

## AUTORIDADE E ALTERIDADE NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO PAPEL ATRAVÉS DA IMAGINAÇÃO DO ATOR

*Luciana Mitkiewicz de Souza*

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Imaginação, autoridade, alteridade.

A criação artística sempre foi motivo de reflexão para artistas e pensadores das Artes, da Filosofia, e mais tarde da Psicologia, entre outras áreas do conhecimento. Em se tratando do trabalho do ator, a abordagem da construção da personagem interessou sobremaneira autores como Stanislavski, M. Chekhov, Peter Brook, entre outros.

Stanislavski, por exemplo, refletiu sobre os chamados “elementos do estado criador do ator” na tentativa de descobrir de que maneira a concentração da atenção, a imaginação, a memória emocional, os objetivos, a ação, etc., influenciam na criação do papel pelo ator, e como esta resulta de modo crível para o público.

De forma resumida, para Stanislavski, o trabalho de criação da personagem de um texto dramático implica considerar, pelo menos, dois pólos de um mesmo processo: (a) o sentido atribuído pelo ator às circunstâncias que perfazem a personagem, através do recurso de sua imaginação; (b) sua disponibilização psicofísica para a criação das ações psicofísicas para o papel.

Para ele, trata-se de um trabalho calcado na **autoridade** do ator sobre sua criação e pautado pelo exercício de **alteridade** que ele realiza ao criar seu papel. Um trabalho que diz respeito ao modo como sua imaginação opera o desvendamento da personagem e sua recriação através de ações em cena.

Na sistemática stanislavskiana, a criação do ator está condicionada pelo que Stanislavski chamou de *Imaginação Ativa*, que diz respeito à necessidade de integração e projeção psicofísica do ator na lógica da personagem e da situação que a delimita. Neste sentido, a imaginação aponta-se como o espaço e o processo que habilita e promove a criação do ator.

Ver a criação artística sob o prisma da imaginação e do imaginário pode, no caso do ator, especificamente, ser útil do ponto de vista da possibilidade de se perceber de que modo e através de que processos a **imagem da personagem** é sintetizada e materializada em ações, ao mesmo tempo em que pode proporcionar uma visão sobre o modo de despertá-la e de desenvolvê-la para a criação artística.

Trabalhado por diversos autores, o conceito de imaginação agrega vários significados que se abrem para diferentes pontos de vista muitas vezes complementares sobre o tema. O pensamento de autores como Bergson, Husserl, Jung, Bachelard e Sartre sobre o imaginário humano, por exemplo, oferece-nos um campo amplo para investigarmos a imaginação no teatro, a partir de autores como Stanislavski, M. Chekhov, Grotowski, Peter Brook entre outros.

Sartre, por exemplo, salienta em particular a noção de *intencionalidade*, proposta pela fenomenologia de Husserl, como fundamentadora do trabalho imaginativo humano. No caso específico do ator, no processo de criação da personagem, essa noção pode ser relacionada com outros conceitos afins, como *receptividade*, *autoridade* e *alteridade*.

Para Sartre, “a imaginação é um tipo de consciência que se relaciona com o mundo real, negando-o”. (Sartre, 1996)

Para o autor, a imaginação vive sobre o fundo da realidade, mas a ultrapassa, caracterizando-se como uma possibilidade de fuga de nossa facticidade. O homem, para ele, recusa o mundo real em sua concretude de ser *em-si* e através de sua imaginação cria relações e atribui sentido a tudo o que o circunda. Isto porque, para Sartre, a relação e o sentido são fundamentalmente determinados pela **falta**.

O homem, para a filosofia sartreana, é um ser *para-si*, definido por não ser completo, por ser falta, por ser movimento em direção àquilo que ele não é, ou seja, justamente, a plenitude do ser. E por ser falta, por buscar o que o completaria é que o homem pode dar significado às coisas, pode estabelecer relações entre elas e pode ser capaz de significar o que vê.

Dessa maneira, o homem participa do mundo criando relações, inventando histórias para as coisas, fabulando. E nesse salto criativo, nessa atribuição de significado às coisas, ele reconhece a si próprio e se inventa.

Falar de imaginação, portanto, é falar de criação. É falar de atribuição de sentido e de relações. Assim, ao imaginarmos, ao criarmos, o fazemos para sermos essenciais para o desvendamento e para a existência das coisas, e para justificar o mundo e nós mesmos, na visão de Sartre. Dito de outro modo, criamos para termos **autoridade**.

Dessa maneira, podemos dizer que o espaço deixado vazio pela falta é o espaço a ser preenchido pela autoridade do homem sobre as coisas.

No caso do ator, imaginando, ele é capaz de dar sentido às circunstâncias que perfazem seu papel e de criar ações em cena que permitam essa atribuição de sentido pelo espectador. E esse estabelecer de relações e de significações a respeito da personagem só é possível, justamente, porque há no ator (e, é claro, no espectador, de modo análogo) um espaço para isso, para apreender a personagem em seus significados latentes no texto. Há nele esse espaço da falta, imprescindível para a criação de relações com, e a partir, da personagem.

Peter Brook é um autor que afirma a imprescindibilidade da imaginação para a construção da cena. Segundo ele, para se imaginar qualquer coisa, é necessário um esvaziamento do espaço da cena e da mente do ator em relação a algo dado e preconcebido, pois somente a partir do Vazio algo novo pode de fato ser criado. Um Vazio que não é o local da inércia, do repouso, da estabilidade, mas apresenta-se pleno de possibilidades de vir a ser algo original.

Ao olhar para o Vazio como um espaço da falta, reforça-se a idéia de se trabalhar em cena sobre a noção de essencialidade, de imprescindibilidade e de simplicidade, como proposto por Brook.

Além disso, na perspectiva da falta, o vazio ganha uma conotação mais ligada à *receptividade* do ator, que, na visão de Peter Brook, tem suas escolhas orientadas pelas demandas da cena no seu processo de criação. Da relação com o espaço e com o outro, em improvisações, é que surgem as respostas psicofísicas do ator, em sua sistemática de trabalho, acarretando, portanto, a necessidade de se estar receptivo ao movimento do outro em cena, ao espaço, ao próprio jogo cênico.

Assim, podemos dizer que o espaço deixado vazio pela falta é o espaço de restabelecimento da autoridade do ator, a partir de sua receptividade ao que é demandado pelo próprio jogo cênico.

Mas existe outro ponto na criação do ator que necessita ser explicitado: a necessidade de alterar-se. Para Stanislavski, no processo de investigação da personagem do texto, há também a falta, ou seja, aquele espaço do não-saber imprescindível para o desvendamento e para a descoberta. E a partir do desvendar dos significados possíveis da personagem *para si*, o ator passa então, na sistemática stanislavskiana, a agir na perspectiva de seu papel. Assim, num caminho que vai do *para-si*, ou seja, do “a partir de si”, para o ser *em si* a personagem, ele ganha uma nova possibilidade de ser e de avolumar-se, de crescer em experiência de devir outro, de **alterar-se**.

De maneira geral, no trabalho do ator, a autoridade da criação explicita-se na medida em que é ele o autor das escolhas sobre as possibilidades apresentadas pelo texto, ao mesmo tempo em que testemunha a autoridade da personagem que emana das palavras do autor. O trabalho segue numa

via de mão dupla: ao mesmo tempo em que busca apropriar-se do texto, o ator torna-se o (re)criador da personagem que ora havia lido. Experimentando-a em seu próprio corpo e agindo em seu nome, ele assume a postura e a autoridade do “eu sou” de que fala Stanislavski.

Na criação do ator, a autoridade do criador mescla-se, portanto, à autoridade da personagem e, conseqüentemente, à necessidade de se tornar um outro, de alterar-se.

E como se exercita a alteridade, a alteração? E como se desenvolve a autoridade? Como pode o ator ser o autor de “um outro” para sê-lo *em-si*, em seu próprio corpo?

Esta questão está na base de todo o trabalho de criação da personagem. Descrevê-la é um primeiro passo para se pensar novas formas de ampliar as possibilidades criativas, imaginativas do ator, e de dar-lhe meios de crescer em experiência de devir outro, de “outrar” mais.

Uma possibilidade de trabalho com a imaginação do ator está no desenvolvimento de exercícios que possam seguir dois caminhos complementares e que se interpenetram: o da *intencionalidade* e o da *receptividade*, relacionados diretamente com o exercitar da autoridade e da alteridade do ator, fundamentais para a criação do papel.

Exercitar a fabulação, a decisão, a apropriação, a compreensão, a atribuição de sentido e relações e, ao mesmo tempo, o não ser, o não saber, o esvaziar-se, o colocar-se no lugar do outro, o experimentar esse lugar no corpo, enfim, o lançar-se no espaço vazio da falta e das demandas do próprio jogo cênico, são modos de se pensar essa dupla essência do trabalho imaginativo do ator em busca do tornar-se outro, ou seja, a personagem.

## **Bibliografia**

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

\_\_\_. **O Teatro e seu Espaço**. Petrópolis: Vozes, 1970.

\_\_\_. **O ponto de mudança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

CHEKHOV, Michael. **Para o Ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

JUNG, C. G. **Psicologia do inconsciente**. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1987.

SARTRE, Jean Paul. **A imaginação**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1980.

\_\_\_. **O imaginário – psicologia, fenomenologia da imaginação**. São Paulo: Ática, 1996.

STANISLAVSKI, Konstantin. **A Preparação do Ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

\_\_\_. **A construção da Personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

\_\_\_. **A Criação do Papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

