

## Por uma superação da dualidade interior-exterior no trabalho do ator: a relação ator-personagem esclarecida pela teoria da personalidade de Jean-Paul Sartre

Luciana Cesconetto

Departamento de Música e Artes Cênicas – UFPel

Professor Adjunto - Doutora em Estudos Teatrais - *Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III*

Resumo: Nos artigos que comuniquei nos últimos Congressos da ABRACE, mostrei a presença da dualidade interior-exterior em pedagogias para a formação do ator. Demonstrei que Stanislavski foi o precursor desta interiorização e salientei problemas que esta dualidade impõe. No presente artigo exponho a seqüência dessa pesquisa<sup>1</sup>, apresentando um esclarecimento inicial para a superação dos problemas constatados. Foco neste estudo as questões referentes à relação ator-personagem. Apropriando-se da teoria da personalidade de Sartre, poderemos compreender de forma mais adequada a relação ator-personagem: esta implica colocar o “Eu” (face ativa do Ego) como que “entre parêntesis” para que o ator possa absorver-se no personagem.

Palavras-chave: Relação ator-personagem; dualidade interior-exterior; teoria sartreana da personalidade.

Nas teorias que analisei na primeira parte de minha tese - as de Constantin Stanislavski, Jacques Copeau e de Louis Jouvet - verifiquei que estes diretores-pedagogos propõem que o ator deve fazer um trabalho corporal e vocal para ter um corpo mais flexível, vigoroso, para que o movimento ganhe plasticidade, que esteja relacionado ao ritmo, neutralize seus maneirismos, gestos, postura, tônus muscular, para então elaborar outros gestos, vozes, a fim de representar/interpretar um personagem. Buscando evitar que os atores tivessem uma relação superficial com o personagem, introduziram em suas teorias teatrais o apoio sobre uma interioridade oculta e misteriosa: a busca do “eu profundo”, da “alma”, do “espírito”, ou do “inconsciente”. Esta interioridade deveria se manifestar no corpo do ator: daí a necessidade de trabalhar tecnicamente para que essa manifestação fosse possível. Até aqui não apresento nenhuma novidade, mas precisei partir deste terreno conhecido, indiscutível, para poder avançar, com o apoio da psicologia sartreana, e elucidar certas questões de nosso “saber” artístico.

---

<sup>1</sup> A pesquisa a que me refiro é minha tese de doutorado intitulada “*La dualité ‘intérieure – extérieure’ dans le travail de l’acteur à la lumière de la psychologie phénoménologique de Jean-Paul Sartre*” [A dualidade “interior-exterior” no trabalho do ator esclarecida pela psicologia fenomenológica de Jean-Paul Sartre]. Esta pesquisa foi orientada pelo Prof. Jean-Pierre Ryngaert e defendida em fevereiro de 2010 na *Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III*. Todos os estudos sobre as teorias sartreanas foram orientados e acompanhados pelo Prof. Pedro Bertolino, filósofo e epistemólogo especialista em Sartre, professor aposentado da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e mentor do NUCA – Núcleo de Estudos e Atividades em Existencialismo (para maiores informações acessar: [www.nuca.org.br](http://www.nuca.org.br)).

Stanislavski<sup>2</sup> se debatia com o que, no seu trabalho enquanto ator, era uma dificuldade de “se absorver no personagem”<sup>3</sup> : ele chegava a reproduzir gestos, maneiras, posturas, a entonação de um personagem, mas ele não conseguia “não ter a si mesmo como objeto de consciência” para se absorver no personagem e trabalhar de forma espontânea. Ele não abandonava a posição crítica sobre si mesmo, não transcendia a “consciência reflexiva crítica”<sup>4</sup>.

Tornando-se diretor, Stanislavski quis que o ator evitasse utilizar esses mesmos clichês. Neste sentido, propôs aos atores uma “interpretação interior”. A fim de compreender o que acontecia com o ator na cena, ele utilizou teorias que estavam disponíveis em sua época. A religião Ortodoxa o induziu a compreender que se deveria trabalhar com seu corpo para que a alma pudesse se manifestar sobre a cena; a filosofia oriental do Yoga o levou a acreditar que o ator deveria trabalhar para emitir radiações invisíveis e as teorias de Théodule Ribot (precursoras da psicanálise<sup>5</sup>) conduziram sua compreensão de que lhe seria possível estimular o inconsciente para que este fosse exposto sobre a cena. Impregnado desta cultura mística e metafísica, Stanislavski não conseguiu esclarecer cientificamente o trabalho do ator e acabou por torná-lo não sujeito de suas ações. Perdendo o ator como sujeito de seu trabalho, Stanislavski perdeu o ator enquanto profissional e, conseqüentemente, perdeu também o teatro enquanto realização humana e mundana.

Historicamente, Meyerhold e Brecht foram os autores que fizeram as críticas mais contundentes sobre essa forma de trabalhar o ator, afirmando que a interiorização leva à neurastenia do ator (crítica bastante apontada por Meyerhold) e à morte da arte<sup>6</sup>.

---

<sup>2</sup> STANISLAVSKI, Constantin. *Ma vie dans l'art* [Minha vida na arte]. Lausanne : l'Age d'Homme, 1980, p.66.

<sup>3</sup> Início aqui a inserção de uma racionalidade distinta: a psicologia sartreana.

<sup>4</sup> Em *L'être et le néant* [O ser e o nada] (1943) Sartre esclarece que a consciência (estudada abstratamente, isto é, recortada do todo - corpo-consciência - fora do qual ela não existe), por ser sempre “consciência de algo”, é uma relação, ou seja, “pura intencionalidade”. Sartre elucida que, a uma personalidade, ocorre sempre uma consciência e que esta pode ser, ora “pré-reflexiva”, ora “reflexiva”. A “consciência pré-reflexiva” é a experiência de relação onde não há reflexão. São consciências espontâneas: a “consciência percipiente” (percepção) ou a “consciência imaginante” (imaginação). Elas são posicionais de si (a consciência, enquanto ocorre, é consciência de si mesma) e não posicionais do Eu (explicarei posteriormente esta questão). A “consciência reflexiva” pode ser “reflexiva espontânea” (o Eu não aparece nesta ocorrência de consciência) ou “reflexiva crítica” (o Eu aparece nesta ocorrência de consciência: neste caso saímos da espontaneidade).

<sup>5</sup> Théodule Ribot foi um psiquiatra anterior a Freud. Ribot está na raiz da psicanálise já que esta desdobra da psiquiatria. Para a psicanálise o homem tem um lado profundo que ele não conhece nem controla: o inconsciente. Este seria o eu profundo. Na teoria de Stanislavski encontramos a noção de pessoa como um eu interior, mental: “...na base da antropologia dele está a idéia de que o homem concreto no mundo é um corpo habitado por um eu. Então o corpo representa, manifesta. O corpo é manifestação do eu interior” (BERTOLINO, 1999).

<sup>6</sup> Esta conclusão é possível a partir da leitura e análise de toda a obra destes autores, o que consta na segunda parte de minha tese de doutorado (CESCONETTO, Luciana. *La dualité “intérieur – extérieur” dans le travail de l'acteur à la lumière de la psychologie phénoménologique de Jean-Paul Sartre*. Tese (doutorado). Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, Paris, 2010, pp. 106 -146).

Para ultrapassar o recurso a essa dualidade interiorização-externalização, é preciso compreender que o trabalho do ator, assim como qualquer outro trabalho, implica um grau de absorção. Como sua ação o absorve, o Eu (face ativa da personalidade)<sup>7</sup> não se objetiva para a consciência. “Tornar-se o personagem” significa “objetivá-lo” e, portanto, não objetivar seu Ego<sup>8</sup>, nem para si, nem para o espectador.

Absorto no trabalho, absorto pelo personagem, quer dizer, em um estado de espontaneidade, o ator é “consciência reflexiva espontânea”. Esta consciência não é posicional de si e não é posicional do Eu (sua experiência de relação não é tomada por ele mesmo como objeto de consciência). Ela é posicional do objeto (no caso: o personagem por ser objetivado na cena). Esta compreensão impede que o ator (ou o aluno-ator) se perca na relação com o personagem. Não há nada de místico, de obscuro ou de inexplicável nesta relação.

Esclareço, mediada por Sartre, o que se passa quando, trabalhando para colocar um personagem em cena, o ator diz que está “possuído pelo personagem”, expressão bastante recorrente nas teorias que investiguei. Ocorre, a princípio, uma experimentação psicofísica, após a qual se dá uma reflexão sobre o que aconteceu. Esta explicação implica, tradicionalmente, a dualidade interior-externo. Constatei, na primeira parte de minha tese, que Jovet, abordando sua relação com o personagem, diz que se sentia possuído por um “feitiço incompreensível”<sup>9</sup>. Ele afirma que, ao atuar, “algo se introduz” nele e que “perde sua identidade”. Compreendemos que Jovet se utiliza da racionalidade da época para explicar o que lhe ocorre quando atua. Mas se nós nos apropriarmos da teoria de Sartre, poderemos entender que quando o ator representa um personagem ele precisa abandonar sua própria dinâmica psicofísica para assumir a dinâmica psicofísica do personagem. É a falta de compreensão da passagem entre real e irreal que fragiliza Jovet. O que para ele é incompreensível é a possibilidade de “ser

---

<sup>7</sup> Sylvie Le Bon esclarece em nota de *La Transcendence de l'Ego* [A transcendência do Ego] que “Sartre designa pelo conceito de ‘Je’ a personalidade no seu aspecto ativo; por ‘moi’ ele entende a totalidade concreta psicofísica da mesma personalidade. Fica bem entendido que o Je e o Moi são um, eles constituem o Ego, são suas duas faces” (SARTRE, Jean-Paul. *La transcendence de l'Ego*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1996, p.19. Tradução da autora para este artigo). A tradução portuguesa deste livro elucida essa nota colocando uma necessária tomada de posição quanto à tradução dos termos técnicos Je e Moi: “ ...Porque esta distinção não pode ser dada em português pelo recurso a duas palavras diferentes, uma vez que, tanto num como noutro caso, se impõe a tradução por Eu, adoptámos o seguinte procedimento: sempre que, no texto original, aparece Je, traduziremos simplesmente por Eu, sem qualquer outra indicação suplementar; sempre que é Moi que ocorre, inserimos entre parênteses rectos [colchetes], a seguir à tradução, a expressão original ...” (SARTRE, Jean-Paul. *A transcendência do Ego* seguido de *Consciência de si e Conhecimento de si*. Tradução e introdução de Pedro M. S. Alves. Colibri, p. 46). Para o presente artigo adotarei a mesma regra para a tradução dos termos originais.

<sup>8</sup> “Ego” na teoria sartreana da personalidade significa sempre “personalidade”, ou seja: eu aqui, em carne e ossos, em relação com as coisas e os outros, com minhas ações, estados e qualidades.

<sup>9</sup> JOUVET, Louis. *Le comédien désincarné*, Flammarion, 2002, p. 18.

Jouvet” e de tornar-se, graças às mudanças de seu próprio corpo (construindo signos), um *analogon* para objetivar na cena um personagem: um “não-ser”. É a falta de teoria para compreender que o trabalho do ator consiste em “se irrealizar em um personagem” que faz com que Jouvet se experimente “possuído por um feitiço incompreensível”.

Em seu processo pedagógico, Copeau<sup>10</sup> encontrou uma estratégia para que o ator aprenda a abandonar sua própria dinâmica psicofísica. O ator trabalha com a máscara neutra (na época chamada de “nobre”): ele neutraliza assim seus tiques, seus maneirismos, sua postura corporal, seus gestos. Este abandono não implica “perda de identidade ou de personalidade” como supunham ou temiam Stanislavski, Copeau e Jouvet. O ator não vai perder sua personalidade, ela não vai para lugar nenhum porque isto não faz parte das condições de possibilidade de uma personalidade, que não é um “Eu interior” que possa abandonar o corpo. A personalidade, conforme esclarece Sartre, é a pessoa, em carne e ossos, na sua relação com as coisas e os outros. O Eu não pode ser perdido tampouco, haja vista que é a face ativa da personalidade. Ele é o recorte de um todo que é o Eu psicofísico [Moi]. O que ocorre é que, simplesmente, o ator não vai objetivar sua personalidade. A personalidade deste se encontra, digamos, entre parêntesis, quando ele representa um personagem. O ator experimenta a sensação de “ser possuído” em função de sua absorção no personagem, quer dizer, em função de objetivar na cena, irrealmente, um outro, de se fazer suporte do não-ser:

...o ator se sacrifica para que uma *aparência* exista e que ele se faz, por opção, o suporte do não-ser. (...) Entretanto, mesmo ‘realista’, sua escolha, muito mais nitidamente que a do escritor (...), implica uma certa preferência pela irrealização total. O material do escultor está fora, no mundo; é este bloco de mármore que seu formão irrealiza; o do romancista, é a linguagem, estes sinais que ele traça sobre a folha: um e outro podem pretender que eles trabalham sem cessar de ser eles mesmos. O ator não o pode: seu material, é sua pessoa, seu objetivo: ser irrealmente um outro<sup>11</sup>.

Se deixar absorver pelo personagem é se deixar absorver pelo trabalho até o ponto onde nos tornamos o trabalho, no sentido de não mais haver distância entre eu e meu trabalho. Ocorre o mesmo com todos que se absorvem em uma ação. Quando ocorre a “consciência reflexiva espontânea” o Eu não está posicionado, ele não aparece como Eu para a pessoa ela mesma. Podemos explicar este tipo de consciência através de um exemplo bastante didático tomado da obra de Van Den Berg: o do sapateiro enquanto fabrica um sapato<sup>12</sup>. Absorto na ação de pregar, por exemplo, o sapateiro não se vê fazendo

---

<sup>10</sup> COPEAU, Jacques. *Registres III* : Les registres du Vieux-Colombier I. Paris : Gallimard, 1979, p. 113.

<sup>11</sup> Jean- Paul SARTRE, *Un théâtre de situations* [Um teatro de situações]. Paris : Gallimard, 1992. pp. 218-219.

<sup>12</sup> VAN DEN BERG, J. H., *O paciente psiquiátrico*: esboço de uma psicopatologia fenomenológica, Psy, 1999, p. 60.

o sapato, não se diz “estou fazendo um sapato”. Ele simplesmente faz o sapato, absorto na ação, espontaneamente. Ocorre a mesma coisa quando o ator trabalha de maneira engajada (absorta) no personagem.

Se o ator não compreende o que acontece quando ele trabalha, ele pode realmente se perder ou ter medo. Se entende que é sua alma que está em jogo quando representa (como supunha Copeau), e que está brincando com algo que deveria respeitar de forma religiosa, sua relação com seu trabalho se torna ainda mais difícil.

A alma, ou o espírito, ou o eu interior, não podem ser um objeto de estudo científico, então, se quisermos explicar com uma ferramenta científica o trabalho do ator, não podemos implicar noções metafísicas ou religiosas neste esclarecimento. Compreendendo que o ator é, assim como toda personalidade é, “ser e nada”, ou seja, “corpo-consciência” em relação com as coisas e os outros, podemos entender sua possibilidade de se “irrealizar no personagem”. Quando ele se absorve num personagem na cena, ele não objetiva sua própria personalidade – e sua personalidade, cientificamente, não é uma alma, não é “corpo e alma”, “corpo e espírito”, ou “corpo e eu interior”. A personalidade é uma pessoa em carne e ossos, que sabe fazer certas coisas (ações), se atrai para certas coisas e ações, tem repulsa por tais outras (estados). Se nos apropriamos da psicologia sartreana, é possível elucidar o ator como alguém que coloca sua personalidade entre parêntesis e objetiva um personagem sobre a cena, utilizando certos gestos, pequenos movimentos, posturas, mudanças de entonações, etc... Ele não brinca com sua alma. Ele trabalha. Não precisaremos ir além da pessoa em carne e osso, do corpo-consciência em relação com as coisas e os outros, para esclarecer a relação ator-personagem.

## **Bibliografia**

BENEDETTI, Jean. Stanislavski et les Studios. *Alternatives Théâtrales* 87, Stanislavski /Tchekhov, Paris, p. 4-8, ARIAS - Cifas, 2007.

\_\_\_\_\_. Stanislavski : l’homme, la saga, les tournées. *Bouffonneries*, Le Siècle Stanislavski, Lecture, n. 20-21, p. 8-17, Bouffonneries-Contrastes, 1989.

BERTOLINO, Pedro *et al.*, *Cadernos de formação: A personalidade*, Florianópolis : Nuca Ed. Independentes, 1996.

\_\_\_\_\_, *Cadernos de formação: O imaginário*, Florianópolis : Nuca Ed. Independentes, 2001.

\_\_\_\_\_. *Entrevista concedida a Luciana Cesconetto*. Florianópolis, jul. 1999.

CARNICKE, Sharon Marie. *Stanislavski in Focus: an acting master for the twenty-first*

century, First published 1998, this edition 2009, 2d ed. [Primeira publicação em 1998, 2009 para esta edição, 2ª ed.] , New York, Routledge : 2009.

CESCONETTO, Luciana. La dualité "intérieur – extérieur" dans le travail de l'acteur à la lumière de la psychologie phénoménologique de Jean-Paul Sartre. Tese (doutorado). Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, Paris, 2010.

COPEAU, Jacques. *Registres I : Appels*. Paris : Gallimard, 1974.

\_\_\_\_\_. *Registres III : Les registres du Vieux-Colombier I*. Paris : Gallimard, 1979.

\_\_\_\_\_. *Registres VI : L'école du Vieux-Colombier*. Paris : Gallimard, 2000.

JOUVET, Louis. *Réflexions du Comédien*, Paris : Librairie Théâtrale, 1941. 1985 pour la présente édition.

\_\_\_\_\_. *Le comédien désincarné*, Flammarion, 2002.

SARTRE, Jean-Paul. *L'Imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris : Gallimard, 1940, 1986 pour la présente édition et 2005 pour la présentation [1940, 1986 para a presente edição e 2005 para a apresentação].

\_\_\_\_\_. *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris : Gallimard, 1943.

\_\_\_\_\_. *Un théâtre de situations*. Paris : Gallimard, 1973 et 1992 pour cete nouvelle édition [1973 e 1992 para esta nova edição].

\_\_\_\_\_. *La transcendance de l'ego*, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1996.

STANISLAVSKI, Constantin. *Ma vie dans l'art*, Lausanne : l'Age d'Homme, 1980.

\_\_\_\_\_. *A criação de um papel*, Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1987.

STANISLAVSKI, Constantin. *Ma vie dans l'art* [Minha vida na arte]. Lausanne : l'Age d'Homme, 1980.

VAN DEN BERG, J. H., *O paciente psiquiátrico: esboço de uma psicopatologia fenomenológica*, Psy, 1999, p. 60.

WHITE, R. Andrew. Stanislavski and Ramacharaka : the influence of yoga and turn-of-the-century occultism on the system. *Theatre Survey*, 47: 1 (May 2006).