

**Edson Simões**

*Universidade São Marcos - USM*

simoesec@gmail.com

## A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM NO TEATRO PELO OLHAR DA PSICOLOGIA SOCIAL

### RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo detalhar o processo de criação de uma personagem na prática teatral, e analisá-lo de acordo com os pressupostos da psicologia social. Foram utilizadas duas categorias de estudos teóricos, a construção de uma realidade a fim de se criar uma identidade reconhecida no meio social da qual esteja inserida, e o trabalho do ator. Na primeira se discutiu conceitos da Psicologia Social que se referem a uma construção incessante de uma realidade, resultando numa identidade também construída incessantemente, a fim desta ser reconhecida no meio social que esteja inserida. A segunda categoria foi descrito um panorama histórico sobre o surgimento do ator e seu desenvolvimento, numa evolução histórica marcada por interferências sociais, na própria prática do ator. Destas se utilizou da primeira grande teoria sobre o trabalho do ator escrito por Denis Diderot (1973) em o paradoxo sobre o comediante; da valorização do aspecto psicológico, por Constantin Stanislavski (1989) e o distanciamento do ator, descrito por Bertold Brecht (1989). Por fim, aplicada uma entrevista aberta com um ator para detalhar esse processo de criação de uma personagem e sua manutenção por um intervalo de tempo. O resultado descreve criação da realidade da personagem pela realidade do ator, e que nesse processo o ator passa por um auto conhecimento que o faz se sentir saudável.

**Palavras-Chave:** psicologia social; trabalho do ator; construção da personagem; teatro.

### ABSTRACT

This work's objective is to detail the process of creation of a character in the theater practice and analyze it according to the social psychology fundamentals. Two categories of theoretical studies were used: the construction of reality in order to create a recognized identity in the social media, and the actor's work. In the first, concepts of Social Psychology that refer to an endless construction of a reality were discussed, resulting in an identity also endlessly built, in order to be recognized in the social media that it belongs to. The second category was described in a historic scenario on the emergence of the actor and his development, in a historic evolution characterized by social interferences in the actor's own practice. On these, it was used the great first theory on the actor's work described by Denis Diderot (1973) in the paradox about the comedian; on the enhancement of the psychological aspect, by Constantin Stanislavski (1989) and the detachment of the actor, described by Bertold Brecht (1989). In the end, an open interview was made with an actor in order to detail this process of creation of a character and its maintenance for some time. The result describes the creation of the character's reality through the actor's reality and the evidence that in this process the actor goes through a process of self knowledge that makes him feel well.

**Keywords:** social psychology; actor's work; construction of character; theater.

Anhanguera Educacional Ltda.

Correspondência/Contato  
Alameda Maria Tereza, 2000  
Valinhos, São Paulo  
CEP 13.278-181  
rc.ipade@aesapar.com

Coordenação  
Instituto de Pesquisas Aplicadas e  
Desenvolvimento Educacional - IPADE

Artigo Original  
Recebido em: 27/9/2011  
Avaliado em: 4/10/2011

Publicação: 18 de outubro de 2011

## 1. INTRODUÇÃO

### 1.1. Um olhar social

A Psicologia é tida como a ciência que estuda o comportamento, principalmente o do ser humano. Comportamento como qualquer ação voluntária ou involuntária, qualquer ação consciente ou inconsciente. Logo a Psicologia Social estuda o comportamento social. Ao mesmo tempo em que a Psicologia tende a analisar o comportamento individual do homem, a Psicologia Social analisa o comportamento deste em relação ao outro, ou ao grupo no qual esteja inserido, neste caso o comportamento do ator em relação ao da personagem. O mais importante nessa discussão é perceber como um determinado comportamento de um grupo influencia no comportamento de um indivíduo para assim estabelecer uma sensação de pertencimento, possibilitando uma relação entre iguais, por exemplo, a linguagem.

Esta influência ocorre tanto na forma positiva, ou seja, exaltar no indivíduo uma determinada conduta para que ela se repita mais em relação a outras, dessa forma adotará uma nova conduta, como na forma negativa, que seria repreender determinada conduta para que esta não seja reproduzida. Exemplificando, um espirro em alto som quando bem recebido pelo grupo, induzirá ao indivíduo que o mesmo o repita, ou seja, que adote como seu este comportamento, logo quando não agrada ao grupo, induzirá que não se repita, e todo esse processo se dá pela repetição, até que se fixe no indivíduo como seu. Nesse mecanismo se enquadra todo o comportamento. Portanto segundo Lane (1981), todo comportamento é social, pois a sua reprodução ou não, dependerá do grau de receptividade do grupo no qual esteja inserido.

Outro ponto importante apontado por Lane (1981), é que o ser humano vem alterando seu comportamento conforme a sua história vem sendo escrita, e neste ponto a Psicologia Social tenta entender como se dá essa relação de inserção do indivíduo nessa história sempre em transformação. Ou seja, além desse indivíduo se relacionar com um outro em transformação pelo próprio fato de estar se fazendo história, ele se relaciona consigo também em transformação, e essas relações acontecem dentro de um contexto histórico que também se muda a todo o momento.

No teatro essa relação com o outro é crucial para a execução do trabalho do ator, pois é justamente na relação com o outro que ele se concretiza. Esse outro pode se visualizar por duas vertentes, uma sendo o público, e por outra sendo a personagem, pois no processo de criação é justamente um outro que se busca, segundo Stanislavski (2006). Portanto o olhar social se refere a uma análise do trabalho do ator, permitindo uma

reflexão de se observar à relação do ator com o outro, no caso a personagem e verificar um possível reflexo nos comportamentos de ambos.

## 1.2. Construindo uma realidade

Assim como no processo de criação de uma personagem, na vida real do dia-a-dia, se constrói uma realidade à volta.

Na medida em que todo o conhecimento humano desenvolve-se, transmite-se e mantém-se em situações sociais, a sociologia do conhecimento deve procurar compreender o processo pelo qual isto se realiza, de tal maneira que uma realidade admitida como certa solidifica-se. (BERGUER; LUCKMANN, 1985, p.14)

Segundo Berger e Luckmann (1985), é possível perceber o quanto se está inserido numa construção intensa e contínua do conhecimento humano, e que uma vez não visto dessa forma, se solidifica, tornando-se então um pedaço da história. A realidade assim o é até um segundo atrás nesse momento, pois agora já está em construção uma nova fase da história. Os mesmos autores se utilizam dessa reflexão para discutirem sobre a construção da realidade. Complementam que a vida se mostra e se apresenta como realidade ao indivíduo a cada instante, e é interpretada com coerência conforme é sentida. Dessa forma, a consciência é sempre intencional, ou seja, voltada para algo que desperte um interesse a mais em relação aos outros, por qualquer que seja o motivo. Concluem também, que esta mesma consciência consegue se mover por diferentes realidades, ou seja, para diferentes pontos que despertam interesse e é assim que o mundo existe para o indivíduo. Pode aparentar uma certa dificuldade em se viver dessa forma, mas se consegue transitar por este mundo de interesses com excelência aptidão, e é dessa maneira que se constitui a vida cotidiana, segundo Berger e Luckmann (1985). Está se vivendo seguramente sempre voltado aos seus interesses, e dessa forma tudo a sua volta estará intencionalmente ali à espera de nossa ação.

Conseqüentemente o indivíduo irá manipular, ou seja, se voltar para algo que lhe desperte mais interesse em relação aos outros, intencionalmente e provavelmente o que estiver mais próximo da sua realidade. Mas isso não significa que ele não esteja olhando para os demais, pois será justamente por esses olhares que mais tarde poderá se manifestar uma outra realidade. Inclusive pode se ressaltar esses olhares como uma ferramenta útil ao ator, estando sempre à disposição se assim o for do seu interesse, aproximando a personagem para uma determinada realidade na qual o ator esteja interessado em transmitir, pois como dito acima o indivíduo irá manipular intencionalmente. Assim como se têm esses vários olhares ao redor sobre o mundo, este também o é repleto de intenções e sentidos. Levando essas reflexões para o processo de

identificação do indivíduo, se conclui segundo Berger e Luckmann (1985), que o momento da identificação do outro, se dá no mesmo instante em que ele se apresenta a nossa frente, ou seja, estamos o vendo e conseqüentemente o significado dele em relação a nós. Mas se torna complexo se esta identificação inversa, pois requer uma reflexão, um “voltar-se para mim” (1985). Essa identificação se dará com base no histórico das relações com os outros, ou seja, é pela relação com os outros, que se terá como base informações das quais serão utilizadas para se falar a respeito do “eu”.

Enquadra-se neste histórico a linguagem, que é o meio pela qual a realidade se conhece e se constrói. É pela linguagem também que se estabelecem relações entre as diferentes realidades, as integrando numa totalidade dotada de sentido. Nesse processo de construção da realidade tem-se como base o acervo social do conhecimento da sociedade na qual esteja inserido, e que inclui também a situação do indivíduo nesta e os seus limites. A participação nesse acervo permite que se localize na sociedade e se preciso que se faça um manejo de maneira apropriada. Portanto o conhecimento da realidade estrutura-se em termos de conveniências com objetivo intencional, ou seja, tudo aquilo que se sabe sobre o meu mundo, foi justamente ele que forneceu segundo os critérios que soaram coerentes. Essas estruturas, e até mesmo a coerência do indivíduo, são apresentadas já prontas pelo estoque social do próprio conhecimento, ou seja, o grupo no qual esteja inserido funciona com determinado mecanismo, do qual se irá reproduzir intencionalmente para se fazer pertencente a este.

Nesse processo o que está por vir, se ajustará em um significado que se relacione com a biografia do indivíduo. Esse ajustamento aumenta quando compartilhado com outros, o que Berger e Luckmann (1985) chamam de significados. Portanto o que está por vir é embasado numa estrutura fornecida pelo conhecimento, desta forma ele é uma realização tanto no sentido de apreender a realidade como de produzir continuamente esta realidade. Vale ressaltar que apenas uma pequena parte das experiências humanas são guardadas como lembranças, ou seja, passíveis de serem lembradas, e logicamente com o mesmo sentido da biografia do indivíduo. Os autores indicam que a linguagem torna-se um grande depósito dessas lembranças, e mais precisamente as coletivas, as vividas num grupo, podendo ser adquiridas a qualquer momento, sem precisar reconstruir seu processo original de formação. E dessa forma também, pode-se utilizar os objetos simbólicos e as ações simbólicas. Exemplificando, não se precisa repetir toda uma história de encontros e romances para se dizer à companheira que a ama, basta simbolizar isso, através de flores, gestos, entre outros.

Após este detalhamento do processo de construção da realidade, nos atentemos ao indivíduo, que inserido neste processo, com intenção e sentidos, se materializa numa tipificação socialmente válida, ou seja, num papel. Portanto, ao participar de um mundo social, o indivíduo desempenha um papel. É importante dizer que um indivíduo não se resume em um único papel, pois toda conduta envolve um certo número de papéis, dentro destes, alguns que representam uma verdade para determinado grupo, e outros que integram as várias verdades dos grupos. Existi então uma integração simultânea para o participante de diferentes processos, e estes devem se tornar para o participante, subjetivamente significativos. Berger e Luckmann (1985) concluem que a experiência humana é uma exteriorização contínua, e que o homem ao se exteriorizar, constrói o mundo no qual esteja projetando seus próprios significados.

### 1.3. Em busca de uma identidade

Identidade é a maneira como se identificada o indivíduo. Aparentemente simplista esta definição, mas as formas de identificação são várias, pois dependem de uma série de fatores externos e internos. Para explicitar, retomemos o termo papel utilizado por Berger e Luckmann (1985). É pelo conjunto de papéis que se desempenha que se determina a identidade, ou seja, pela relação como os outros como dito no capítulo anterior. O papel que se desempenha é decorrente do convívio social que dita as maneiras que se deve agir, para assim estar inserido num grupo, ou seja, na sociedade. Apesar da sensação de liberdade do indivíduo em dizer “a minha identidade”, ela está diretamente ligada a um comportamento tido como aceito por determinado grupo no qual esteja inserido. Portanto identidade é o resultado das opções que se faz durante a construção da realidade, dessa forma se visualiza também um movimento.

No que tange a identidade, pode ser falado também como uma forma de se dizer quem é. Neste caso se encontra a mais variada forma, a começar pelas informações que o relacionam com o mundo, como nome, sobrenome, nome dos pais, descendência de qual família, idade, bairro, cidade, profissão, formação, enfim dados que o tornam pertencente a um determinado grupo, ou a vários simultaneamente. Ciampa (1996) descreve que ocorre aqui um processo de igualdade, pois ao dizer de qual bairro reside se iguala a um determinado grupo, assim como também se diferencia de tantos outros, o resultado é a identidade do indivíduo. Vale acrescentar que esta identificação se dá em um determinado momento histórico, portanto existe movimento. Neste processo de identificação, que seria mais um processo de se igualar, se exclui totalmente a identidade pessoal, ela continuará oculta. Ainda o mesmo autor, alerta para o movimento de se fazer

verbo, ou seja, agir para que não se permaneça como um substantivo ou um adjetivo, o que levaria a se tornar história. Quando o ideal é justamente fazê-la, passar a desempenhar um papel, que no exemplo utilizado pelo autor é um migrante. No texto se percebe a ação de recusa das identificações que lhe são oferecidas como migrante, se permitindo a possibilidade de vir a ser um outro sempre.

Segundo Ciampa (1996), neste agir ocorrem mudanças que acabam transformando a visão do papel desempenhado e que remeterá a um questionamento sobre si mesmo, o que na prática gera um deixar de agir, passando a um observar, que resultará numa sensação da vida parar. Com isso, tudo irá adquirir um novo significado, pois se está numa relação social, ou seja, se questionará como se está em relação ao mundo a sua volta, justamente nesse momento de não relação. Numa relação social, existe a consciência de si e a consciência do outro, dessa forma se reconhece o outro como humano, e automaticamente se faz ser reconhecido como tal. Na compreensão da consciência se assume a personagem pelo processo de identificação, ou seja, se identifica com determinados grupos, e para cada grupo existe algo que interesse mais, dessa forma agirá intencionalmente para pertencer a este. A partir de então, se torna sujeito da própria situação, está agindo segundo a intenção, resultando numa construção de vida, se percebendo como tal, dessa forma surgindo uma espontaneidade. O autor ainda propõe que “O humano é vir-a-ser-humano. Identidade humana é vida! Tudo o que impede vida, impede que tenhamos uma identidade humana”. Tudo o que o ator mais faz no processo de criação é agir, um agir em busca da vida, e porque não dizer que o ator procura uma identidade, mas para alguém que já tem um nome e uma voz, a personagem.

#### 1.4. O Trabalho do Ator no Teatro

Como também se pode falar em uma mão de obra paga com a *mais-valia* se adotasse um discurso marxista. Neste caso tanto a matéria prima quanto o, instrumento de trabalho são unicamente o corpo humano e suas habilidades, portanto respectivamente, não pode se falar em aprender, mas em se conhecer incessantemente esse corpo, e em termos físicos de que dois corpos não ocupam o mesmo espaço, a *mais-valia* não poderia existir, pois como fazer um sujeito executar o mesmo serviço de outro, no caso a interpretação de uma personagem ao mesmo tempo para que se produza mais em menos tempo e em larga escala? A criação deve ser única e pessoal. Adotando um suporte para a discussão, optou-se em falar sobre o surgimento deste trabalho e seu desenvolvimento. Não poderia se utilizar do termo evolução, já que o corpo humano como estrutura biológica, se mantém o

mesmo, o que se altera são as descobertas de sua utilização, portanto não evolução, mas desenvolvimento.

No caso do trabalho do ator, não existe outro meio de se entender o seu desenvolvimento, que não seja pelo conhecimento das experiências relatadas ao decorrer da história do Teatro Mundial. Vale aqui destacar que, assim como no desenvolvimento do trabalho do ator, o processo desse trabalho deve variar em função do ator, ressaltando a sua autonomia e crescimento, assim como afirma Carvalho (1989) que é interessante descobrir o ator de cada um e não impor um padrão de ator. Durante um longo período da história ocorreu um ofuscamento do ator, pois se valorizava somente o texto dramático. Dessa forma se tornou difícil a localização de uma história sobre o ator, pois ela acabava sendo diluída na história do teatro. Mas do material encontrado para esta pesquisa, se utilizou pontos importantes.

Conceituando a palavra ator. Segundo o Minidicionário da Língua Portuguesa Ediouro (XIMENES, 1997) tem-se como significado “1- *Quem representa em filmes, espetáculos teatrais, etc.; artista.* 2- *Quem finge ou sabe fingir.* 3- *Agente de um ato.*” (XIMENES, 1997). Este conceito pode ser encontrado em qualquer dicionário, mas acaba dizendo pouco quando diz representa, pois se pode pensar em alguém que vai até determinado lugar para falar o que outro falaria, ou seja, o representaria na impossibilidade deste comparecer, como também em relação ao fingir, pois existe na criação da personagem um olhar do ator, portanto não se finge ser alguém, mas manifestar alguém.

Na história buscando uma origem para o ator. Pode-se dizer que ela se confunde com a origem do homem. Lembremos que desde os tempos mais primitivos se desenvolvia uma representação por instinto, como por exemplo, ao se passar alguma informação por gestos a outro homem primitivo, tais como o gesto de beber água, o exercício de caçar, entre outros. Aqui neste gestual, se encontra o binômio fundamental pelo qual não existiria o trabalho do ator: um ator e um expectador. Portanto o teatro é tão antigo quanto à humanidade, e que por seu meio foram passados códigos essenciais ao desenvolvimento do homem e à reformulação do seu comportamento, segundo Carvalho (1989). Pode-se também utilizar a Mitologia, onde existe uma lenda que diz que um sábio chamado Bharata-Muni, teria sido contemplado com as revelações que continham as regras da arte dramática pelo deus Brahma, criador do mundo. Este teria idealizado esta arte audível e ao mesmo tempo visível para que houvesse uma comunicação compreensível para qualquer homem, e dessa forma se tornaria mais rápida a disseminação de algum mandamento deste, pois poderia ser passado para uma platéia.

Enfim, existem várias histórias sobre a origem do ator, mas existe um momento em que se há um reconhecimento do ator como alguém que age.

### 1.5. A evolução histórica do ator

Para este estudo se torna relevante tomar como início histórico do ator a Grécia Antiga, onde o teatro era uma arte verdadeiramente social e comunal; em nenhum outro lugar pôde alcançar tanta importância como na Grécia. Tinha-se, por exemplo, nos cerimoniais religiosos um sacerdote-leitor que recitava um comentário sobre determinada conduta social, e dessa forma podia-se levar a reflexão do grupo, as condutas dos cidadãos. Enquanto isso um grupo de fiéis previamente escolhidos desenvolviam ações com seus corpos para representarem aquilo que era falado, pois dessa forma havia uma melhor compreensão daquilo que estava sendo falado, possibilitando ocorrer à identificação do povo com a conduta dita, enquanto o coro, formado por outro grupo recitava questionamentos que por acaso poderiam advir da platéia. Inclusive existia a possibilidade de se representar determinado comentário de algum deus, portanto se tinha a possibilidade de um ser desencarnado (deus), readquirir vida através de um ser vivo. Neste processo, se utilizava a improvisação, ou seja, representar um outro com o qual não se teve contato, reproduzindo da forma mais semelhante à narrada, quase que instantaneamente.

Mas é com Ésquilo (525-436 a.C.), considerado o criador do ator específico, ou seja, que define como função do ator a representação de textos previamente escritos, deixando-se de lado a improvisação simultânea. Porém, mesmo com essa definição da função, há um detalhe que vale a pena ser dito. Neste teatro se valorizavam as máscaras, as vestimentas e as indumentárias, o que exigia do ator uma habilidade quanto ao manejo destas, pois além da quantidade, a forma era relativamente grande desses materiais, o que impossibilitava o ator de grandes deslocamentos pelo espaço, o que tornava um modo estático de representação, resultando num maior destaque conseqüentemente ao texto falado. Existe uma citação tradicional de origem desconhecida que fala a respeito do teatro dessa época que diz: “era uma voz e uma presença”.

A superação desta representação, no caso limitada para o ator, surge no século IV a.C. Recordando, o trabalho anterior era de declamar textos completos décor e segundo regras, sem falar em todo o material físico que deveria ser usado, exigindo dessa forma esforços e uma disciplina que afugentava os atores, pois contradizia a condição de homens livres da Grécia. Sendo assim o jogo de palavras é superado pela expressão corporal. Os atores começaram a imitar os tipos cômicos da sociedade, criando as



primeiras cenas improvisadas, onde se fazia qualquer coisa para converter um simples fato social num acontecimento hilariante, o que foi chamado e até hoje reconhecido como as Comédias Gregas. Fato parecido também ocorreu no teatro romano, mas com uma maneira particular. Existia uma necessidade de se fazer coisas grotescas que chamassem a atenção do público para esse estilo mais impactante, diria. Foi-se contratando pessoas estranhas à função de ator, como gladiadores, atletas, acrobatas, entre outros. Aqui provavelmente um esboço do que viria a ser mais tarde o Circo. Enfim, nesta nova forma de se fazer teatro, o ator acabou perdendo a moralidade perante a sociedade, resultando na sua exclusão da vida social pelos próprios cidadãos.

Mas o pior momento da história para o ator foi na Idade Média onde se tinha o Deus como o centro de tudo e não mais o homem. Dessa forma, a Igreja Católica além de manter a mesma atitude da era passada de excluir o ator do convívio social, excomungou a ele, sua mulher e seus descendentes. Por um longo tempo, o ator viveu representando em lugares escondidos. Nesta mesma época, sob o sempre comando da Igreja Católica, durante a semana da páscoa a cada ano se introduzia algo novo na celebração, com intuito de catequizar de forma cada vez mais eficiente o homem medieval. Surge o ato de representar a Ressurreição de Cristo, portanto se tinha um sacerdote vestido de anjo, outro vestido de Maria, e assim se representava o momento da abertura do sepulcro, com a remoção da pedra. Percebeu-se o quão foi eficaz essa forma de se catequizar, e decidiram então representar todo o calvário de Jesus Cristo, mas com uma ressalva, aos olhos da Igreja não seria de bom grado que o sacerdote representasse os homens que condenariam e crucificariam o Cristo, porém não poderiam deixar passar esta oportunidade tão eficiente de catequizar.

A partir deste momento vão então à procura dos atores que fora por eles excomungados e fazem o convite para tal encenação. Os atores então aceitam a oportunidade pela qual os colocaria no convívio social novamente. Chegado o dia da representação, o ator utilizando-se de sua experiência passada de tornar as suas cenas mais hilariantes, faz com que esta cerimônia se torne um sucesso estrondoso, e assim a Igreja adota oficialmente esta forma de catequizar, inclusive fazendo várias outras durante todo o ano, com os mais variados temas onde se pretendia abranger mensagens fortes sobre o bem e o mal. Houve épocas em que os espetáculos tinham de ser feitos do lado externo da Igreja por falta de espaço físico para os expectadores. Com o passar dos anos, a Igreja percebeu o quanto o povo estava encantado com a representação pelos atores do lado Mal, era nítido o quanto se divertiam e até mesmo em determinadas situações, chegavam a torcer pelo lado mal. A Igreja se percebendo de tal influência, bani o ator definitivamente do convívio social.

Com o declínio da Igreja Católica juntamente com sua ideologia de Deus como o centro de tudo, entra-se na época do renascimento, onde o homem passa a ser o centro, ele se volta mais para as coisas terrenas. Renasce o teatro, inicialmente na corte. A Corte primava muito pela arte, e tinha sobre seu legado dramaturgos de grande expressão que produziam peças sobre os mais variados temas em conformidade com o pedido da Corte. E assim foi-se se fazendo atores dentro da própria corte para que representassem tais textos. Mas com o passar do tempo e uma exigência maior sobre a forma de atuação, parte-se a procura dos atores profissionais, até então abolidos da sociedade. Mas devido ao grande tempo em que ficaram esquecidos pela cultura, muitos atores haviam mudado de profissão, outros morreram e muitos outros desapareceram. Restando aos poucos que existia darem conta de tamanhos pedidos de trabalho, o que contribuiu para uma profissionalização do ofício de ator. Junto com essas exigências do atuar, surge a necessidade de se treinar a voz, gestos, e também de se estudar música, dança, esgrima, exercícios de circo, entre outros.

Em paralelo a esse processo de profissionalização, surge um tipo de encenação intitulada de *commedia dell'arte*, que se baseava na representação de fatos reais da vida social, porém numa forma exagerada, para se tornar hilariante. Esta se assemelhava ao teatro grego nas Comédias Gregas, porém a grande diferença em relação ao ator foi o impacto de uma profissionalização da categoria, o que gerou vários grupos itinerantes. Essas viagens rendiam horas de estudo sobre o povo visitado, para que se conhecesse o local e se informar sobre os acontecimentos recentes, pois quanto mais perfeito fosse da vida real, mais público e sucesso teriam, e conseqüentemente mais arrecadariam. Portanto neste ator, percebemos uma dedicação e um interesse em estudar, em se desenvolver, e que em épocas anteriores não se tinha. A improvisação, que a princípio poderia parecer simplesmente espontânea, era adquirida após exercícios preparatórios. Neste momento, o crescimento de atores e respectivamente de Companhias Teatrais por todo o mundo, se acelera. Cabe destacar nesta época, o surgimento da atriz, pois até o momento, eram homens que faziam os personagens femininos.

Com o desenvolvimento de diversas companhias profissionais e o extraordinário êxito de grande número de atores, aparece o reflexo imediato: o conflito de teorias sobre esta atividade. Vale dizer que a maior parte das teorias resulta de manuais sobre técnicas particulares de representação e depoimentos, enfim documentos com observações sobre a prática. Existem muitas outras técnicas, mas existem três que devem ser faladas pela importância que deram ao trabalho do ator. O impacto da teoria do filósofo Denis Diderot, o primeiro a escrever sobre o ator; a tentativa de sistematização de Constantin Stanislavski, trazendo o psicológico como um forte aliado ao processo de criação; e os

problemas e sugestões levantados por Bertold Brecht, numa tentativa de se mostrar o ator e a personagem ao mesmo tempo.

## 1.6. Teorias sobre o trabalho do ator

O Paradoxo do comediante, escrito pelo filósofo Denis Diderot em 1830, é a primeira grande teoria sobre o trabalho cênico do ator que se tem notícia. Nesta obra proclama que a cena devia reproduzir o ambiente, o homem em seu cotidiano, e não caracteres abstratos. Esta obra analisou a técnica de interpretação das personagens de grandes atrizes da época, e dessa análise posso tirar quatro argumentos essenciais que de certa forma vai promover grande transformação na história do ator, sendo elas, a arte do ator deve ser baseada na lucidez e objetividade, pois o ator ao interpretar uma personagem não deve exteriorizar seus próprios e espontâneos sentimentos, mas usá-los com cabeça fria como se fosse um espectador. A emoção direta perturba o ator, por isso ele deve ter muito discernimento sobre qualquer personagem. Para o ator, não se trata de ser, mas parecer verdadeiro, ou como diria Diderot (1973), uma conformidade das ações, dos discursos, da figura, da voz, do movimento, do gesto, com um modelo ideal imaginado pelo autor, deixando o espectador sem dúvidas sobre a emoção a que assiste.

A conquista da emoção da personagem só conta na medida em que estiver encaixada na ação dramática idealizada pelo autor, ou seja, a emoção teatral faz parte de uma conquista, não sendo o sentimento do momento que inspira o ator, sendo assim, ela é conquistada através de um processo de estudo e ensaios. Este último argumento vem de um questionamento filosófico sobre a condição social do ator, que diz que o ator deve ser consciente de seus recursos técnicos, ele não sente, mas faz sentir. Porém a teoria que inspira o maior número de profissionais, é a de Constantin Stanislavski, pois se valoriza o aspecto psicológico personagem e conseqüentemente do ator. Vale destacar que nesta época, século XX, as afirmações de Sigmund Freud (1856-1939) começavam a incidir sobre a expressão humana e, conseqüentemente sobre o teatro.

Este novo processo é de participação individualista, com um grande discurso interior tanto em quem se expressa quanto em quem assiste. Ao lado dessas proposições emocionais correrá, inevitavelmente, a mensagem ética da obra de arte pretendendo fidelidade a alguma moral social. Ao compor sua personagem, o ator acentua o aspecto que mais sente e ao que atribui maior importância. (CARVALHO, 1989, p.79)

Stanislavski influenciou profundamente o teatro contemporâneo, sobretudo por sua teoria para a composição da personagem, que segundo ele trazia autenticidade e verdade ao trabalho do ator. Elaborou progressivamente suas teorias fundamentadas numa análise psicológica do comportamento do ator buscando despertar sua inspiração ao criar uma personagem. Para tanto, recorreu à investigação científica, à psicologia

experimental e aos métodos parapsicológicos da ioga. O sistema de Stanislavski assim chamado pode-se dizer que se divide em dois momentos: O trabalho do ator sobre si mesmo e O trabalho do ator sobre a personagem. O sentimento de criação trata de fazer atuar a consciência sobre o inconsciente, que para Stanislavski este seria a sede da inspiração. Para alcançar tal objetivo utiliza o corpo do ator, propondo a este uma descontração muscular completa antes de entrar em cena, derivada de um relaxamento severo, e uma concentração absoluta quando se está no palco como caminho para a liberação do conteúdo do inconsciente.

O ator reconstrói psicologicamente a personagem, e esta reconstrução é minuciosa. De uma forma simplificada seria: Buscar, com o exercício da imaginação e da forma mais concreta, o passado e o futuro da personagem, ou seja, tudo o que falta saber a respeito da personagem que não esteja inserido no texto, mas de uma forma coerente com tal, mesmo que este forneça poucos dados. A partir dessas circunstâncias dadas que no caso seriam as informações contidas no texto acerca da personagem e a história coerente imaginada pelo ator para que se completasse informações sobre a personagem, se fará o uso segundo Stanislavski, do condicional mágico "SE", ou seja, se eu estivesse nessa situação o que faria? E dessa forma passaria para o plano da realidade atual da cena. No caso para o ator que não sente a emoção ao se expressar dentro desse condicional mágico, ele deve recorrer a meios físicos, como uma lembrança de um fato dele parecido com o da personagem, como também materiais exteriores, como o cristal japonês que produz um lacrimejar quando aplicado nos olhos. Existe também o assumir uma fé cênica, termo utilizado por Stanislavski que significa uma fé absoluta na verdade cênica, ou seja, recorro a uma justificativa interior para cada gesto. Em linhas gerais, deve-se agir sobre o subconsciente, mas permanecendo no plano da consciência, passando-se da imaginação à interpretação pela utilização do condicional mágico "se", da observação, da memória da emoção, da fé cênica, da verdade interior e assim por diante. Como apontado por Carvalho (1989) que sintetizou o trabalho de Stanislavski, quando afirma que o verdadeiro trabalho do ator são os ensaios.

Por fim, uma das teorias mais controversas segundo Carvalho (1989), é a do distanciamento do ator, por Bertold Brecht. Para este autor, o objetivo da arte era pedagógico tanto no conteúdo, quanto na forma. Para isso, suas peças buscavam ensinar moldes de comportamento, e para tanto, estudou o pedagogo suíço Johann Heinrich Pestalozzi, mais precisamente a questão do conhecimento como algo não adquirido e sim desenvolvido no indivíduo. Brecht questionava a função do texto dentro do conjunto da realização cênica mais precisamente sobre as possibilidades que ele oferecia de representar explorando os seus diversos significados. Dessa forma, a personagem era

relegada a um segundo plano, pois para ele não deveria ser uma imitação do real, mas uma simulação, um objeto fictício. Chegou a ponto de sugerir a leitura e não a encenação das peças. Durante toda a sua produção, mostrou-se contrário a qualquer tipo de encenação da época, dizendo que elas sistematizavam o trabalho do ator e que dessa forma representavam errado, pois deveriam para tal conhecer o comportamento, relações e capacidade humana, e descrevê-los na forma descritiva, consciente e sugestiva.

O ator e o espectador deveriam distanciar-se um do outro e cada um de si próprio durante o espetáculo, não tornando dessa forma compreensível o homem que era representado, mas mostrando o que acontecia. Ele recusava a interpretação à base da emoção, pois não queria que fosse atingido o elemento afetivo do espectador, não comprometendo assim segundo Brecht, a lucidez de seu raciocínio e de sua razão, embora falasse que não era para a emoção ser banida da representação, mas que ela deveria ser a portadora de ideologia, daí deveria ser seriamente controlada. Enfim, pensava nos atores sugerindo uma personagem e não a vivendo, chegando a pedir durante os ensaios que os atores recorressem à empatia com a personagem com intuito de evitar uma identificação prematura, segundo Carvalho. Buscava-se, segundo o Autor, uma estética do espetáculo vivenciada na busca da solução de problemas. Uma vez sugerida uma personagem, o espectador levaria questões a serem respondidas, pois ele estaria menos envolvido emocionalmente. Dessa forma, sua técnica foi conhecida como o distanciamento do ator, embora foi falado na época que esse distanciamento se devia não propriamente em definir um sistema de trabalho para o ator, mas um instrumental agenciador de uma sociedade mais livre e justa, daí o motivo de tanta preocupação em relação ao espectador, segundo Carvalho (1989).

### 1.7. O ator no contexto brasileiro

Em primeiro lugar, é importante destacar que linguagem do teatro Brasileiro, ou seja, a maneira do ator trabalhar surgiu após décadas de busca por uma identidade própria, e a que hoje se tem surgiu de uma mescla dos padrões europeus, mais precisamente das obras em que se valorizava o texto, ficando ao ator a função de reproduzi-la fielmente segundo sua escrita e juntamente com isso, as alternativas encontradas para se fazer teatro na época da ditadura, pois se tinha uma participação violenta da censura no País, e nesse caso deveria se ter um cuidado tanto em relação ao texto a ser encenado, quanto aos sinais, a simbologia que estaria sendo passada ao público. Meiches e Fernandes (1999), sendo este primeiro um psicólogo convidado a participar desse trabalho, onde após pesquisas, se identificaram tipos de processo do atuar do ator brasileiro. O primeiro ponto

importante tratado por eles é a percepção do teatro junto aos seus resultados, ou seja, o retorno do público. Obtém-se um melhor resultado junto a eles, quando se reproduzem relações humanas e não apenas a descrição de um jogo, dessa forma seu principal operador é o ator.

Segundo Meiches e Fernandes (1999), a partir desse ponto de vista de uma reprodução das relações humanas, observa-se fatos presentes nesse processo de construção da personagem, como a discussão de idéias, ou seja, era o ator lidando intelectualmente com seu trabalho, mais razão do que emoção; a procura de soluções esteticamente cênicas que seria uma busca por uma lógica e coerência nas ações através do movimento do corpo. E todos esses fatos fazem parte do processo de criar a personagem; criar sendo segundo Meiches e Fernandes (1999), seria o estudo das maneiras de se operar em todo o processo em busca de um determinado resultado.

Mesmo assim, tendo esses fatos evidenciados durante o processo se encontra três grandes tendências de interpretação, sendo elas: A encarnação, onde o ator vivencia o papel, decorrente de pesquisas e improvisações feitas durante os ensaios buscando encontrar no próprio ator, a sua personagem com um compromisso psicológico em transfigurar-se nela; O distanciamento que não exige uma transfiguração, mas uma indicação dos traços que constituem a personagem, significa que o ator narra o papel em uma conversa com o texto e com a platéia, buscando reflexões, fazendo observações ao espectador, e por vezes dividindo a mesma observação, resultando numa platéia participativa como cúmplice, tornando assim, a apresentação do espetáculo um exercício de crítica, proporcionando a cada dia de apresentação um ponto de vista diferente; A interpretação de si mesmo, onde nessa o ator mal se transforma, pode-se dizer em um encontro espontâneo entre atores e público. As cenas contêm o ponto de vista do ator, é a partir dele que se manifesta o texto. Existe um comprometimento em mostrar a história de uma forma intensa, com suas reflexões, atos desconexos, enfim tudo o que os atores trouxeram no momento da criação do espetáculo. O que pode acarretar, no caso da representação ser feita por um ator publicamente conhecido, de este acabar emprestando à personagem, toda a sua história e prestígio. Mas existe algo peculiar nesse teatro, independente da tendência utilizada, que Meiches (1999) destaca,

O trabalho do ator demanda um preparo, uma pesquisa e uma formalização que tornam a apresentação o lugar de uma repetição, de algo já construído, porém nessa repetição, o trabalho não será mecânico e sim revestido de mananciais de emoção que preenchem, a cada dia de maneira diferente, os espaços internos moldados pela criação original. (p.06)

O trabalho do ator brasileiro contém uma especificidade que requer um comprometimento deste para com o trabalho de criação, e principalmente, uma visão

acerca das relações humanas que é justamente o olhar por qual se traz a psicologia social como um contraponto.

## 2. MÉTODO

Optou-se em entrevistar um único ator, pois o movimento, ou seja, a relação humana em si se dá em qualquer que seja a técnica utilizada, independente de qualquer que seja o trabalho do ator.

### 2.1. Participantes

Foi realizada uma entrevista com um ator profissional, e se exigiu uma experiência de no mínimo 10 anos. Foram consideradas outras experiências, tais como direção teatral, docência em interpretação teatral, entre outras. Pois permitiria uma melhor compreensão dos questionamentos aqui tratados, e uma maior clareza em refletir sobre. A escolha desse profissional se deu em primeiro lugar pelos anos de experiência na profissão, e num segundo momento, por indicação dos próprios alunos como sendo um dos melhores da Escola, esta especializada em formação desses profissionais. A entrevista foi realizada em um Teatro Escola no centro da cidade de São Paulo. Sendo este um dos pioneiros em formação técnica em ator no Brasil, e que contém uma particularidade interessante, a preocupação em contar com o apoio de um psicólogo durante essa formação.

### 2.2. Procedimento

Para a realização deste estudo optou-se fazer uma entrevista semi-estruturada, que são perguntas abertas que possibilitam uma melhor explanação sobre, permitindo dessa forma uma participação espontânea do entrevistado nas respostas, ocorrendo o que se pode chamar de identificação de sua experiência com as perguntas, resultando numa participação efetiva no conteúdo a ser abordado. Ocorre nesse tipo de entrevista, novos questionamentos em cima do assunto discutido e por ambos os lados, permitindo dessa forma uma maior abrangência do tema. Foram feitas dez perguntas previamente formuladas que compreendem todo o trabalho por qual se pretende identificar o processo de criação de uma personagem teatral e sua manutenção.

As perguntas foram elaboradas sem relação à técnica ou sistema teatral utilizada pelo entrevistado. O único objetivo foi evidenciar a relação ator X personagem durante o processo de criação e conseqüentemente a sua manutenção durante o trabalho no

espetáculo. Assim as perguntas foram também respondidas através de relatos da experiência profissional do entrevistado, o que enriqueceu a pesquisa por se tratar de uma prática que está sendo usada por um determinado espaço de tempo, e não em cima de escritos e teorias, mas que não se desvalorizam por isso.

O questionário abarcou dez perguntas que objetivavam coletar informações sobre, o primeiro contato com a personagem e a influência desse contato, no processo; ao se criar à personagem, o que se busca primeiro para nortear o trabalho e como se dá posteriormente o desenvolvimento deste; por quais referências se utiliza durante o desenvolvimento da personagem; em que momento se visualiza a personagem pronta; como lidar com a articulação entre essa personagem pronta e o ator; de que maneira se sustenta a vida dessa personagem, durante uma temporada do espetáculo; essa personagem pronta sofre modificações durante a temporada; o espetáculo no todo, precisa se reorganizar após alguma modificação da personagem; após uma temporada com determinada personagem, restaria algo dela no ator; e por fim suponhamos que após 10 anos ao final de uma temporada de determinado espetáculo, decidissem remontá-lo da mesma forma, com os mesmos profissionais, como estaria a personagem no ator.

Antes da realização do estudo foi feito um contato com o entrevistado explicando o objetivo geral desta, e a importância da sua participação no projeto. Foi solicitado que assinasse o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, bem como uma autorização verbal para a gravação da mesma. É importante informar que por se tratar de uma pesquisa qualitativa, esta não nos fornece conclusões finais ou definitivas em seu processo. Mas a analisei e a comparei com a fundamentação teórica.

### 2.3. Análise da entrevista

O nome do entrevistado foi trocado por outro fictício, a fim de preservar a sua identidade. Nesse processo de construção da personagem, tema desta pesquisa, independente de qual teoria teatral esteja se falando, assim como na construção de uma identidade humana tratada por Ciampa (1996), ela se dá pela relação com o outro. Essa relação pode ser identificada no discurso quando Eduardo diz:

*“meu primeiro contato com o personagem é na leitura, tentar entender qual que é a dele, qual o sentido dele na peça né. Então, assim, na leitura, então assim, acho que o primeiro contato que vou ter vai ser na leitura, e aí vou tentar ver já o perfil do personagem [...] ver qual que é a dele, qual é o sentido dele, qual a função dele na peça, se ele é um vilão, se ele não é, se ele é uma pessoa irônica, se ele é uma pessoa sensata, né, pra aí você começar a fazer a criação do personagem”*

Assim como também existe uma relação com o público nesse processo da criação da personagem, como dito no trecho:



“sentir às vezes o que funciona e o que não funciona; muitas vezes você não sabe o que vai funcionar né, muitas vezes a gente acha: “pô, que legal, que engraçado”, mas engraçado pra gente que conhece um ao outro, mas o público não, e às vezes a [...]A gente começa a se acostumar com a resposta do público [...]a gente já sente essa média do que vai ser, o que funciona, o que não funciona, até coisas que não funcionam que devem ser cortadas né, às vezes o diretor corta por ver que não tem sentido nenhum, não funcionou, a idéia era outra, e acaba... não pegando”

O mesmo Autor em relação a construção da identidade fala que ela deve se igualar a uma outra, para ocorrer a sensação de pertencimento a um determinado grupo, e assim ocorrer a identificação, como identificado no trecho a seguir:

“tudo que eu fizer para uma pessoa agitada, vou procurar estar sempre andando, sempre agitada, sempre procurando coisas, falando o texto, né, sempre vejo do início das improvisações e tentando fazer alguma coisa traçando o perfil do personagem em cima de...do fazer mesmochegando a uma clustoragem e quer dar personagem ser na leitor, atitude, construo ele pela atitude”

Ao mesmo tempo em que existe a igualdade para ocorrer o pertencimento a um determinado grupo, ocorre quase que instantaneamente a diferenciação, em busca de uma nova identidade, o vir-a-ser dito por Ciampa, como percebido abaixo:

“sou um personagem, então eu tenho a minha lógica, eu quando fico nervoso fico de um jeito, dentro dessa lógica, eu quando fico calmo, fico calmo dentro dessa lógica “

É de extrema importância num processo de construção da personagem, o ator conseguir identificar a especificidade de cada um, no caso, a personagem, ator e o outro, justamente o que também Brecht exigia dos seus atores, um conhecimento do comportamento humano, assim como feito pelo entrevistado:

“Cada ser humano já tem sua lógica própria, só que quando a gente vai construir às vezes a gente não dá uma ordem certa pras coisas, exagera, fica muito raivoso e muito calmo, então fica uma pessoa... não fica uma pessoa, não fica completa, não tem lógica, isso pra mim é o personagem, personagem pra mim é isso: seqüência lógica de ações.”

Dessa forma, se percebe uma construção de uma realidade manejada intencionalmente para um sentido intencional do ator, e que Berger e Luckmann (1985), também falam na construção da realidade do indivíduo. Assim com percebido também no trecho a respeito da personagem e sua intenção dentro do espetáculo,

“o que eu quero... roubar aquilo, eu já sei o que vou fazer tudo com meu corpo para chegar e roubar aquilo, entendeu? O que eu quero é a meta, é o sentido do personagem naquele momento, é o objetivo do personagem naquela cena, o que ele quer naquela cena? Ele entrou pra fazer o quê? Pra matar a mocinha? Então eu sei que dentro do que eu já ensaiei, vou sentar, conversar, pegar um drink, não sei o quê, não sei o que lá, e no final eu mato ela, mas já entro sabendo que vou mata-la.”

A identificação do indivíduo consiste num voltar para si, se dá numa reflexão e análise dos históricos das relações com os outros, assim como também ocorre no processo de criação da personagem, um voltar para si e analisar todo o histórico das relações pessoais do ator, e a partir dessa análise se iguala ou se diferencia para concluir o processo de identificação. Observado no trecho abaixo:

“eu chamo de recurso interno, é o meu conhecimento, é o que eu já vi, é o que eu já li, é o que eu já assisti, e aí eu faço uma soma e uso a imaginação, e eu crio [...] Eu não busco

muito assim “ah, vou fazer um velho, começo a observar os velhos”, eu acho que já tenho essa bagagem pra poder criar, se for necessário complementar com alguma coisa, aí sim talvez eu faça uma observação. Mas eu acho que eu tenho assim, essa bagagem do que eu li, do que eu vivi, as minhas referências.”

Observa-se também que na maioria das vezes, esse recurso interno, não é retirado de um passado, uma história, um fato, mas sim na vida, do dia-a-dia, como dito no trecho:

“Não vou reproduzir exatamente aquilo que eu já tenho. Eu sempre uso uma imaginação, e adequo a situação do palco. Isso pra mim que é criação, é usar o que você já tem, pôr a imaginação em cima, transformar isso e criar”

A personagem se baseia nas relações humanas vivenciadas pelo ator, e a partir delas que se dá sua criação. E essa criação, pode-se dizer que seria o igualar a personagem a um determinado grupo social, que o ator queira integrá-la, um manejo intencional, portanto neste momento se visualiza a diferenciação da personagem para o ator, como percebido abaixo:

“Quando você põe imaginação, você cria, tá mudando aquilo que você tem como referência;”

Esse movimento de construção da realidade, assim também o é, com a manutenção da personagem, ela nunca estará pronta, solidificada assim como também a identidade, a realidade, como dita abaixo:

“Eu acho que a gente nunca dá pra falar que tá pronto. Eu tenho a impressão que daria para tal ponto ter um pouco mais [...] você pode dizer assim: agora ele tá no caminho”

Esse movimento também se dá na identidade do ator em relação à personagem. Quando questionado sobre representar a mesma personagem após dez anos, se ela seria a mesma, pois no caso o ator seria o outro, embasado nesse movimento de construção, porém a personagem deveria ser a mesma por uma lógica teatral, mas que na relação humana, se torna impossível, como dito abaixo,

“eu acho que vai estar diferente, muito mais maduro; ele não vai ser a mesma coisa. Eu acho que não vai ser a mesma coisa, nunca vivi essa experiência. Mas posso imaginar que pela própria vivência do ator, pela maturidade, eu acho que seria bem diferente; não com outro sentido, mas o próprio personagem diferente dentro do mesmo sentido, é como se fosse outro ator eu acho, que daria o mesmo sentido para o personagem, mas de outro jeito. Acho que a gente acaba mudando um pouco nesses dez anos.”

Agora um fato importante e destacado na entrevista, a personagem sozinha com suas características, ou seja, sem relação com o outro, está pronta no momento da estréia da peça, agora a personagem se relacionando com as outras personagens da peça, não estará nunca pronta, ela sempre ira fazer um movimento, sempre estará se construindo, mas sem se esquecer, que tudo dentro de uma lógica, ou seja, a identificação dela com o espetáculo no todo, assim como num grupo de identificação.

“É exatamente isso. Dentro da peça ele está pronto, que foi experimentado nos ensaios com o diretor. Aí só falta a resposta do público. E essa resposta do público que vai interferir no espetáculo, e não no personagem.”

Quando o ator fala o espetáculo, está querendo dizer o mundo do qual pertence a personagem, ou seja, todas as relações possíveis com o outro, com coisas que o interessam, enfim o mundo em movimento.

O simples fato de movimento significa vida, e essa vida, já vem preenchida de significados e sentidos, assim como dito por Berger e Luckmann (1985) e identificado na entrevista.

*“tô no palco sou o personagem; esses três segundos, quatro segundos, de concentração antes, é o suficiente para saber o que eu vou fazer, e eu vou repetir o que eu faria, que eu sempre fiz entendeu, nos outros ensaios, nas outras apresentações. Então eu sigo aquilo lá, e aquilo me dá o personagem, ele tá pronto ali, é só seguir mais ou menos aquela coisa, se eu seguir aquelas ações elas automaticamente estão preenchidas por dentro [...] por isso que eu me baseio muito nas ações, eu vou seguir sempre aquelas ações e ela vai me puxar sensações sem eu ter que pedir, é automático, uma coisa à outra,”*

Na construção da realidade, se está sempre procurando algo novo intencionalmente que interesse, e esse movimento é a realidade, mas nunca se perde como referência aquilo que se foi e onde se esteve, pois é justamente deles que se permitirá a identificação como tal indivíduo. E para o ator, quando o espetáculo termina, ocorre o mesmo processo, um estar sempre agindo, ao mesmo tempo em que todo o histórico da personagem o acompanha, justamente o que a identifica como tal, como percebido no trecho,

*“Fica um monte de idéias que você acha que poderia ter feito e não fez. Se fala “Pó, se eu fizesse isso teria sido legal”*

E, além disso, também se percebe que essas idéias só fazem parte da personagem se houver a ação, do contrário fará parte da imaginação, pois se tivesse ocorrido faria parte da história da personagem, ou seja, seria a realidade solidificada. Como identificado abaixo,

*“se você tivesse feito nada ia funcionar, mas na nossa cabeça a gente acha que deixou de fazer um monte de coisa, mas já teve casos que foi tentar fazer essas coisas e na cabeça funcionava; então é muito mais fácil usar a imaginação, e sempre que termina um trabalho a gente fica com idéia de Putz, poderia ter feito aquilo, aquilo outro, sabe? Você acha que poderia ter feito muito mais, e às vezes não, é só coisa da cabeça, porque fica muito fácil ver... imaginando, do que fazendo.”*

E nessa relação personagem/ator, também existe um movimento para o ator, não só para a personagem por intermédio do ator, como mostrado até o momento, mas também do ator por intermédio da personagem, o que gera um ganho na questão da identidade, pois esse movimento evidencia identificações, das quais o ator tanto pode adotá-las como extingui-las para dessa forma, se tornar pertencente a determinado grupo, assim dito por Silva Lane (1981) a respeito do processo de identificação, e também dito por Berger e Luckmann (1985) quando se refere ao manejo intencional, e também a Ciampa, nos papéis sociais a disposição do indivíduo. Como percebido pelo ator:

“Eu acho que eu mudei muito depois que eu comecei a ser ator. Eu comecei a me entender um pouco melhor, entendeu? Porque que eu ajo de uma forma ou de outra, porque que eu acabo estudando isso. Acho que o meu estudo, o ator estuda o comportamento humano, então tem que entender porque ele se comporta de certa forma diante de certas situações, né, e entendendo isso você começa a acho que viver melhor até. Não que eu vou ser melhor ou pior, mas eu entendo porque eu reajo de uma forma ou reajo de outra forma, em certas situações ou coisa assim. Com esse entendimento eu acho que me faz mais saudável, pelo menos eu vejo isso de quando eu não tinha esse conhecimento. Então...me faz bem.”

Como ficou clara, a relação humana existe entre o ator e a personagem, e vice-versa, passando por uma identificação quer seja ou não intencional, e uma construção incessante de uma realidade, e conseqüentemente de uma identidade humana.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao realizar este estudo, a princípio, objetivo era entrevistar três atores, sendo cada um deles de acordo com o padrão estipulado por Meiches e Fernandes (1999) segundo os padrões de representação dos atores no Brasil. Porém em virtude da dificuldade em se encontrar um profissional com no mínimo 10 anos de experiência disponível para o estudo, este estudo foi limitado a uma entrevista. Foi a partir desta escolha que então se dá o processo de análise dessa linguagem, desse fato, por meio de uma entrevista. Fato este que não comprometeu os objetivos deste estudo. Os resultados aqui demonstrados podem ser observados no cotidiano do teatro. Sendo assim, pode se considerar que o trabalho do ator teatral, mais precisamente o processo de criação da personagem, se dá também numa relação social, com intuito, portanto de se construir uma identidade humana para essa personagem. Essa relação não se dá somente com um outro, mas também com um grupo e com algo por qual o ator se interesse, enfim produz uma construção da realidade, tanto a sua volta, quanto a volta da personagem. Esse movimento vai ocorrendo simultaneamente a tantos outros, e que uma vez vivenciado, passa a ser história, e justamente por ocorrer dessa forma, que se torna objeto de estudo da Psicologia Social.

É importante ressaltar que novos estudos devem ser conduzidos com o intuito de visualizar os resultados aqui encontrados com maior detalhamento de fatores e influenciadores, bem como de peculiaridades as quais possam contribuir com maior exatidão a essa prática profissional de grande importância a sociedade, especialmente a aqueles nela inseridos, como atores e outros envolvidos no teatro.

## REFERÊNCIAS

- BERGUER, Peter L. LUCKMANN, Thomas. **A construção Social da Realidade**. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- BILBAO, Giuliana. **Psicologia & Arte**. São Paulo: Editora Alínea, 2004.
- CARVALHO, Enio. **História e Formação do Ator**. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- CIAMPA, Antonio da Costa. **A Estória do Severino e a História da Severina um ensaio de psicologia social**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- DIDEROT, Denis. **O Paradoxo sobre o comediante**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- FIGUEIREDO, Luiz Cláudio. **A Invenção do Psicológico**. São Paulo: EDUC, 1996.
- LANE, Silvia T. Maurer. **O que é Psicologia Social**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.
- MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 1996.
- MEICHES, Mauro. FERNANDES, Sílvia. **Sobre o trabalho do Ator**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- PEREIRA, Germano. **Arte e Psicoterapia**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- PRÓCHNO, Caio César Souza Camargo. **Corpo do Ator Metamorfoses, Simulacros**. São Paulo: Annablume Editora, 1999.
- QUINET, Antonio. **A lição de Charcot**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- RIZZO, Eraldo Pêra. **Ator e estranhamento, Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet**. São Paulo: Editora SENAC, 2001.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- SPINK, Mary Jane. **O conhecimento no cotidiano**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- XIMENES, Sergio. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: Ediouro, 1997.

---

### *Edson Simões*

Psicólogo, Ator e Diretor, aperfeiçoamento em Neuropsicologia pela PUC – São Paulo e cursando especialização em TCC pelo CPCS – São Paulo.