

A travessia da criação do personagem: aproximações possíveis entre teatro e psicanálise¹

Ana Paula Bellochio Thones²

Norton Cezar Dal Follo da Rosa Jr³

Resumo: O presente artigo pretende traçar uma relação entre a criação artística do ator e a criação realizada pelo paciente em análise, entrelaçando conhecimentos da psicanálise e do teatro. Ao se empreender, para tanto, uma revisão da criação artística dentro da teoria psicanalítica, descobre-se que a sublimação – à qual é atribuída a criação artística – pode ocorrer em diferentes momentos. A partir do momento da criação, é trazida a teoria de Stanislavski, segundo a qual o personagem conta com experiências e desejos do próprio ator para ganhar vida. Com isso, pensa-se sobre a criação do paciente em análise: também ele pode criar um “personagem” para representá-lo.

Palavras-chave: criação artística; sublimação; personagem; clínica psicanalítica.

*Por meio do consciente, atingir o inconsciente –
eis o lema de nossa arte e de nossa técnica.
(Constantin Stanislavski, 1984, p. 25).*

A partir do enunciado em epígrafe, de um dos diretores de teatro mais influentes do século XX, é que se pretende entrelaçar os campos da psicanálise e das artes cênicas. É possível pensar que ele poderia muito bem ter sido realizado por Freud, sem qualquer comprometimento da teoria e da prática psicanalíticas. Percebe-se nas palavras daquele diretor que a descoberta do inconsciente no século passado influenciou outras descobertas subjetivas, em especial no campo das artes, o que alavancou o surgimento de variadas vanguardas e variados artistas, todos em busca da melhor expressão.

- 1 Trabalho final apresentado ao curso de especialização em clínica psicanalítica da Universidade Luterana do Brasil de Santa Maria ULBRA-SM.
- 2 Especialista em clínica psicanalítica pela ULBRA-SM, mestranda em Educação e Arte pela Universidade Federal de Santa Maria UFSM.
- 3 Psicanalista, doutorando no programa de pós-graduação em Psicologia Social e Institucional UFRGS, bolsista da CAPES, membro da Associação Psicanalítica de Porto Alegre APOPA, presidente da Associação Clínica Freudiana.

Um realista que, mesmo conhecendo outros estilos de representar, manteve-se realista até o fim de sua vida – com imenso esforço e desejo de encontrar uma forma verdadeira de atuação –, para abrandar as críticas aos atores tidos como demasiado artificiais ou aos escritores tidos como demasiado psicológicos, Stanislavski criou uma forma própria de treinar os atores em qualquer tipo de papel.

Essa sua forma – com o posterior sucesso, chamada de “Sistema” – guarda interessantes aproximações com a psicanálise. Antes, porém, de entrar na teoria de Stanislavski, buscamos a criação artística do personagem sob os conhecimentos psicanalíticos, começando pela criação artística propriamente dita. Como Freud acreditava que a criação artística derivava de um processo de sublimação, optamos por uma breve pesquisa desse mecanismo ao longo da história da psicanálise.

Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, Freud (1905/1996) descreve a sublimação como uma operação do psiquismo, em que forças pulsionais sexuais desviam-se das metas sexuais, orientando-se para outras metas – com isso, conseguem poderosas condições para empreender todas as realizações culturais.

Ao admitir essa possibilidade de desvio, Freud (1905/1996) caracteriza as pulsões sexuais com uma natureza perversa, sendo essas pulsões, sexuais e perversas, não integradas à função genital. Ele considera essa disposição da pulsão como algo perigoso – em contrapartida, acredita que a vazão e emprego em novos campos aumenta significativamente a eficiência psíquica. Para exemplificar sua teoria, o autor se utiliza, finalmente, da atividade artística, resultante do trabalho de pessoas que possuem disposição artística. Segundo ele, a análise dessas pessoas poderia revelar uma mistura de eficiência, perversão e neurose.

O que podemos perceber da noção de Freud, em 1905, a respeito da criação artística é que ele coloca os artistas, ou as pessoas com disposição artística, em um patamar diferenciado, com características próprias quanto ao funcionamento psíquico. Ao conseguir fazer uso da sublimação em seus trabalhos, eles conquistam “eficiência” e libertam-se da “disposição perigosa”, que provavelmente estaria ao lado de um adoecimento psíquico. É necessário, porém, buscar em que aspecto a criação artística do artista – ou melhor, sua sublimação – se diferencia de outras atividades e realizações culturais, pelas quais também a sublimação é responsável.

Antes de abordar essa diferença, seguimos a linha da sublimação na teoria freudiana. Em “À guisa de introdução ao narcisismo”, Freud traça uma relação entre o ideal de eu e a sublimação. Esta seria um processo que ocorre na libido objetal e consiste no fato de a pulsão se lançar em direção a outra meta, em um ponto distante da satisfação sexual, sendo que o que ocorre é um afastamento e desvio do que é de conteúdo sexual. Já a idealização do ideal de eu depende de uma operação de recalque, em que ocorre um engrandecimento do objeto, alvo da pulsão. A sublimação ofereceria uma saída para as exigências do eu sem envolver o recalque. Se existe uma troca do narcisismo do sujeito por uma veneração de um ideal de eu, não há sublimação das pulsões. A ocorrência de sublimação, portanto, independe da motivação de um ideal relacionado ao eu (Freud, 1914/2004).

Aqui, Freud parece estabelecer uma distinção entre recalque e sublimação. Estes dois seriam o terceiro e o quarto destinos das pulsões sexuais, respectivamente. É o que ele afirma no artigo “Pulsões e destinos de pulsão”, no qual também explica que a sublimação ocorre a partir da propriedade que as pulsões sexuais têm de trocar facilmente de objeto e de realizar

ações que se encontram afastadas das ações dirigidas inicialmente a determinadas metas. Ou seja, na sublimação ocorre uma mudança nos termos objeto e meta (Freud, 1915/2004).

É importante relembrar que, nessa fase, ele apresentava duas possibilidades para a pulsão se qualificar: pulsões do eu (autoconservação) e pulsões sexuais. Além disso, Freud (1915/2004) caracteriza o conceito de pulsão como um conceito-limite entre o psíquico e o somático, o representante psíquico dos estímulos que provêm do interior do corpo, em razão de uma exigência de trabalho imposta ao psíquico em consequência de sua relação com o corpo.

O estímulo que provêm do interior do corpo e a exigência de trabalho são características da pulsão que se referem à fonte e à pressão, respectivamente. Os outros termos da pulsão seriam a meta e o objeto, os quais, na sublimação, podem ser variáveis, afastando-se do sexual. Com isso, seria possível afirmar que a sublimação está mais relacionada ao próprio conceito de pulsão do que de um destino de pulsão sexual? A partir do que se descreveu, a sublimação parece pretender um retorno à origem da pulsão.

Tendo em vista essas confusões teóricas em relação às pulsões sexuais, a partir de 1920, Freud propõe um novo dualismo pulsional: pulsão de vida, que abrange as pulsões de autoconservação, e as sexuais, *versus* pulsão de morte. Ele situa a sublimação ao lado da pulsão de vida, reconhecendo seu conteúdo erótico e seu trabalho de ligação da pulsão ao objeto de investimento, opondo-a à ação silenciosa da pulsão de morte, que busca um retorno ao estado inorgânico (Freud, 1920/1996).

Pouco antes da divulgação do novo dualismo, Freud escreve um texto caracterizando o artista, no qual é possível observar as ideias da divergência entre recalque e sublimação e da imbricação das pulsões do eu e das pulsões sexuais. Freud (1917/1996) discorre ali que o artista é inicialmente um introvertido, oprimido por necessidades pulsionais bastante intensas. Ao se afastar da realidade – assim como alguém insatisfeito faria –, transfere sua libido para criações repletas de desejo de suas fantasias, o que pode fazê-lo chegar à neurose. O mesmo texto igualmente frisa que, por meio da arte, constrói-se um caminho da fantasia à realidade – caminho esse que o artista percorre com grande capacidade de sublimação e certa atenuação das repressões.

Seguindo esse pensamento, em *O ego e o id*, Freud afirma que a sublimação se efetua por meio da mediação do ego, que transforma a libido objetual sexual em libido narcísica e só posteriormente pode fornecer-lhe outro objetivo. Questiona-se ele ainda se essa transformação não teria como consequência outros destinos pulsionais, e se não ocorreria uma “desfusão” das diversas pulsões que estão fundidas entre si (Freud, 1923/1996).

É provável que essa desfusão ocasione um problema ao trabalho de ligação da pulsão de vida em sua relação com a pulsão de morte, já que esta estaria livre para agir, de acordo com sua tendência destrutiva, entre as estruturas do psiquismo.

Desse modo, além de oferecer a possibilidade de realizações culturais, a sublimação poderia também ser responsável por uma desfusão pulsional, que acarretaria o risco de prejuízos e tendências destrutivas ao sujeito. Quem sabe se possa, aqui, estabelecer a diferença da sublimação na criação artística e da sublimação em outros campos. Como vimos, Freud (1917/1996) afirma que o artista sofre por seu excesso pulsional e conta com um intenso trabalho de sublimação para conseguir um retorno à realidade por meio da arte. Com o investimento libidinal em suas próprias fantasias, talvez ele consiga livrar-se da desfusão

pulsional, que pode estar ameaçando-o – supomos, assim, que sua necessidade de sublimar seja bem maior do que para as pessoas sem dotes artísticos.

No seminário *A ética da psicanálise*, a partir de sua leitura do texto freudiano, Lacan argumenta que o objeto de investimento da sublimação deve ser inseparável das elaborações imaginárias do sujeito, além das culturais, sendo que ambas estão bem relacionadas. A sublimação em Lacan é a função de elevar um objeto à dignidade de *Das Ding*: uma forma de revelar a Coisa para além do objeto (Lacan, 1960/1997).

Termo conferido por Lacan, *Das Ding* se refere ao interior excluído; excluído no interior do real da organização psíquica, algo mal discernido por falta de uma organização suficiente de seu registro. Lacan (1960/1997) afirma que Freud apontou para ele esse campo de *Das Ding* como aquele em que o princípio do prazer gravita, estando para além do princípio do prazer. *Das Ding* parece se relacionar à pulsão de morte, talvez seu possível “objeto”.

Porém, revelar a Coisa, como propõe Lacan, seria revelar esse elemento excluído, o vazio – para lidar com esse vazio, o sujeito se serve do simbólico e do imaginário, a fim de contornar o que o inquieta, a face real do objeto *a*. Os elementos imaginários da fantasia recobrem e enganam o sujeito no ponto de *Das Ding*, escondendo esse elemento excluído do real e sustentando o desejo do sujeito.

Esse aspecto da sublimação trazido por Lacan parece assumir uma “dupla face”. Ao mesmo tempo em que encontra um objeto de investimento que satisfaz o sujeito, que o faz recuperar o que foi perdido em sua constituição, revela o vazio do seu ser, a Coisa, o nada. Ou seja, não existe nada para além do objeto de que se serve a sublimação.

Nesse momento, não há como não se questionar se a sublimação estaria mesmo ao lado da pulsão de vida, visto seu desvelamento objetual. Ela parece mais um processo que funciona como um agente duplo, trabalhando concomitantemente a favor da pulsão de vida e da pulsão de morte. Ao menos, podemos dizer que é uma linha muito tênue a que separa *Das Ding* do objeto de sublimação: é um véu que, cobrindo o vazio, aproxima-se dele e revela o seu lugar.

Com essas novas constatações sobre a sublimação, é possível entendê-la como um processo formado por vários momentos. Primeiramente, existe uma retirada da libido objetual, um desinvestimento do mundo da realidade. Em um segundo momento, existe um acúmulo pulsional, que leva a uma des fusão pulsional. Ressalte-se que essa retirada não consiste em recalque, e que as pulsões não estarão sob repressão. Em um terceiro momento, ocorre um investimento nas fantasias, talvez como forma de defesa contra a des fusão, contra a pulsão de morte, a fim de recobrir de fantasia o vazio da Coisa, do qual o sujeito está tão próximo e sem defesas de sua repressão. Depois disso, o quarto momento seria o momento da criação; criação de um objeto com o qual o sujeito se relaciona; criação de uma nova relação com os objetos do mundo, fechando o ciclo do processo da sublimação.

Para abordar os momentos de fantasia e criação, trazemos outro estudo realizado por Freud a respeito da criação artística. Trata-se do texto “Escritores criativos e devaneio”, no qual Freud se questiona sobre a fonte da qual os escritores criativos retiram o conteúdo de suas criações. A hipótese levantada por ele é que essa criatividade provém do brincar infantil: nessa atividade a criança faz um reajuste dos elementos de seu mundo, criando um mundo próprio, mais agradável a ela. Da mesma forma, o escritor criativo reajusta o seu meio, formando um mundo de fantasia (Freud, 1908/1996).

Para fazer essa relação, essa passagem da criação da criança para a criação do escritor, Freud (1908/1996) afirma que é a linguagem a responsável pela ligação do brincar infantil e a criação poética. Uma conjuntura atual desperta um desejo realizado anteriormente, fazendo com que se projete uma situação no futuro, que representa a realização desse desejo. A fantasia, assim, torna-se substituta da experiência prazerosa do brincar infantil e coloca o trabalho psíquico em função de recriar tal experiência.

Com isso, o escritor criativo pode ser tomado como alguém que se encontra insatisfeito com sua situação presente e revive o prazer do brincar infantil através da fantasia que recria o mundo à sua maneira. Sua missão é fazer com que um conteúdo desagradável pertencente a sua realidade cause no terreno fantasioso uma sensação de prazer. Além disso, diz Freud que os adultos em geral sentem vergonha de suas fantasias e tendem a escondê-las, pois deles é esperada uma atuação no plano da realidade (Freud, 1908/1996).

Se o adulto se sente envergonhado de sua fantasia é porque ela não é aceita em seu meio social. Freud (1908/1996) menciona que o conteúdo dessas fantasias geralmente é de ordem erótica ou ambiciosa, ou seja, sexual e narcísica – e, por isso, reprimida. O escritor com sua arte consegue reinvestir os objetos de tal fantasia que essa não irá comprometer o sujeito. Com o rearranjo dos elementos, que são transmitidos aos outros por meio da escrita, o escritor consegue fechar o processo da sublimação, fazendo o laço social.

Não seria possível, no entanto, afirmar que a criança em sua brincadeira já estaria fantasiando e buscando a sublimação? O substituto do ato de brincar seria a fantasia ou a escrita? Talvez possamos pensar que o conteúdo da escrita se refira ao conteúdo da brincadeira, e que o ato de escrever se remeta ao ato de brincar. Mas a que o conteúdo e o ato de brincar poderiam se referir? Como se iniciaria essa atividade tão prazerosa para as crianças?

No texto inaugural da segunda tópica, “Além do princípio do prazer”, Freud (1920/1996) afirma que nas brincadeiras de criança podem aparecer tanto experiências boas quanto experiências ruins. Nestas, há uma tentativa de dominação de um trauma que o infante sofreu passivamente, e que ele revive de forma ativa. Freud pondera que “[...] em suas brincadeiras as crianças repetem tudo que lhes causou grande impressão na vida real, e assim procedendo ab-reagem à intensidade da impressão, tornando-se, por assim dizer, senhoras da situação” (Freud, 1920/1996, p. 27).

É com a conhecida brincadeira do *fort-da* que ele exemplifica essa ideia de domínio de uma impressão desagradável. Um menino com um carretel o afasta continuamente de sua vista (*fort*) e o aproxima de volta (*da*), simbolizando a ausência e presença da mãe. Também podemos dizer que ele torna uma situação ruim da realidade (a separação que começa a se fazer da mãe) em um evento prazeroso (o brincar).

Essa brincadeira parece bastante simples: consiste em uma repetição, no ir e vir da mãe do menino, que Freud utilizará para explicar a compulsão à repetição. Interessante perceber que desse brincar tão simples podem surgir brincadeiras mais elaboradas, mais fantasiadas, em anos posteriores da infância (quando esse menino já não mais terá dois anos). Isso porque o menino demarca um espaço com sua repetição, materialmente simbolizado com o fio do carretel, que liga a ausência e a presença da mãe. É nesse intervalo de ir e vir que a criança vai encontrar um espaço, uma possibilidade de simbolizar a falta da mãe; um caminho traçado pelo fio que pode conduzir seu desejo até ela, de volta a ela, que é seu objeto de amor por excelência. Através desse ato de brincar, e do conteúdo imaginário

que pode passar a se dar por meio de tal atividade, é que a criança consegue simbolizar, direcionando suas pulsões para um objeto que recobre de fantasia a falta deixada pela mãe.

Com isso, chegamos finalmente à dimensão do ato, ao ato de brincar, de reviver ativamente uma situação, do qual parece se aproximar muito mais o trabalho do ator de atuar, de dar vida a um personagem, do que o trabalho de escrever do escritor. É o ator que assume um papel, que é dado pelo escritor. Como se mencionou, o ato parece abrir espaço para a criação da fantasia: por intermédio dele é que ela pode se efetivar, não sendo mais um devaneio vergonhoso e improdutivo. Aqui, provavelmente, os momentos propostos da sublimação podem se ligar – ou seja, através da pulsão acumulada se empreende um ato, e é por meio desse que se fantasia e se cria.

Para abordar essa relação entre fantasia e ato, recorreremos ao diretor Constantin Stanislavski. Usamos seu livro *A criação de um papel* (1984), que faz um fechamento de seu ensino (*O trabalho do ator sobre si mesmo*) a respeito da composição do personagem e traz relações entre o ator e o autor de uma peça, por meio da leitura que o ator realiza.

Stanislavski (1984) descobriu que assim como batemos levemente na porta, com a intenção de não perturbar, o ato de bater delicadamente na porta pode nos fazer sentir timidez. Importante conceito de sua teoria e prática, as ações físicas formam um processo que engendra ações internas. Uma ação específica, feita inicialmente sem intenção aparente, puramente física, determinará a qualidade de um sentimento, que se condensará à ação, tornando-a psicofísica. Foi essa a solução encontrada por Stanislavski para que seus atores conseguissem expressar verdadeiramente a vida de seus personagens, sendo que nesse processo deveriam eles perguntar: *que é que eu faria se estivesse no lugar do personagem?* Segundo o autor, uma análise interior e exterior do próprio ator como ser humano precisa ser feita, nas circunstâncias da vida desse papel, sendo os sentimentos do ator análogos aos sentimentos contidos no papel. Isso promove a representação verdadeira da vida do personagem na peça. Dessa forma, é a partir do próprio ator que se cria um personagem – e isso é condição para a verdade na atuação.

Para explicar o *como* o ator consegue criar um personagem – questão que pode se referir também a *por que* o ator escolhe tal profissão –, Stanislavski (1984) faz uma comparação do ator com as pessoas em geral. Segundo ele, todo ser humano, além de sua vida de fatos cotidianos, pode viver a vida de sua imaginação. A natureza do ator é de tal ordem que a vida da imaginação é muito mais agradável e interessante que a outra. O ator sabe criar uma existência de faz de conta a seu gosto, uma vida que o faz vibrar, cheia de significado para ele. Sem essa imaginação, não pode haver criatividade, e o ator deve saber usá-la em qualquer tipo de tema: como uma criança, ele deve saber brincar com qualquer brinquedo e encontrar prazer em seu jogo. A imaginação desconhece obstáculos e o impossível. Está bastante clara a relação entre essas ideias do diretor com as ideias de Freud, sendo que a comparação ao jogo infantil parece se aproximar muito mais do ator, pois este *brinca* verdadeiramente.

Para criar o modo de ser e de se portar de seu personagem, o ator se aproxima do papel recorrendo a suas próprias sensações, suas próprias emoções reais, sua experiência pessoal de vida. Por meio de uma imaginação ativa, o ator se coloca dentro do ambiente do papel. Stanislavski (1984), em ensaios e reflexões sobre obras a serem encenadas, defende que o ator, para se sentir verdadeiramente dentro da situação do personagem, deve senti-lo fisicamente: sentir o esforço físico que uma ação envolve.

O primeiro contato do ator com o papel são as primeiras impressões da leitura de uma obra, que deixam uma marca, livre de preconceito, nas profundezas do seu psiquismo, sendo a base, o embrião de uma imagem a ser formada. Para registrar essas primeiras impressões, Stanislavski (1984) fala que é preciso que o ator tenha uma disposição de espírito adequada, receptiva a isso. Talvez seja essa a disposição artística tratada, em 1905, por Freud.

Na linguagem do ator, conhecer é sentir: desse modo, ele pode dar liberdade aos seus sentimentos, às suas emoções criadoras. Quanto mais intensas essas emoções, mais sugestões a primeira leitura fornece à imaginação criadora das faculdades visuais, auditivas e outras: “A imaginação do ator adorna o texto do autor com fantasiosos desenhos e cores de sua própria tela invisível” (Stanislavski, 1984, p. 21). O ator parece embarcar na fantasia do escritor, identificando-se a ela e conseguindo dar vazão também à sua, fazendo a fantasia do escritor retornar ao “brincar”. Quando o ator descobre o prisma sob o qual autor escreve sua obra, ele se sente transportado, não pode controlar os músculos da face nem seus movimentos, fazendo caras e mímicas.

Stanislavski (1984) também aponta que no trabalho de construção do personagem algumas partes da obra a ser representada tornam-se vivas para o ator, envolvendo seus sentimentos, enquanto outras apenas se fixam na memória intelectual. Os trechos que o enchem de vida e de emoção são familiares a ele; os outros são estranhos à sua natureza. Aos poucos, o ator consegue se familiarizar com toda a peça e dar inteira vida ao papel, já que os pontos de afinidade crescem e se ampliam. Quanto mais se aproxima e experimenta esse estranho, mais o ator consegue ver e compreender sobre si mesmo.

Sob essa perspectiva, garante o autor que só por meio do consciente é que se penetra no reino do inconsciente. Com os sentimentos, o consciente pode auxiliar nessa caminhada. Quando os sentimentos chegarem ao ponto de expressão, é o momento de compreender sua direção e guiá-los para a trilha da criação. Segundo Stanislavski (1984), os níveis conscientes de um papel a ser representado são como os níveis e camadas da terra que compõem a crosta terrestre. Se as camadas se aprofundam, tornam-se cada vez mais inconscientes: e lá, nos extremos, no âmago da terra, encontram-se as paixões e os instintos humanos, a fonte secreta da inspiração. O autor chama esse reino de “superconsciente” – que parece ser análogo ao id pela definição – e diz que não temos consciência dele. Nós o sentimos com todo nosso ser, mas as palavras não podem defini-lo, não se pode sequer ouvi-lo ou vê-lo. É a natureza humana do ator que tem a chave do “superconsciente” criador.

O contato que o ator pode estabelecer com o seu “superconsciente” é o de alimentá-lo com pensamentos, com material de criatividade: conhecimento; informações e experiências, obtidas com leituras, estudos, viagens; observações da vida social, religiosa, política. Com isso, a imaginação pode se formar de imagens, rostos, paisagens, cenários, objetos ou de melodias, vozes, sons. Existem imagens visuais e imagens sonoras. Esse é um trabalho que o ator executa em si mesmo e em seus personagens, visando preparar o terreno para engendrar as paixões e a inspiração.

A soma de tais características permite equiparar esse “superconsciente” à *Das Ding* de Lacan, já que ator parece ter acesso mais fácil a ele do que as outras pessoas. Como possuidor de sua chave, precisa de “alimentos” para se aproximar dele. Precisa de fantasias a fim de encobrir a falta: pode se aproximar dele apenas através da sublimação. Todo esse material

do ator pode se referir a objetos aos quais busca se ligar, de forma a se libertar do acúmulo pulsional e defender-se do vazio que o constitui.

O ator compreende seu papel em uma peça a partir do texto do dramaturgo e prossegue até a essência da peça – o invisível inserido pelo autor –, que ele busca acessar, chegar o mais próximo possível.

O ator deve sentir que tem por trás dele mesmo o passado de seu papel. Deve permitir que pensamentos sobre o futuro o conduzam, estimulando seu ardor. Uma relação do tempo presente com o passado e o futuro dá corpo à vida interior da personagem. Stanislavski (1984) afirma que para criar e entrar na vida e na situação de um personagem, todas as lembranças reais ou imaginadas do ator, reunidas na análise da peça ou em outros lugares, voltam à mente, atendem ao apelo e ocupam seus postos, podendo restaurar o universo do personagem. Pode-se dizer que as fantasias formadas de representações conscientes ou inconscientes buscam atender à pulsão de vida e fazer uma restauração intrapsíquica – e esta é análoga ao personagem.

Quanto mais coisas o ator tiver observado, conhecido, experimentado, quanto mais impressões e lembranças tiver acumulado – assegura o autor – mais sutil será seu modo de pensar e sentir, mais ampla e variada será sua imaginação, mais profunda sua compreensão dos acontecimentos, mais clara sua percepção da peça e de seu papel. Com o exercício diário, sistemático da imaginação sobre um único tema, as circunstâncias da peça e do papel tornam-se habituais para a vida imaginária do ator. A situação da peça não parece mais estranha e, sim, presente e verdadeira. Avaliar os fatos de uma peça significa compreender e sentir o traçado interior da vida de um ser humano, tomando como nossa toda vida estranha a nós, e que nem mais parece ter sido criação de um dramaturgo.

Ao seguir esse caminho, o ator começa a abrigar em si desejos e impulsos em direção a certo objetivo que se impõe por si mesmo. Os impulsos e desejos levam à produção da ação cênica, que se remete à subjetividade que se mostra e é representada pelo personagem. Os impulsos e desejos subjetivos são a força motriz para a criação.

O ator pode submeter-se aos desejos e às indicações de um escritor ou de um diretor, e executá-los mecanicamente, mas para sentir seu papel é preciso que use seus próprios desejos, engendrados e elaborados por ele mesmo, e deve exercer sua própria vontade, não a de outros. [...] esses desejos devem ser reencarnados na natureza do próprio ator. [...] Para que esses desejos se tornem vivos, criadores, no palco, incorporados nas ações do ator, é preciso que se tenham tornado parte do seu ser (Stanislavski, 1984, p. 64-65).

Todo esse terreno de criação de um personagem, a partir de um papel inserido em uma peça apresentado por Stanislavski coloca-nos novamente no terreno psicanalítico. E de uma estranha forma: parece que essa visita psicanalítica às artes cênicas não foi feita. Parece, sim, que foram as artes que bateram à porta da psicanálise. Toda essa interpretação possível entre os dois campos, por meio desse recorte sobre o trabalho do ator, pode nos servir para chegar àquele que o paciente precisa fazer em análise, sob a direção de outro diretor, o psicanalista, que o conduz à travessia da fantasia.

Se, de acordo com Stanislavski (1984), o ator precisava fazer uma auto-análise para se colocar nas condições de outro personagem, o paciente no divã está em busca de uma

verdade sobre ele mesmo. Porém, os dois, ator e paciente, parecem estar sob a incumbência de uma mesma tarefa: desvendar os mistérios de uma história que foi colocada a eles, desejada a eles, sem que eles pudessem escolher e encontrar seu lugar nesse enredo – para isso, precisam passar por um longo processo de análise, criando um personagem por meio de seus próprios sentimentos, suas próprias imagens, encarando seus fantasmas e suas resistências.

Essas reflexões a respeito das criações do ator e do paciente, referidas ao personagem que buscam, conduzem ao fenômeno do *duplo*, abordado por Freud no seu ensaio “O estranho”, de 1919, a partir de Otto Rank, que publicou em 1914 um estudo sobre essa temática.

Rank discorre que, originalmente, o duplo – relacionado a reflexos especulares, a sombras, a espíritos – seria uma segurança contra a destruição do ego, uma negação do poder da morte. De acordo com Freud (1919/1996), essa fase tem relação com o narcisismo primário, tempo do amor próprio ilimitado, em que a criança precisa do investimento de suas figuras parentais e do seu próprio. É o momento em que a mãe (ou uma figura materna) oferece a seu filho imagens que possam prover uma função de contorno e de proteção, a qual possa ser continente da organização do espaço psíquico. É um momento de antecipação subjetiva. Quando essa fase é superada – ou melhor, quando o narcisismo primário é recalçado e o sujeito apresenta um ego formado, capaz de conter as imagens que fizeram parte de sua constituição subjetiva –, o duplo inverte seu aspecto, tornando-se estranho anunciador da morte. Ou seja, se a imagem que já está sob dominação do ego do sujeito vem de fora dele, isso provoca um estranhamento (sentimento em relação a algo que deveria estar recalçado, mas ressurgem no exterior) e significa que ele já não contém mais essa imagem, sendo para ele uma morte subjetiva.

O duplo é composto por imagens que não são as do sujeito, são exteriores a seu mundo psíquico, mas o constituem. Com o investimento e olhar do outro cuidador é que se forma o sujeito, mas também o duplo, o qual se refere a um estranho internalizado, suscitado ao sujeito por uma imagem ou evento que vem de fora.

Dessa forma, é possível conceber a ideia de que o duplo talvez seja a fonte da formação do personagem, tanto por parte do ator quanto do paciente que se encontra em análise. Contudo, a incidência do duplo na criação do ator parece ser mais evidente do que na criação do analisando, visto que o ator se serve de sua vida imaginativa para conseguir lidar com um material completamente estranho a ele, buscando criar nesse encontro das suas fantasias com os eventos externos outros modos de ser que não são ainda identificados como dele, mas que devem ser provenientes dele mesmo, a fim de constituir um outro, um personagem análogo a seu eu.

Entende-se que no trabalho do ator da construção de um personagem sempre haverá a exigência da formação de um duplo, ao qual deve dar vida, ceder lugar, buscando-o nas fontes mais profundas da constituição subjetiva através de *alimentos*, oferecidos por meio de atividades às quais o sujeito se lança (ler, viajar, conhecer, estudar, observar). A representação requer uma estranha familiaridade do ator com o personagem, pois apesar do ator retirá-lo da leitura de um texto dramático, extraindo todos os objetivos do papel, as situações em que se encontra, reconhecendo e analisando alguém diferente dele em um processo mais “racional”, o trabalho que ele deve construir a partir de si mesmo depende de um grande envolvimento da sua subjetividade, das suas imagens, das suas sensações, as

quais vão surgindo e encontrando espaço a partir da ação realizada em cena. É como se o ator também fosse interpretado pelo personagem, tendo este uma estrutura de verdade.

Com essas colocações, chega-se à ideia de que o ator com os vários personagens que deve experimentar pode se deparar com questões analíticas. Porém, ele não tem a seu dispor um espaço de análise para atender sua demanda, para ser escutado, para falar, para fazer a travessia da fantasia, já que o seu lugar de trabalho não se configura como um espaço de escuta psicanalítica. Desse modo, talvez o ator tenha um contato tão mais íntimo com outras formas de ser que pode ser muito mais facilmente surpreendido por duplos do que talvez gostaria. O personagem que cria deve ser – depois de construído – acessado e dominado pelo ator em uma tarefa mais técnica e objetiva do que criativa. Mesmo assim, ele precisa a cada apresentação abrir espaço para a manifestação de suas próprias sensações e emoções, tarefa que não parece nada técnica e objetiva. O ator deve ao mesmo tempo dominar e deixar fluir o personagem, o que o coloca em um jogo sutil de proximidade e distanciamento, familiaridade e estranhamento com sua criação. Esse jogo talvez oportunize uma abertura desmedida ao duplo – se é que esse lugar cedido ao personagem tenha uma medida pretendida.

Considerando como medida a possibilidade de representar um personagem, permitindo também ser representado por ele, sem que a condição subjetiva do ator esteja comprometida por uma invasão do outro, a criação traz benefícios ao artista que consegue lidar com o seu excesso pulsional, aproximando-se do vazio de sua constituição e completando o ciclo da sublimação. Com a criação, o ator consegue encaminhar seus conflitos psíquicos.

Retomando a teoria psicanalítica sobre o duplo, Freud (1919/1996), a partir de Rank, afirma que com o desenvolvimento egoico o duplo se torna observador e crítico do ego, além de se atribuir a elementos pertencentes ao narcisismo primário, que tanto podem ser criticados quanto guardados como fantasias, por ainda estarmos apegados a eles. O duplo parece ter aqui uma relação com o superego, que é quem faz esse papel de censura e de proteção de conteúdos inconscientes. Em análise, por isso, é preciso que se aliviem tais censuras e proteções dos conteúdos inconscientes, para que o duplo do sujeito possa advir por meio de sua fala, entrando na cadeia discursiva e não sendo mais o causador de seu sofrimento. Assim, é possível admitir que o paciente em análise também possa se deparar com conteúdos que não reconhece como dele (estranhos sonhos, atos falhos).

Desse modo, um trabalho de construção e invenção começa a ser feito. No texto “Construções em análise”, Freud (1937/1996) discorre que o trabalho da análise induz o paciente a abandonar suas repressões, substituindo-as por reações mais maduras. O paciente é conduzido a recordar experiências, bem como os afetos a ela relacionados. Mas ele chega à análise por meio de sintomas, os quais tomam o lugar daquilo que foi esquecido.

Como lembra Freud (1920/1996) em *Além do princípio do prazer*, o paciente não pode recordar tudo o que reprimiu – e o que é mais difícil de ser recordado é exatamente a parte essencial. Assim, ele passa a repetir o material reprimido como uma experiência atual, em vez de recordar. Essas repetições sempre têm como tema uma parte da vida sexual infantil e são atuadas na relação transferencial com o analista. Este deve dar espaço para essa repetição, mas também deve permitir que o paciente reconheça que essa relação, que parece real, é fruto de um passado esquecido, proporcionando um estranhamento.

Para entrar em contato com o reprimido, com o estranho, com o interior excluído, é preciso vivê-lo, senti-lo, experimentá-lo, atuá-lo, encená-lo, tal como o ator o faz, quando

é tomado por tal desejo de um personagem alheio a ele e que agora sente como seu próprio. Essa é uma fase de mergulho intenso, que só não é de uma alienação radical, total, por estar assegurada por um lugar delimitado pela cena que se passa no palco ou no divã analítico.

À medida que o paciente consegue se distanciar do que ele vivencia, estranhando e falando ao analista sobre suas experiências, trazendo sonhos ou ideias, o analista consegue fazer relações destas ao conteúdo esquecido, aos afetos recalçados, bem como à reação do paciente a tais conteúdos. Todo esse material é conseguido por meio da transferência. E é por meio dela que o analista pode construir o que foi esquecido a partir dos traços, dos restos que sobraram das recordações do sujeito.

Freud (1937/1996) afirma que, a cada fragmento de construção dado pelo analista ao paciente, segue-se uma nova lembrança do paciente, que faz surgir no analista um novo fragmento de construção. Assim acontece a construção da vida do paciente em análise, de suas cenas esquecidas, que vão sendo recuperadas por meio de uma re-construção analítica conjunta dos fragmentos que compõem sua história.

Com a ajuda do analista, ele consegue se livrar da compulsão à repetição e criar esses pedaços de história, considerados fictícios, mas tomados como verdade, para bordejar o vazio que o constitui e o faz sofrer, invocando elementos que possam formar um personagem, uma nova forma de se subjetivar, de ser e de agir em sua vida.

Dessa forma, este texto buscou expor e refletir a respeito das semelhanças entre a criação no trabalho do ator e a criação feita em análise pelo paciente, encontrando uma intersecção através do personagem: figura que pode representar o sujeito ator e o sujeito analisando. Por meio de uma retomada da teoria da sublimação, foi possível descobrir que esse mecanismo pode ocorrer em diferentes momentos, de acordo com o investimento libidinal que, ao passar dos objetos externos para o sujeito, acumulando-se em seu psiquismo, pode acarretar uma disjunção pulsional e também um grande investimento nas suas fantasias, o que conduz à criação artística por meio de ações.

Tanto o ator quanto o analisando – cada qual assegurado pelo método adequado – conseguem empreender através da cena e do divã ações que abrem espaço para as fantasias subjetivas fluírem intensamente. Seja por meio da ação física ou o da associação livre, analisando e ator criam um personagem, buscando uma aproximação maior deles mesmos como sujeitos e atenuando o estranhamento causado pela incidência de um duplo resultado da relação com o outro.

***La travesía de la creación del personaje:
posibles aproximaciones entre teatro y psicoanálisis***

Resumen: El presente artículo pretende trazar una relación entre la creación artística del actor y la creación realizada por el paciente en análisis, entrelazando los conocimientos del psicoanálisis y del teatro. Con este fin se realizó una revisión de la creación artística dentro de la teoría psicoanalítica. Se descubrió que la sublimación puede ocurrir en diferentes momentos. A partir del momento de la creación, es analizada la teoría de Stanislavski sobre la creación de un personaje, afirmando que es a partir de las experiencias y deseos del propio actor que el personaje gana vida. Con esto, se piensa sobre la creación del paciente en análisis, el cual puede también crear un personaje para representarlo.

Palabras clave: creación artística; sublimación; personaje; clínica psicoanalítica.

***The crossing over of character building:
possible approximations between theater and psychoanalysis***

Abstract: *The present article intends to establish a relationship between the actor's artistic creation and the creation which is carried out by the patient in analysis, intertwining the knowledge of psychoanalysis and theater. To such an end, a review of the artistic creation is done according to psychoanalytic theories. Sublimation, to which the artistic creation is attributed, is discovered to occur at different moments. From the moment of creation, Stanislavski's theory about character building is brought, asserting that it is from the experiences and desires of the actor himself that the character gains life. Through this, the patient's creation in analysis is considered, as the patient can also create a "character" to represent himself.*

Keywords: *artistic creation; sublimation; character; psychoanalytic practice.*

Referências

- Freud, S. (1996). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In S. Freud, *Edições standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, trad; Vol. 7). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1905).
- Freud, S. (1996). Escritores criativos e devaneio. In S. Freud, *Edições standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, trad; Vol. 9). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1908).
- Freud, S. (1996). Os caminhos da formação dos sintomas. In S. Freud, *Edições standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad.; Vol. 16). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1917).
- Freud, S. (1996). O estranho. In S. Freud, *Edições standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad.; Vol.17). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1919).
- Freud, S. (1996). Além do princípio de prazer. In S. Freud, *Edições standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad.; Vol. 18). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1920).
- Freud, S. (1996). O ego e o id. In S. Freud, *Edições Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad.; Vol.19). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1923).
- Freud, S. (1996). Construções em análise. In S. Freud, *Edições standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, Trad.; Vol. 22). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1937).
- Freud, S. (2004). À guisa de introdução ao narcisismo. In S. Freud, *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. (L. A. Hanns, Trad.; Vol. 1). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1914).
- Freud, S. (2004). Pulsões e destinos da pulsão. In S. Freud, *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. (L. A. Hanns, Trad.; Vol. 1). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1915).
- Lacan, J. (1997). *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. (A. Quinet, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1960. Título original: Le séminaire de Jacques Lacan, livre VII: L'éthique de la psychanalyse).
- Stanislávski, C. (1984). *A criação de um papel*. (P. P. Lima, Trad.; 2ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

[Recebido em 28.6.2011, aceito em 7.3.2012]

Ana Paula Bellochio Thones

[Universidade Luterana do Brasil de Santa Maria ULBRA-SM | Universidade Federal de Santa Maria UFSM]

Rua Marechal Floriano Peixoto, 1303

97015-373 Santa Maria, RS

Tel: 55 9977-8312

anabellochio@yahoo.com.br

Norton Cezar Dal Follo da Rosa Jr.

[Associação Psicanalítica de Porto Alegre APPOA | Associação Clínica Freudiana]

Rua Pinheiro Machado, 451/702

93030-230 Morro do Espelho, São Leopoldo, RS

Tel: 51 3589-4302

nortonjr@brturbo.com.br