscientemente, mas deve utilizar de conteúdos inconscientes para tal. Dessa forma, o personagem terá, em sua constituição, elementos da personalidade daquele que o interpreta. Isto é claro ao analisarmos um mesmo personagem interpretado por diferentes atores: a leitura que cada ator faz do personagem é distinta, interferindo, conseqüentemente, na interpretação.

Temos como exemplo o personagem Coringa, vilão de Batman, que fora criado, inicialmente, para revistas em quadrinhos. O mesmo, ao ganhar vida nas telas de cinema, já fora interpretado por diversos atores ao longo dos anos. Todavia, cada Coringa tem suas particularidades e trejeitos, visto que em cada interpretação há elementos da personalidade e da subjetividade do ator que o interpreta. Deste modo, há Coringas mais cômicos e outros mais sombrios. Isso não quer dizer, porém, que o Coringa interpretado de maneira sombria foi feito por um ator sombrio. O que está em jogo é como o ator enxerga aquele personagem, e isso depende das vivências do ator-criador. Sendo assim, como diria Stanislavski:

O ator deve usar sua arte e técnica para descobrir, por métodos naturais, os elementos que precisa desenvolver para seu papel. Deste modo, a alma da pessoa que ele interpretará será uma combinação dos elementos vivos do seu próprio ser. Você deve preocupar-se, primordialmente, em encontrar um meio de recorrer ao seu material emocional; depois em descobrir métodos para criar um número infinito de combinações de almas humanas, caracteres,

sentimentos, paixões para o seu papel. (STANISLAVSKI, 2020, p. 218).

O conceito de identificação, proposto por Freud no texto *Psicologia das Massas e Análise do Eu* (1921), relaciona-se com o que fora apresentado da teoria stanislavskiana. Freud teoriza como se dá o processo resultante da constituição do sujeito. O autor exemplifica que o “eu” se inscreve a partir de um outro, ou seja, é a partir do reconhecimento do outro que o sujeito se constitui como tal. E é a partir da concepção de que o sujeito pode diferenciar-se do outro que ocorre a identificação e a escolha objetal. A escolha objetal refere-se à uma libido direcionada ao objeto enquanto a identificação é a introjeção deste objeto. Sendo assim, cada sujeito é formado por vários “outros introjetados”. Stenner (2004), tendo como base este mesmo texto de Freud, explica:

Freud encontra a pulsão pela via do ‘amor’ como a que promove laços, laços que só se fornecem pela via da identificação, ou seja, a libido retorna ao eu para investir nos objetos narcisicamente. [...] é pela via da identificação que esses objetos são incorporados ao eu (STENNER, 2004, p. 56).

Relacionando o conceito de identificação com a interpretação do ator, Guènoun (2012 apud NEVES; SANTIAGO, 2017) disserta que, do lado do espectador, há uma identificação subjetiva do eu com o “ideal de eu”, representado pelo personagem. Por outro lado, na perspectiva do ator haveria uma identificação histórica, caracterizada pela possibilidade ou desejo de colocar-se em determinado contexto. Em outras palavras, o espectador pode se identificar com um outro, com aquilo que ele não é (ideal de eu), enquanto o ator se identifica historicamente, pois tenta sentir, experienciar e viver aquilo que o personagem estaria vivendo. Desse modo, o personagem (objeto) seria introjetado pelo sujeito (ator) fazendo com que cada ator tenha sua própria visão subjetiva acerca de determinado personagem, como já fora explicitado anteriormente.

Somando-se a Stanislavski, outro autor de extrema importância para o desenvolvimento de uma psicologia do teatro foi o médico, psicólogo, filósofo e dramaturgo romeno Jacob-Levy Moreno. O pai do Psicodrama formulou sua teoria a partir da “reconstrução de experiências” nas quais o sujeito, a partir de um jogo de troca de papéis, poderia entrar em contato com conteúdos de seu inconsciente através do inconsciente do outro (ALMEIDA; GONÇALVES; WOLFF, 1998). Assim

como Stanislavski, a teoria de Moreno também parte do pressuposto de que a dramatização é um método que favorece o autoconhecimento.

Para tal, o sujeito deveria encarnar papéis conflituosos para ele de modo a entrar em contato com conteúdos recalçados. Sendo assim, a teoria de Moreno circunda-se na ideia de que as imagens primordiais possam ser transformadas de modo a se tornarem qualidades artísticas através do processo expressivo de criação via dramatização. O teatro de Moreno, portanto, teria um caráter terapêutico, visando a cura pela ação teatral. Nesse caso, o ator não seria um profissional exercendo seu ofício, mas um paciente em tratamento (ASLAN, 1994). A teoria de Moreno é um elo importante entre a psicanálise e o teatro, sendo fundamental uma breve explanação da mesma neste capítulo.

Tanto a teoria de Moreno como a de Stanislavski migrou para os Estados Unidos sendo traduzidas e reformuladas pelo ator, diretor e professor de arte dramática Lee Strasberg. Em 1923, o Teatro de Arte de Moscou realiza uma turnê pelos Estados Unidos, e muitos dos atores que faziam parte da companhia ficaram no país e deram cursos nos quais explicavam a técnica teatral proposta por Stanislavski, visto que o Teatro de Arte de Moscou fora fundado por ele, como já fora dito no início deste capítulo. Em 1925, Moreno migra para os Estados Unidos levando consigo sua teoria psicodramática, influenciando também a cena teatral estadunidense.

A partir daí, Strasberg desenvolve seus estudos baseando-se na improvisação e começa a ser reconhecido por seu trabalho quando dirige o Actors Studio. Este era um local que os atores já formados vinham para aprimorar sua técnica e procurar solucionar questões particulares relacionadas à interpretação (ASLAN, 1994). O método desenvolvido por Strasberg, que teve como base o sistema de Stanislavski, não fora desenvolvido para ser utilizado em grupos, mas sim, para auxiliar atores em particular, como explica Aslan:

O método não se destina mais a um grupo permanente, porém a atores isolados, trata de seus casos individuais segundo critérios muito influenciados pela psicanálise; às vezes, aproxima-se mais de uma terapia do que uma prática teatral (ASLAN, 1994, p. 264).

Assim como Stanislavski, Strasberg incentivava seus alunos a encontrarem em si mesmos as bases para fundamentarem a interpretação. Não haveria clichês ou fórmulas já prontas: os atores deveriam buscar em sua personalidade e em

conteúdos inconscientes as maneiras pelas quais iriam interpretar determinado personagem. O método de Strasberg reconhece que o ator deve poder elaborar questões do inconsciente que poderiam atrapalhá-lo na hora da interpretação. Para tal, o ator deveria dizer em voz alta o motivo pelo qual ele achava que sua atuação não estaria condizente com aquilo que ele havia planejado, podendo ajudá-lo a vencer determinadas inibições (ASLAN, 1994).

A teoria de Strasberg foi bastante reconhecida e utilizada por diversas estrelas do cinema americano, entre elas Marlon Brando (ASLAN, 1994). Strasberg era conhecido por saber com precisão os pontos fracos dos atores e ajudá-los a superar tais questões. Seu método influenciou e ainda influencia a cena dramática estadunidense e, por que não, mundial. Apesar disso, diversas críticas ao método se fundamentam a partir do aspecto individualista do mesmo, no qual o coletivo é deixado de lado para que a individualidade do ator seja a principal ferramenta de trabalho (ASLAN, 1994).

Dando continuidade ao que fora proposto no parágrafo inicial deste capítulo será apresentada a teoria do alemão Bertolt Brecht, que se estrutura a partir do conceito de distanciamento crítico, conceito este que será apresentado mais adiante. A teoria deste autor difere, em diversos aspectos, das apresentadas anteriormente. Primeiramente, a teoria brechtiana é muito influenciada por Karl Marx: segundo Brecht o teatro deveria ser um lugar de luta e transformação, onde os espectadores poderiam assistir peças nas quais se discutiriam questões sociais e não mais histórias de amor romantizadas. O objetivo da arte teatral, portanto, seria o de suscitar na plateia um senso crítico, opondo-se ferozmente ao teatro da Alemanha nazista, onde Hitler buscava alienar seus espectadores para que os mesmos se mostrassem adeptos ao regime (ASLAN, 1994).

Brecht se opõe ao teatro de divertimento (aquele que teria como principal função entreter o público), aproximando-se do teatro épico e do teatro dialético. O texto teatral deveria ser lido após a representação, convocando o espectador a refletir acerca do que fora encenado. A construção dos personagens também é modificada: não há mais o bom herói sofredor e virtuoso. Os personagens são complexos e fogem da filosofia maniqueísta do bom e do mal. Ao mesmo tempo, estão inseridos em um contexto social com determinadas particularidades, como explica Aslan:

O estado do homem se modifica a partir de coações sociais que importa mostrar, a personagem do teatro não é mais uma entidade isolada, porém uma pequena engrenagem reintegrada no contexto de uma sociedade que é denunciada (ASLAN, 1994, p. 161).

Outra característica do teatro brechtiano é o conceito de distanciamento, que já fora mencionado anteriormente. Como explica Conserva (2014), o distanciamento refere-se ao fato de que tanto o ator como a plateia têm a consciência de que o papel sendo representado pelo ator é da ordem da ficção. Desse modo, é explicitado que a peça é meramente uma representação teatral, na qual são mostrados acontecimentos que suscitam no espectador o pensar e o refletir. Esse afastamento também é observado na relação personagem-ator, visto que o ator não deve sentir, mas descrever a emoção sentida pelo personagem.

Na peça brechtiana os fatos são puramente fatos, não há a intenção de fazer o espectador sofrer ou emocionar-se com o enredo sendo mostrado. Muito pelo contrário, o teatro de Brecht quer que o espectador assuma uma posição atuante em relação à sociedade. Para tal, em muitas peças, o público é convidado a solucionar o conflito sendo representado, ocupando uma posição ativa, diferentemente de outras vertentes teatrais nas quais o espectador ocupa o lugar de mero observador. Há afastamento, distanciamento: o ator não entra em transe e não tenta hipnotizar o público (ASLAN, 1994).

De modo a exemplificar o distanciamento proposto por Brecht, analisa-se como em suas peças o ator dirige-se ao seu personagem em terceira pessoa. Após dizer determinada frase durante a representação, o ator ou atriz diz: “ele disse” ou “ela disse”, procurando demonstrar que ator e personagem são duas instâncias distintas. Deste modo, Brecht difere-se de Stanislavski já que recusa a “arte pela arte” e a busca da emoção como pilar da interpretação do ator. Para Brecht, a arte deve ter uma função social e transformadora, sendo desnecessário que o ator busque dentro de si os subsídios para a interpretação. A função do ator, portanto, deve ser tomar partido, ou seja, ser engajado em sua arte.

3 O ANALISTA E O ATOR: INTERSECÇÕES POSSÍVEIS

Neste capítulo serão feitas intersecções possíveis entre o trabalho do ator e o trabalho do analista. Com esse fim, será feita uma breve revisão bibliográfica de alguns dos textos técnicos de Freud, nos quais o autor discorre acerca do método psicanalítico e como o mesmo é posto em prática. Em seguida, será retomado o conceito de “ator-criador” proposto por Stanislavski, focando principalmente no fato de que o ator não se desvincula da realidade de modo a interpretar seu papel e utiliza-se de sua própria subjetividade e historicidade para exercer esta função. Por fim, será estabelecida uma relação entre o trabalho do ator-criador e o psicanalista, visto que ambos se utilizam de seu mundo interno como matéria prima em seus ofícios.

Freud publica um de seus primeiros textos puramente técnicos em 1912, dando início ao período conhecido como “ciclo da técnica” que se estendeu entre 1912 e 1915, como aponta Jorge (2017). Em tais publicações, o autor introduz os princípios do método psicanalítico, tratando de temas como:

[...] a explanação sobre a regra fundamental da psicanálise, da associação livre, e seu correlato no analista, a atenção flutuante; a transferência em duas diferentes modalidades; a resistência manifestada através de qualquer interrupção no discurso e, especialmente, da transferência, a dialética entre rememoração e repetição em jogo na elaboração; as entrevistas preliminares e os elementos que devem ser ponderados pelo analista logo no início do tratamento; o uso do divã e o pagamento da análise (JORGE, 2017, p. 64).

O objetivo de Freud ao escrever estes textos era fornecer recomendações e suporte aos médicos que exerciam ou desejavam exercer a psicanálise. O “método psicanalítico” não tinha como objetivo estabelecer regras engessadas, tirando o espaço de criação do analista. Como explica Nogueira Filho e Warchavchik (2008, p. 145): “Toda tentativa de regulamentação a priori destitui tanto o analista como o analisando da condição de agentes do processo, que se dará necessariamente pelo modo como ambos superam os obstáculos e dão lugar ao novo.” Isso se pode dizer do “método” ou “sistema” Stanislavski, apresentado no capítulo anterior, no qual o autor também não delimita condições rígidas e limitantes. De todo o modo, não se pode ignorar o fato de que muitos psicanalistas e atores se utilizem de tais teorias de forma dogmática.

Entre os diversos temas tratados por Freud em seus textos técnicos destaca-se a recomendação de que todo analista deve fazer sua própria análise pessoal e afirma que, ao fazê-lo, o mesmo “[...] ficará contente em compreender que, tanto dentro de si quanto no mundo externo, deve sempre esperar descobrir algo de novo.” (FREUD, 1912 [2006], p. 130). A importância da análise pessoal deve-se ao fato de que somente explorando os processos e aspectos do próprio inconsciente o analista será capaz de fazer o mesmo em relação aos seus pacientes. Sendo assim, o texto *Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise* (1912) de Sigmund Freud pode ser resumida a esta simples, porém fundamental recomendação.

Ainda discorrendo sobre a importância da análise para o analista, Nogueira Filho e Warchavchik (2008) argumentam que a subjetividade do mesmo deve servir como objeto de estudo: é necessário que o analista possa adentrar em um processo no qual seja incentivada a reflexão de sua própria subjetividade para que a análise ocorra. Além da análise pessoal propriamente dita é fundamental o estudo teórico da psicanálise e seus preceitos, mas mesmo esses só podem ser apropriadamente caso seja feita uma análise pessoal. Isso, porque, ainda de acordo com os autores, somente se apropriar dos conceitos psicanalíticos não é suficiente para entender a teoria. É necessário conhecer os processos psíquicos internos para que os textos teóricos façam sentido.

De acordo com Calligaris, em seu célebre livro *Cartas a um jovem terapeuta* (2004), é o sofrimento psíquico que motiva o sujeito a buscar uma análise: “[...] é improvável que uma psicanálise aconteça sem que um sofrimento reconhecido motive o paciente.” (CALLIGARIS, 2004, p. 7). Desse modo, o autor sugere que o psicoterapeuta tenha tido alguma experiência em que pôde entrar em contato com certo sofrimento psíquico, de modo que este sentimento o tenha motivado a iniciar um processo de análise. O fato de o analista ter tido uma experiência deste tipo e ter tido a oportunidade e capacidade de elaborar e refletir acerca da mesma, também contribui para seu trabalho como psicoterapeuta. Isso, porque ele mesmo é prova de que a análise, quando realizada em condições favoráveis, é capaz de gerar aprendizado e autoconhecimento. Desse modo, o analista sabe que a prática que está sendo aplicada para com seus pacientes já lhe foi útil em algum momento da vida e pode ser útil também para o analisando em questão: “Há uma diferença relevante entre ler como estudante, que deve dar conta do que aprendeu, e ler como

terapeuta em formação, que interpreta os textos a partir da experiência singular de sua própria terapia ou análise.” (CALLIGARIS, 2004, p. 57).

Dando sequência ao que fora proposto no primeiro parágrafo deste capítulo, será retomado agora o conceito de “ator-criador” elaborado por Constantin Stanislavski para que, posteriormente, possam ser feitas as aproximações entre o trabalho do ator e do analista, propriamente ditos. O conceito de “ator-criador” refere-se ao ator que utiliza de sua própria subjetividade, ou seja, de suas vivências e conteúdos inconscientes para construir e elaborar o personagem a ser representado. Stanislavski argumenta que o ator deve olhar para dentro de si antes de representar um papel, pois é neste mundo interno que o mesmo encontrará ferramentas para dar vida ao personagem (STANISLAVSKI, 2020).

A partir deste conceito, pode ser inferido que o ator deve, de acordo com a teoria stanislavskiana, ter um olhar para o mundo interno, para seus conteúdos inconscientes, visando o autoconhecimento. O ator, portanto, nunca deve interpretar sem antes se voltar a si mesmo, à sua própria historicidade. Muito pelo contrário, o ator deve se basear em suas próprias vivências de modo a realizar uma interpretação convincente e não se espelhar em modelos pré-determinados de interpretação. Nas palavras do próprio Stanislavski: “Toda produção exterior é formal, fria e sem sentido quando não tem motivação interior.” (STANISLAVSKI, 2020, p. 204).

Sendo assim, o ator não precisa anular sua personalidade e suas vivências de modo a realizar uma boa interpretação, muito pelo contrário, ele fundamenta a criação do personagem a partir de si mesmo: “Deste modo, a alma da pessoa que ele interpreta será uma combinação dos elementos vivos do próprio ser.” (STANISLAVSKI, 2020, p. 218). Contrapondo-se à teoria proposta por Stanislavski, Silva argumenta que o ator encarnaria um outro, vestiria uma máscara, daria corpo a outro sujeito:

Vestir a máscara, encarnar um papel, representar um tipo, viver o personagem, todas são formas de expressão que indicam sempre uma relação do ator com um outro, distinto da pessoa que lhe dá forma no palco, um outro a que são atribuídas características específicas, físicas e/ou de temperamento (SILVA, 2013, p. 28-29).

Tendo em vista essa lógica, seria possível supor que o processo vivenciado pelo ator seria uma espécie de ‘transe’, no qual ele se desligaria totalmente de si e

da realidade e assumiria a forma de outro. Cabe questionar, portanto, se é possível esta total dissociação personagem-ator, já que o processo aqui descrito mais se assemelha a um 'surto psicótico' do que à arte de interpretar em si. De acordo com Baudoun (2019), este processo não seria possível, já que a arte é uma metamorfose. Segundo este autor, cuja argumentação teórica mais se assemelha com a de Stanislavski, o ator deve criar o personagem a partir de suas próprias vivências.

De acordo com Freud, apesar de se afastar de uma realidade insatisfatória em direção ao mundo da fantasia, o artista é capaz de “[...] encontrar o caminho de volta daquela e mais uma vez conseguir um firme apoio na realidade.” (FREUD, 1924a [2006], p. 67). A “realidade insatisfatória” que Freud aponta diz respeito às inúmeras renúncias e repressões que o sujeito deve sofrer de modo a estar inserido na cultura. Marcuse esquematiza tal conceito dizendo que o sujeito “[...] aprende a renunciar ao prazer momentâneo, incerto e destrutivo, substituindo-o pelo prazer adiado, restringido mas garantido.” (MARCUSE, 1975, p. 32-33). Quando ocorre essa mudança, o princípio de prazer é substituído pelo princípio de realidade (FREUD, 1920 [2006]).

Quando há a substituição do princípio de prazer pelo princípio da realidade há um mal-estar no sujeito, já que o mesmo deve reprimir determinadas pulsões. Essa repressão gera sintomas no indivíduo, visto que o mesmo está inserido em uma realidade frustrante, onde deve haver uma renúncia do prazer para que a lei e a ordem, que são representativas do princípio de realidade, sejam instauradas (FREUD, 1930 [2006]). Dito de outra forma, o sujeito não tem total liberdade quando inserido na cultura, visto que deve se submeter e respeitar determinadas leis e regras para que possa viver em sociedade.

Todavia, não é toda atividade de pensamento que foi submetida ao princípio de realidade. O princípio de prazer continua operando sobre o sujeito de diferentes formas, como explica Freud:

Com a introdução do princípio de realidade, uma das espécies de atividade de pensamento foi separada; ela foi liberada no teste de realidade e permaneceu subordinada somente ao princípio de prazer. Esta atividade é o fantasiar, que começa já nas brincadeiras infantis, e, posteriormente, conservada como devaneio, abandona a dependência de objetos reais (FREUD, 1911 [2006], p. 240-241).

Desse modo, o sujeito procura meios para se esquivar momentaneamente desta realidade frustrante a partir da fantasia e das brincadeiras. Outro meio que pode ser encontrado pelo sujeito para se afastar temporariamente da realidade é a arte, a partir da criação de outros personagens, contextos e mundos (BAUDOUN, 2019). É importante destacar que este afastamento da realidade é efêmero, já que de acordo com Nasio (2009 apud BAUDOUN, 2019), é impossível que o sujeito se desprenda totalmente da realidade. A partir disso, retoma-se a ideia de que o ator não se desprende totalmente de si e da realidade ao interpretar um papel: “[...] 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.” (BAUDOUN, 2019, p. 100).

O conceito de “ator-criador”, proposto por Stanislavski, dialoga diretamente com a citação anterior, já que o ator criará seu personagem a partir de si mesmo, como já fora discutido no capítulo anterior. Desta forma, a citação de Silva: “Vestir a máscara, encarnar um papel, representar um tipo, viver o personagem, todas são formas de expressão que indicam sempre uma relação do ator com um outro, distinto da pessoa que lhe dá forma no palco [...]” (SILVA, 2013, p. 28-29), presente na página anterior, pode ser refutada a partir da teoria stanislavskiana e, por que não, a partir das teorias de outros autores citados no capítulo anterior como Moreno e Strasberg. Isso, porque ambos, assim como Stanislavski, reforçam que o ator deve olhar para dentro de si de modo a encontrar ferramentas para a interpretação, sendo o personagem reflexo da personalidade do ator, e não um “outro” sendo encarnado por ele.

Sistematizando o que fora dito anteriormente, pode-se dizer que a arte é um dos meios utilizados para que haja um afastamento momentâneo da realidade, que pode ser percebida como insuportável pelos neuróticos por conta da repressão das pulsões. Tal repressão é consequência da substituição do princípio de prazer pelo princípio de realidade, que faz com que o sujeito tenha certa restrição a sua liberdade, visto que, ao estar inserido na cultura, deve seguir certos padrões e regras de modo a poder conviver com seus semelhantes. Esse se esquivar da realidade é algo passageiro, visto que não há meios de se desvincular totalmente desta. O trabalho do ator, portanto, é uma combinação do princípio de prazer o do princípio de realidade, como explica Freud:

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 (FREUD, 1911 [2006], p. 242).

Como já foi dito anteriormente, é fundamental que o analista faça análise pessoal. Isto porque, a partir dela, supõe-se que o sujeito possa se deparar “[...] com a complexidade de suas motivações, sintomas e fantasias conscientes e inconscientes.” (CALLIGARIS, 2004, p. 55). Dito de outra forma, é fundamental que o analista conheça aspectos de seu próprio funcionamento psíquico para que, futuramente, possa exercer a função de psicanalista. Todavia, não é só a análise propriamente dita que confere ao sujeito um conhecimento sobre si mesmo. A literatura, a música, o teatro, o cinema e as demais expressões artísticas também nos dão subsídios para compreender melhor a respeito da alma humana e, conseqüentemente, a respeito de nós mesmos.

Por esse motivo é que Freud utilizou-se de várias obras artísticas e literárias para formular sua teoria. Como já fora apresentado no primeiro capítulo deste trabalho, Freud construiu o “complexo de Édipo” e a noção de “catarse” dentro da análise tendo como base as tragédias do teatro da Grécia Antiga. Há outros inúmeros exemplos de como Freud utilizou-se da arte de modo a pensar acerca da teoria psicanalítica. Os textos freudianos nos quais o autor cita Dostoievski, Shakespeare, Goethe e Schnitzler provam tal afirmação.

Vale retomar a discussão já apresentada no primeiro capítulo deste trabalho onde foram apresentadas as relações entre o teatro e a psicanálise. Neste mesmo capítulo também foi discutida brevemente a importância da literatura para o teatro, visto que é através de um texto que as representações teatrais se baseiam. O ponto central desta discussão, apresentado no final daquele capítulo, é como o ator e o escritor e, porque não, outros artistas, utilizam seu próprio inconsciente como matéria prima em suas expressões artísticas. Freud teoriza tal questão no texto *Escritos criativos e devaneios* (1908 [2006]) tendo como base o processo de criação do escritor. Todavia, tal discussão pode ser transposta para o processo de interpretação do ator, tendo em mente a teoria stanislavskiana, que propõe que o

ator acesse seu inconsciente e sua memória afetiva de modo a interpretar com maestria um papel (STANISLAVSKI, 2020).

Sendo assim, é possível dizer que o fazer arte advém, principalmente, de conteúdos relacionados ao mundo interno do sujeito. O escritor utiliza-se desses conteúdos para construir suas narrativas, assim como o ator o faz a partir da interpretação de seus personagens. É possível agora traçar uma analogia entre o trabalho do psicanalista e o ator, propriamente ditos, visto que ambos se utilizam de aspectos relacionados ao inconsciente. O “ator-criador”, como já fora dito anteriormente, constrói o personagem através da subjetividade do mesmo, de conteúdos inconscientes e conscientes. Através da interpretação de seu papel, o ator pode gerar no espectador uma identificação com o “ideal de eu”, representado pelo personagem como aponta Guènoun (2012 apud NEVES; SANTIAGO, 2017), já citado anteriormente.

Desse modo, a interpretação do ator leva o espectador a reconhecer a si próprio no outro: as vivências e sentimentos do personagem representado pelo ator podem levar o espectador a enxergar a si mesmo, assim como enxergar aspectos de seu próprio inconsciente: “O reconhecer-se num quadro, cena, personagem, leva implícita uma dimensão fantasmática, imaginária, referente a um registro da experiência humana [...]. Desse modo, a cena teatral torna-se uma janela através da qual nos vemos.” (NEVES; SANTIAGO, 2017, p. 45). Por outro lado, o ator, ao interpretar um papel, além de usar subsídios adquiridos em seu próprio mundo interno, também se modifica com esta interpretação:

A plasticidade do eu pode permitir, não sem riscos, esse ato estético que transita entre a realidade do ator e a realidade do personagem. Produz-se um progressivo processo de apropriação, construindo-se o personagem dentro do eu do ator, como uma identidade organizada com recursos e características que participam do processo de relação de objeto dentro do eu. Na integração da identidade artificial do personagem, o ator vai se identificando com esta – como identificação com o objeto amado/libidinizado. A construção desse objeto, que sustenta uma organização artificial, permite tal identificação. Na incorporação desses recursos, mediante a identificação, há uma transformação do eu do sujeito (NEVES; SANTIAGO, 2017, p. 47).

No caso do analista, é necessário, assim como no ator, que o mesmo trabalhe conteúdos inconscientes através de sua própria análise pessoal, já que, caso não o faça, o analista corre o risco de possuir diversos “pontos cegos” por conta da não

solução de certos conflitos psíquicos gerados pelo recalque e pela repressão (FREUD, 1912 [2006]). Outro aspecto em comum entre o trabalho do ator e o trabalho do psicanalista é que ambos fazem emergir aspectos do inconsciente do espectador ou do analisando, respectivamente: “A psicanálise é também uma forma de arte. Um psicanalista talentoso conseguirá atingir o inconsciente de seu paciente através da linguagem, construindo com ele novas perspectivas.” (AZEVEDO, 2010, p. 45).

Sendo assim, tanto ator quanto psicanalista, através de diferentes métodos, levam o sujeito à catarse. O psicanalista utiliza-se da associação livre dentro de um contexto analítico, como já fora explicitado anteriormente e o ator, por sua vez, utiliza-se de seu próprio corpo como que para representar a trajetória de um personagem, tal como ocorre na tragédia *Édipo Rei*, exemplo clássico de catarse, já apresentado no primeiro capítulo deste trabalho. Desse modo, tanto a arte quanto a psicanálise, em condições ideais, geram um questionamento; a formulação de uma questão por parte do analisando ou espectador.

De modo a fundamentar e teorizar as relações entre ator e psicanalista, já brevemente esboçadas, será utilizado o texto de Azevedo (2010) e o livro *O palhaço e o psicanalista* (2019), de Christian Dunker e Cláudio Tebas. Dunker e Tebas (2019) discutem as convergências entre o trabalho do palhaço e o trabalho do analista. Os aspectos comuns tanto ao analista quanto ao ator a serem tratados neste trabalho são a repetição, o improviso e o tempo. Outro fator comum entre estes dois profissionais é o fato de ambos usarem do inconsciente como matéria prima de seu trabalho, discussão já apresentada acima.

Os primeiros conceitos a serem aqui discutidos serão o improviso e a repetição dentro do teatro para, posteriormente, apresentar os mesmos conceitos dentro da análise. Azevedo (2010) apresenta tal discussão tendo como base a *Commedia dell' Arte*, forma de teatro muito comum na Itália no século XVI. Esse tipo de teatro caracterizava-se pelo fato de haver quatro personagens principais: Pantaleão, Capitão, Colombina e Arlequim. Tais personagens estavam sempre presentes em todas as representações e sempre eram interpretados pelos mesmos atores. Todavia, apesar dos personagens e os atores que o interpretavam serem os mesmos, a narrativa da história sempre se modificava. Isso, porque esses atores não possuíam um texto ou um roteiro a ser seguido: esta maneira de fazer teatro caracterizava-se pela improvisação por parte dos atores. Apesar de ter sido um

teatro do improviso, os atores deviam respeitar as características e história de cada personagem, como o fato de Colombina e Arlequim serem enamorados, por exemplo.

O fato deste tipo de teatro não ter um texto ou um roteiro não significa que os atores não devem fazer ensaios frequentes. A técnica do improviso requer muito estudo e dedicação e certo entrosamento por parte dos atores. Além disso, os ensaios são fundamentais para que os atores possam construir o personagem, propriamente dito (AZEVEDO, 2010). Desse modo, apesar da repetição, os espetáculos nunca são os mesmos.

Já no âmbito da psicanálise, a repetição é tema central no texto *Recordar, repetir e elaborar* (1914b, [2006]). Nesse texto, Freud teoriza que o processo de repetir é fundamental para que haja uma “neurose de transferência”, pois é na repetição que o sujeito irá encontrar caminhos para rememorar conteúdos antes inacessíveis à consciência: “Enquanto o paciente se acha em tratamento, não pode fugir a esta compulsão à repetição; e, no final, compreendemos que esta é a sua maneira de recordar.” (FREUD, 1914b [2006], p. 166).

Na análise, não é incomum que determinado assunto sempre volte à tona: “Quantas e quantas vezes o analista ouve de seu paciente: ‘Parece que estou repetindo sempre a mesma história’” (AZEVEDO, 2010, p. 48). Essa repetição é fundamental para o processo de análise, visto que é a partir dela que se dará início ao processo de rememoração, como já fora dito anteriormente. Apesar de o analisando se repetir, o analista nunca mantém o mesmo discurso. Uma sessão nunca é igual à outra, apesar do tema ser o mesmo.

Sendo assim, tanto ator quanto psicanalista lidam com a repetição, mas nunca a partir do mesmo lugar. Um ator não interpreta o mesmo texto de forma idêntica todas às vezes, assim como o analista não repete uma interpretação, mesmo que o assunto trazido pelo analisando seja o mesmo. Um analista nunca tem falas prontas para dizer para seus analisandos, ele constrói seu discurso junto com o paciente na clínica. Azevedo (2010) exemplifica tal questão no trecho:

Eles (ator e psicanalista) repetem não o mesmo, mas o diferente. Há o improviso, mas há a técnica. Assim como os atores da *Commedia dell'Arte* não improvisavam em cima do vazio, o improviso do analista não é um salto no escuro. Ele constrói suas ações em cima do pilar técnica, teoria e clínica. Lembremos que os psicanalistas não

têm palavras prontas para dizer aos seus analisandos. Constroem junto com eles na análise, isto é, o improviso está sempre presente na Clínica (AZEVEDO, 2010, p. 53).

Assim como o ator deve sustentar sua improvisação a partir da técnica e do ensaio, o analista também deve improvisar tendo como base a teoria e a técnica. Assim como o psicanalista deve fazer sua própria análise pessoal de modo a conhecer aspectos de seu próprio inconsciente, como já fora exposto, o ator também necessita, caso siga a teoria de Stanislavski, Strasberg ou Moreno, olhar para seu mundo interno, para suas “memórias afetivas”, de modo a ter subsídios para fomentar sua interpretação (STANISLAVSKI, 2020).

O terceiro e último aspecto a ser discutido é a questão do tempo tanto na análise quanto no teatro. Azevedo (2010) argumenta que há um “[...] tempo certo no teatro e na análise, sem o qual o improviso/construção cai no vazio. Um psicanalista que se preze, tal qual um ator, precisa ter domínio da linguagem e do tempo certo para utilizá-la.” (AZEVEDO, 2010, p. 53). Seguindo essa mesma linha de raciocínio, Dunker e Tebas (2019) também trazem a questão do tempo tanto para o trabalho do analista como para o trabalho do palhaço:

Cabe aos atores improvisadores, ao vivo, escutarem o que a cena está pedindo. Se realmente estiverem conectados com o aqui e agora (hospedagem), saberão quando é hora de colocar uma ação para avançar a cena ou estender o momento aprofundando os detalhes, dando um respiro para a plateia se reposicionar ou digerir os acontecimentos. [...] Na arte da escuta estamos sempre, hospitaleiramente, equilibrando e desequilibrando nosso interlocutor, medindo, procurando e tateando o ponto no qual o conflito se mostrará mais interessante e produtivo (DUNKER; TEBAS, 2019, p. 66-67).

Deste modo, tanto o analista quanto o ator devem estar atentos ao paciente e à plateia, respectivamente, visto que é assim que estes dois profissionais saberão qual discurso e qual linguagem serão utilizados e o tempo certo para fazerem uso deles. Sendo assim, é fundamental que, além de terem um olhar para o mundo interno, a partir da análise pessoal ou da busca por suas “memórias afetivas”, ambos devem, também, olhar para a exterioridade, perceber como o analisando e a plateia reagem a determinadas falas. É somente a partir dessas percepções que ambos encontrarão o tempo certo para fazer intervenções na cena ou no processo analítico.

Levando em consideração o que fora exposto anteriormente, pode-se dizer que tanto o trabalho do ator como o trabalho do analista necessita de um olhar para o mundo interno, para as especificidades do sujeito. Por conta desse fator é que se mostra essencial que o analista faça sua própria análise pessoal e que o ator busque, a partir deste olhar para seu interior, suas “memórias afetivas” de modo a dar vida a um personagem. O conhecimento a respeito da alma humana, como a mesma se relaciona com o mundo, advém tanto da análise psicanalítica como da arte em geral, sendo o teatro pertencente a esta última categoria. Além dessa característica, o trabalho do ator e do analista também se intersecciona ao analisarmos os conceitos do improviso, da repetição e do tempo destes dois âmbitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização deste trabalho me deu a oportunidade de pensar a intersecção entre a psicanálise e a arte a partir da vivência do “ator-criador”. Através de uma revisão bibliográfica de textos de Freud, Moreno, Stanislavski e Strasberg, pude compreender como a arte da interpretação está ligada a aspectos do mundo interno do ator, sendo o personagem que este interpreta uma combinação de conteúdos conscientes e inconscientes dele.

A pergunta inicial que norteou este trabalho: como se dá, psiquicamente, a interpretação de um personagem, foi respondida através da revisão das teorias dos autores citados anteriormente. A partir do que fora exposto, e tendo como base a teoria de Constantin Stanislavski, constatou-se que o ator cria o personagem a partir de seu olhar subjetivo, de suas vivências e de suas “memórias afetivas”. Dito de outra forma, o ator usa como matéria prima para a construção de seus personagens conteúdos inconscientes e conscientes, utilizando-se de emoções que já vivenciou de modo a replicá-las ao interpretar um personagem. Somente a partir da retomada das emoções vividas pelo ator é que o mesmo consegue interpretar de forma fidedigna, livrando-se de interpretações vazias e mecanizadas (STANISLAVSKI, 2020).

Desse modo, o ator não renuncia a si quando interpreta um personagem: ele se utiliza de suas próprias vivências e de sua visão de mundo para o fazer. Um mesmo personagem interpretado por atores diferentes possui características e personalidades distintas, já que cada ator enxerga aquele personagem de determinada forma. De tal modo, o senso comum de que o ator “encarna” um outro é refutado a partir da teoria stanislavskiana, como fora apresentado no terceiro capítulo deste trabalho.

A partir desta discussão, foi formulada uma segunda questão norteadora: a relação entre o trabalho do ator e do psicanalista. Essa segunda questão surgiu ao longo da escrita deste trabalho visto que pude compreender, através da teoria stanislavskiana que, assim como o analista, o ator também se utiliza de aspectos conscientes e inconscientes ao exercer sua função. Segundo Calligaris (2004), o analista deve ter certa “quilometragem rodada” para ser psicanalista. Dito de outra maneira, o psicanalista deve ter tido diversas experiências e vivências, das quais

pôde ter tido a capacidade de elaborar e simbolizar em análise, de modo a exercer sua função.

As vivências do analista, as vivências de pessoas próximas a ele e até a vivência de personagens fictícios do cinema, da literatura e de outras expressões artísticas, dão-lhe subsídios para questionar, analisar e refletir acerca dos mecanismos psíquicos do ser humano. Não é à toa que Freud desenvolve sua teoria a partir da observação e análise de si próprio e de terceiros. Foram as pacientes histéricas de Freud que lhe deram subsídios para a construção de grande parte de sua teoria. Foi através de sua correspondência com Fliess, onde Freud analisava os próprios sonhos, que ele foi capaz de elaborar sua teoria a respeito dos sonhos. Foi também através da análise de personagens fictícios, como Édipo, que Freud elaborou o “complexo de Édipo”.

Desse modo, é a observação da manifestação de conteúdos conscientes e inconscientes de si e de outros que deram as bases para que Freud construísse a teoria psicanalítica. Ora, mas o ator também utiliza de suas próprias vivências e das vivências de terceiros de modo a fundamentar sua interpretação. Além de recorrer às “memórias afetivas”, o ator também se utiliza da observação de características e peculiaridades de outros sujeitos de modo a construir seus personagens.

O analista, assim como o ator, também não abre mão de si quando está analisando. Ele fundamenta sua prática através de sua própria visão de mundo, de suas vivências e de sua análise pessoal. É por conta deste fator que, assim como um mesmo personagem é interpretado de diferentes maneiras por diferentes atores, uma análise com o psicanalista A será diferente de uma análise com o psicanalista B.

Da mesma forma que o ator utiliza-se de suas vivências e dos conteúdos emocionais destas para interpretar seu personagem, as vivências do analista também interferem e o auxiliam com a análise de seus pacientes. É somente a partir de um olhar para seu próprio mundo interno é que o psicanalista encontra meios para analisar o outro.

A arte e a psicanálise são meios para a compreensão da alma humana. A arte é fruto de conteúdos do inconsciente, e o trabalho do artista pode ser analisado a partir desta perspectiva. No início da concepção deste trabalho, iria ser feita uma análise prática do trabalho do ator para demonstrar esta premissa. Todavia, optou-

se por fazer somente uma revisão bibliográfica do tema, o que não prejudicou o cumprimento do objetivo do trabalho.

A realização desta pesquisa me fez refletir acerca do trabalho do psicanalista dentro da clínica, caminho que pretendo seguir. Isso, porque pude compreender que não são somente os textos psicanalíticos e teóricos que podem ser utilizados para compreender a psique humana. A literatura, o cinema, o teatro, a música, a pintura, e demais expressões artísticas também podem ser utilizados para alcançar tal objetivo.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, W. C. de; GONÇALVES, C. S.; WOLFF, J. R. **Lições de Psicodrama: Introdução ao pensamento de J. L. Moreno**. São Paulo: Ágora, 1988.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- ASLAN, O. **O Ator no Século XX**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.
- AZEVEDO, E. C. **Teatro e psicanálise**. São Paulo: Biblioteca 24 horas. 2010.
- BAUDOUN, M. **Arte Não é Psicose: uma reflexão sobre o “eu” do ator. Psicanálise & Barroco em Revista**, Rio de Janeiro v.11, n.1, p. 97-116, 2019.
- CALLIGARIS, C. **Cartas a um jovem terapeuta: reflexões para psicoterapeutas, aspirantes e curiosos**. Rio de Janeiro: Elsevier Editora Ltda, 2004.
- COBB, J. J. Rev. of A Balancing Act: The Development of Energize! A Holistic Approach to Acting, by F. Emmanuelle Chaulet. **New England Theatre Journal**, n. 20, p. 156-158, 2009.
- CONSERVA, N. C. Teatro e psicanálise: uma leitura da obra de Jacob Levy Moreno. **Revista Científica da Faculdade de Educação e Meio Ambiente**, v. 5, n. 1, p. 29-45, 2014.
- DUNKER, C.; TEBAS, C. **O palhaço e o psicanalista: como escutar os outros pode transformar vidas**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.
- FREUD, S. **Estudos sobre a histeria**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1895 [2006].
- _____. **Escritos criativos e devaneios**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1908 [2006].
- _____. **Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1911 [2006].
- _____. **Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1912 [2006].
- _____. **Totem e Tabu**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1913 [2006].
- _____. **Sobre o narcisismo: uma introdução**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1914a [2006].

_____. **Recordar, repetir e elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II)**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1914b [2006].

_____. **Além do princípio de prazer**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1920 [2006].

_____. **Psicologia das massas e a Análise do Eu**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1921 [2006].

_____. **Um estudo autobiográfico**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1924 [2006].

_____. **O mal-estar na civilização**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1930 [2006].

HERRMANN, F. Clínica extensa. *In*: BARONE, L. (Coord.). **A psicanálise e a clínica extensa**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2005.

JORGE, M. A. C. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan**: A prática analítica. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2017. 3 v.

KURY, M. D. G. **O Melhor do Teatro Grego**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2013.

LISPECTOR, C. **Água Viva**: ficção. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

MARCUSE, H. **Eros e a Civilização**. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

NEVES, L.; SANTIAGO, A. L. Arte e psicanálise o teatro e o ator. **aSEPHallus**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 24, p. 31-50, maio/nov. 2017.

NOGUEIRA FILHO, D. M.; WARCHAVCHIK, V. L. H. Formação do Analista: Um impasse necessário. **Jornal de Psicanálise**, v. 41, n. 74, p. 141-150, maio/jun. 2008.

PINHEIRO, P. Introdução. *In*: ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 7-33.

QUEIROZ, A. Sobre o conceito de catarse na Poética de Aristóteles. **Revista Entrelinhas**, v. 1, n. 1, 2013.

SAMPAIO, C. P. A incidência da literatura na interpretação psicanalítica. *In*: BARTUCCI, G. (Org.). **Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2002. p. 153-175.

SILVA, D. F. S. da. **O ator e o personagem**: variações limites no teatro contemporâneo. 2013. 235f. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Porto Alegre: L&PM, 2016.

STANISLAVSKI, C. **A preparação do ator**. 39. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

STENNER, A. da S. A identificação e a constituição do sujeito. **Psicologia: Ciência e Profissão**, Brasília, v. 24, n. 2, p. 54-59, jun. 2004.