

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

A INDIVIDUALIDADE DA REPRESENTAÇÃO

João Altavilla Canijo

Dissertação submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projecto Cinematográfico especialização em realização, realizada sob a orientação científica de Professor Vítor Gonçalves e Professor Álvaro Correia.

Lisboa, Janeiro / 2014

## **a individualidade da representação fundamento de um processo de trabalho**

### **nota prévia**

O termo *representação* é usado com dois significados ao longo deste trabalho. Por falta de uma palavra em português que signifique a actuação do actor em cena, como em inglês *to play* ou em francês *jouer*, o termo *representação* é usado com o significado filosófico de representar o percebido e com o significado corrente da prestação do actor em cena.

*Como é por dentro outra pessoa  
Quem é que o saberá sonhar?  
A alma de outrem é outro universo  
Com que não há comunicação possível,  
Com que não há verdadeiro entendimento.*

*Nada sabemos da alma  
Senão da nossa;  
As dos outros são olhares,  
São gestos, são palavras,  
Com a suposição de qualquer semelhança  
No fundo.*

Fernando Pessoa (*Poesias Inéditas 1930-1935*, Lisboa, Ática, © 1990)

## **1 — conceito**

### **tese — individualidade da interpretação**

Cada pessoa individual tem uma visão própria do mundo e da vida. A representação que cada um faz da realidade, e também da transcendência, depende do seu ser e da sua circunstância. Entende-se por ser a personalidade, carácter e formação social e cultural, factores que determinam aquilo a que Schopenhauer chama «vontade», circunstância são os incidentes e as situações, que determinam os estados de espírito e atitudes.

A representação racional do mundo e da vida, por racional entende-se figuração mental ou abstracção de que resulta a interpretação, é individual e diferente para cada indivíduo. Depende de cada personalidade e carácter, determinantes da vontade, das diferenças de formação ou deformação social, da educação ou falta de educação cultural, da classe social e meio físico do crescimento e vida quotidiana, e das circunstâncias e incidentes de cada momento da vida de uma pessoa. Vontade, formação e circunstâncias condicionam a atitude individual perante a vida e fazem da representação da realidade uma interpretação individual e intransmissível.

Ao acordar num dia sombrio e chuvoso uma pessoa optimista pode antecipar a expectativa de um dia passado na cozinha, a preparar uma refeição que vai ser saboreada diante do conforto de uma lareira; uma pessoa pessimista só antecipa o incómodo da humidade e do frio e as dificuldades provocadas pela lama nos caminhos. Uma pessoa ligada à vida rural prevê os benefícios da chuva nas culturas agrícolas; uma pessoa cidadina só prevê as dificuldades que a chuva vai provocar no trânsito. Uma pessoa a quem acabou de nascer um filho sente a chuva como uma bênção regeneradora da vida; uma pessoa a quem acabou de morrer a mãe sente a chuva a infiltrar-se no caixão debaixo da terra e a ensopar o corpo da morta. Estas representações de uma mesma realidade são sempre individuais e intransmissíveis, porque mesmo que diferentes pessoas

possam partilhar algumas das condições nunca vão poder partilhar todas as variáveis possíveis, e a personalidade, logo a vontade, de cada um é única.

A representação das palavras de um texto dramático, e dos gestos e movimentos suscitados ou determinados para o mesmo texto, depende como a representação da realidade da pessoa de cada actor e será sempre individual. Será sempre condicionada pela personalidade (vontade) e a vida (formação e circunstância) da pessoa/actor e em consequência a sua interpretação será sempre pessoal.

A linguagem é feita de metáforas que, quando absorvidas pelo costume, se tornam símbolos. Mas por muito absorvidas que sejam as metáforas, ao ponto de se terem tornado símbolos, elas nunca deixam de ser interpretadas de forma individual e diferente por cada pessoa. A expressão «lavado em lágrimas», metáfora do choro que já se tornou símbolo pelo uso corrente, fará lembrar imagens diferentes a pessoas diferentes, e fará lembrar imagens diferentes à mesma pessoa em circunstâncias diferentes. Uma pessoa sentimental a viver uma paixão poderá imaginar com sofrimento o momento em que foi abandonada pelo amor; uma pessoa racional a viver um desgosto de amor poderá lembrar com ironia o momento patético do rompimento. Num mesmo contexto de um texto dramático a expressão «lavado em lágrimas» pode ter significantes diferentes para os dois actores: o próprio choro em comunhão com o outro; ou só o choro despropositado do outro. E forçosamente as interpretações da frase seriam diferentes, com significados diferentes, sem perversão da significação da realidade do texto. Prefere-se o termo realidade a objectividade porque um texto nunca terá uma significação objectiva, por não haver objectividade nas palavras e o seu significado depender do seu uso, como explica Wittgenstein.

*«Há pintores que pintam o sol com uma tinta amarela, e outros que com uma tinta amarela pintam o sol.» Picasso*

Esta frase de Picasso é uma boa referência do que foi dito, porque cada pintor vai sempre pintar o sol segundo a sua própria representação. Os que pintam o sol seguindo a convenção de um sol amarelo, tentando ilustrar o símbolo adquirido com uma tinta amarela, não deixarão de ilustrar a sua representação individual da convenção. Os que com uma tinta amarela pintam o sol usam a tinta para uma interpretação individual da representação do sol, criando uma metáfora pessoal do símbolo. Picasso toma partido pelos artistas que assumem a individualidade da representação, mas mesmo os pintores que se limitam à ilustração são submetidos à inevitabilidade dessa individualidade.

Da mesma forma a *Sonata para Piano nº 1 em Dó maior, K. 279 (K. 189d)* de Mozart é uma figuração mental do compositor, codificada e fixada numa partitura, mas as versões de Glenn Gould em 1968 e a de Maria João Pires em 1990 são duas representações muito diferentes e individuais da partitura, as interpretações são de tal maneira diferentes que se tornam obras diferentes, mesmo sendo originárias da mesma matriz. E o exemplo das *Variações Completas de Goldberg* de Johann Sebastian Bach interpretadas pelo mesmo Glenn Gould em duas ocasiões diferentes, a primeira em 1955 com 23 anos e a

segunda em 1981 com 49 anos, demonstra como a mesma pessoa em circunstâncias diferentes faz duas representações e consequentes interpretações diferentes de uma partitura exactamente igual, este exemplo é paradigma de como as diferentes idades e logo circunstâncias de uma mesma pessoa produzem duas interpretações individuais e muito distintas. A mesma posição afirmativa é defendida por Peter Brook, a propósito das suas duas encenações da *Tempestade* de Shakespeare, a primeira em Stratford e a segunda nas Bouffes du Nord, quando confirma em relação à sua própria pessoa (Brook, Peter — *The Open Door*, Nova Iorque, Anchor Books, Random House, © 2005, ISBN 1 4000 7787 7, (TOD) pág. 61): «*Não há relação entre duas encenações de A Tempestade separadas por trinta anos, porque não é possível haver semelhanças formais entre duas peças encenadas em períodos diferentes, em lugares diferentes e com actores diferentes.*».

O monólogo *Ser Ou Não Ser* do *Hamlet* de Shakespeare pode ser o exemplo básico da inevitabilidade de qualquer interpretação ser sempre individual. Sendo um monólogo universalmente reconhecido, ao ponto de se ter tornado um símbolo, há dele tantas interpretações diferentes quantos os actores que o interpretam. Como evidência podem-se comparar as duas interpretações opostas do *To Be Or Not To Be* que Victor Mature e Alan Mowbray fazem no filme *My Darling Clementine* (1946) de John Ford, ou comparar a interpretação muito datada de Laurence Olivier, no filme *Hamlet* (1948) de Laurence Olivier, com a de Richard Burton em 1964, no Lunt-Fontanne Theatre (ela própria usada como partitura por Scott Shepherd na versão de 2006 de The Wooster Group), ou o supremo cabotinismo de Kenneth Branagh, no filme *Hamlet* (1996) de Kenneth Branagh, com a inépcia de Mel Gibson, no filme *Hamlet* (1990) de Franco Zeffirelli. Melhores ou piores, e esta avaliação é em si mesma uma interpretação individual, cada actor fez do texto do monólogo uma representação pessoal (segundo a sua vontade, formação e circunstâncias), de que resultam interpretações individuais muito diferentes. Demonstração definitiva de que não há um modelo de interpretação que seja norma possível para o monólogo do *Ser Ou Não Ser*, e muito menos para o papel de Hamlet.

Nestes casos o texto, a sua realidade, era exactamente o mesmo, porque se tratava do texto original em inglês. Mas basta imaginar a infinidade de traduções possíveis do texto, sendo por definição qualquer tradução uma representação que um tradutor faz da realidade de qualquer texto, logo uma interpretação individual, para perceber a inevitabilidade de uma interpretação ser sempre individual. E se se considerarem as tentativas de reproduzir o verso do texto, as interpretações individuais da tradução multiplicam-se exponencialmente (como exemplo pode-se experimentar tentar ler a inefável tradução da *Divina Comédia* de Dante feita por Vasco Graça Moura), e com elas as interpretações dos possíveis intérpretes do papel de Hamlet.

Mas não só o exemplo do papel de Hamlet é paradigmático e demonstrativo da inevitabilidade de uma individualidade da interpretação. A interpretação da peça em si e como unidade dramática também o é. Há dois exemplos famosos de representação da realidade de *Hamlet* e consequente interpretação: os resumos interpretativos que fazem da peça Stanislavski e Brecht. As duas interpretações

são tão eloquentes por si só que dispensam comentários. Mas não se pode deixar de salientar a condição revolucionária e a circunstância de militância comunista de Brecht como factores determinantes da sua interpretação, uma concreta demonstração da impossibilidade de objectividade de uma interpretação.

Stanislavski para exemplificar a necessidade de perspectiva global de um papel, condição para se poder delinear o desenvolvimento e doseamento das emoções do actor ao longo da peça, dá o seguinte exemplo de possível interpretação de *Hamlet* (Stanislavski, Constantin — *Building A Character*, Bodmin, Methuen Drama, Bloomsbury Publishing, © 2008, ISBN 978 1 408 10005 9, (BAC) pág. 178): «Hamlet é o papel mais complexo de todos no seu colorido espiritual. Contém a desorientação de um filho em relação à repentina transferência do amor da sua mãe — «ou os sapatos estavam velhos» ou ela já tinha esquecido o marido amado. Também tem a experiência mística de um homem a quem foi permitido um breve relance do além mundo onde definha o seu pai. Depois de *Hamlet* aprender o segredo da outra vida esta perde o sentido que tinha para si. O papel abrange o reconhecimento angustiante da existência humana e a compreensão de uma missão acima das suas forças, de que depende a libertação do seu pai do seu sofrimento no além túmulo. Para o papel devem-se ter os sentimentos da devoção filial à mãe, amor por uma rapariga, renúncia a esse amor, da sua morte, as emoções da vingança, horror diante da morte da mãe, de assassinato, e a esperança da própria morte depois de cumprido o dever.».

Brecht nos termos do seu materialismo dialético defende a necessidade de «alienação», nessa defesa dá Hamlet como exemplo de como fazer depender a «alienação» de uma «exposição» (Brecht, Bertolt — *Brecht On Theatre*, Londres, Methuen Drama, Bloomsbury Publishing, © 1964, ISBN 978 0 413 38800 1, (BOT) pág. 202): «É uma época de guerreiros. O pai de Hamlet, rei da Dinamarca, mata o rei da Noruega numa guerra vitoriosa de espoliação. Enquanto Fortinbras o filho do último se arma para uma nova guerra o rei dinamarquês também é morto: pelo próprio irmão. O irmão do rei morto, agora ele próprio rei, evita a guerra combinando que as tropas norueguesas atravessem o solo dinamarquês para lançar uma guerra predatória contra a Polónia. Mas neste ponto o jovem Hamlet é chamado pelo fantasma do seu pai guerreiro para vingar o crime cometido contra ele. Depois de a princípio em responder a um feito sangrento com outro, e até de se preparar para ir para o exílio, ele encontra o jovem Fortinbras na costa quando marcha com as suas tropas para a Polónia. Impressionado por este exemplo guerreiro, volta para trás e num acto carnificina bárbara chacina o seu tio, a sua mãe e a si mesmo, deixando a Dinamarca aos noruegueses. Estes acontecimentos mostram o jovem, já de certa maneira firme, fazendo um uso deficiente da nova atitude em relação à Razão que aprendeu na universidade de Wittenberg. Só o atrapalha nos assuntos feudais a que regressa. Confrontada com práticas irracionais, a sua razão é totalmente impraticável. Ele cai como a vítima trágica da discrepância entre a razão e a acção. Esta forma de ler a peça, que pode ser lida de mais de uma forma, pode do meu ponto de vista interessar o nosso

*público.*». Apesar do ponto de vista militante comunista, não se pode deixar de reparar que o próprio Brecht concede uma multiplicidade de leituras à peça de Shakespeare.

Se o conceito de estrutura narrativa aristotélico baseado na catarse pode actualmente ser posto em causa e subvertido, o conceito de mimese, ou identificação emocional com o personagem, mantém-se perfeitamente actual. Segundo Aristóteles as características de um personagem são os seus hábitos, preferências, virtudes e vícios, características que formam o que define o personagem: o carácter, o modo de ser e agir, a disposição interior que revela a sua escolha mais profunda. Mas estas características do personagem serão sempre uma representação individual de cada actor, interpretadas pela sua identificação pessoal com o personagem. Se da mimese como contágio afectivo, simulação do afecto do outro, resulta a identificação do espectador com o personagem, e se esta identificação só é possível se o actor também acreditar nela, então a identificação só acontece se a interpretação do actor se fundar na sua representação individual. Porque como afirma Aristóteles a mimese como contágio afectivo resulta da simulação do afecto do outro e a compaixão tem como condição a identificação. A identificação do espectador com o personagem só é possível na condição da identificação do actor com o seu personagem, o que só é possível mediante uma interpretação genuinamente individual.

As tentativas de imposição da interpretação de um papel a um actor, por muito justificada que seja a representação do realizador ou encenador, porque a sua fundamentação é sempre individual e intransmissível, resultam forçosamente numa interpretação do actor artificial e falsa que nunca pode ser nem genuína, nem orgânica, nem visceral. Porque a representação da realidade de um texto, ou de uma acção, que é individual, será sempre uma interpretação externa e irrepresentável para um outro indivíduo. A tentativa de transmissão dessa representação será sempre patética e quimérica, porque qualquer tentativa de justificação será sempre interpretada através de uma representação individual diferente, porque a interpretação será sempre individual como o era a justificação, logo o actor fará sempre a sua representação da justificação da interpretação do realizador/encenador. Se houver conflito e o realizador/encenador forçar uma imposição, o actor será obrigado a uma imitação, e uma imitação será sempre externa e artificial.

O monólogo de Ofélia na Cena I do Acto II de *Hamlet* de Shakespeare, em que Ofélia conta a Polónio a visita que Hamlet lhe fez durante a noite, contém em si inúmeras possibilidades de representação, consequentemente de interpretação. A cena entre Ofélia e Hamlet só existe na peça pela boca de Ofélia, esta realidade deixa imediatamente em aberto várias possibilidades de representação. Duas possibilidades extremas são: trata-se de uma invenção de Ofélia, e a cena nunca aconteceu como ela a conta; a cena aconteceu e a aflição de Ofélia é sincera. Na primeira possibilidade a actriz e o encenador podem não fazer a mesma representação da cena, a actriz pode interpretar uma invenção e o encenador um facto, sendo as duas interpretações da cena antagónicas para além de diferentes; na segunda possibilidade a actriz pode fazer várias representações de uma aflição sincera opostas às do encenador. As

duas interpretações nunca vão chegar a um entendimento, se o encenador chegar ao limite da imposição da sua representação, a actriz não vai conseguir uma interpretação individual sincera, vai-se adaptar à representação do encenador reprimindo a sua própria representação. Nunca vai conseguir usar e viver as suas emoções, sensações e instintos dentro do personagem de Ofélia, o subtexto que vai conseguir nunca vai ser a expressão sentida interiormente de um ser humano num papel, o papel nunca vai ganhar vida através de emoções humanas genuínas, e a interpretação não será sincera nem genuína.

Na música, paradoxalmente, a noção da individualidade da interpretação é mais consensual e não há registo de um maestro, que tenha dirigido um concerto para piano e orquestra com a pianista Maria João Pires, ter tido a tentação de lhe impor uma interpretação da partitura. Um maestro com conhecimento tentará sempre conciliar e adaptar a interpretação da sua orquestra à interpretação da pianista.

Mas tanto no caso do *Hamlet* de Shakespeare como no caso da *Sonata para Piano nº 1* de Mozart a essência das realidades do texto ou da partitura não se alteram, do mesmo modo que a realidade de uma nuvem não se altera por uma pessoa fazer dessa realidade uma representação de um cavalo e outra pessoa de um coelho. Uma história pode ter significados diferentes para cada espectador, mas não deixa de ser a mesma história, e essa história será sempre uma representação diferente que cada espectador fará da sua realidade essencial e portanto com as respectivas interpretações individuais diferentes. O espectador é sempre livre de fazer a sua própria representação dessa realidade, de imaginar o seu invisível emocional e fazer a sua própria interpretação individual. Se a interpretação de um papel nasce de uma representação profunda do actor que faz o papel, essa interpretação provocará sempre uma percepção intensa dessa realidade a quem assiste e a representação do espectador também será profunda e a sua interpretação emocional. Quanto mais individual a representação de um papel por um actor, mais sincera e interior a interpretação e mais intensa a realidade apresentada ao espectador.

Aceitar a impossibilidade da transmissibilidade da interpretação, ou seja de dirigir uma interpretação, é aceitar a individualidade do actor enquanto pessoa e artista, é aceitar que a representação de um texto é pessoal e que só uma interpretação individual pode ser genuína, profunda e sincera, e é recusar um tipo de interpretação imitativo, artificial e artificioso.

*Um quadro é uma afirmação das ideias de real do artista, feitas nos termos do seu discurso plástico. Um quadro é a representação da concepção de real própria do artista.* Mark Rothko

A interpretação de um personagem também é a representação da concepção de real própria do actor enquanto artista, uma afirmação das suas ideias nos termos do seu discurso emocional. O reconhecimento da impossibilidade de dirigir uma interpretação permite múltiplas possibilidades de representação de uma realidade concreta manipulável. Ou seja reconhecer que não é possível dirigir uma interpretação à medida de uma ideia autoral permite ao actor uma

interpretação individual e sincera, a partir da qual são possíveis múltiplas manipulações interpretativas. A realidade apresentada nessa interpretação individual será visceralmente emocional e por isso permite, como qualquer realidade essencial, múltiplas representações. Como uma paisagem, como uma cena de rua, como um quadro de Rothko, quanto mais real, no sentido de concreta, sincera e genuína, for a interpretação de um actor, quanto maior for identificação do actor como pessoa com a existência emocional do personagem, quanto mais identificados estiverem os sentimentos do actor com a situação emocional da vida do personagem, quanto mais o actor acreditar nas emoções do personagem por as ter encontrado nas suas próprias emoções, mais essencial será a representação da realidade do personagem e mais possibilidades de manipulação autoral permite à representação do realizador/encenador. Porque quanto mais concreta for a realidade de uma interpretação mais possibilidades de representação permite, o que significa mais possibilidades de interpretação individual, e mais possibilidades de manipulação da visão dessa realidade.

O real concreto do actor é a sua prestação sincera e genuína, a manipulação são as possibilidades de interpretação que são dadas a um realizador/encenador da realidade que lhe é apresentada. Se a realidade da interpretação de um actor for a sua concepção concreta do real, no sentido da sinceridade, profundidade e genuinidade das suas emoções, o invisível da sua presença estará sempre representado e assim as possibilidades de escolhas de ponto de vista, ou interpretação, do realizador/encenador são múltiplas e pode-lhe ser permitido esconder o visível dessa realidade, dando ao espectador mais possibilidades de imaginação. Pelo contrário a imposição de uma interpretação, ou o seu condicionamento, é limitativa da representação do actor, a sua interpretação será condicionada e pouco sincera e a realidade que apresenta limitada à representação do realizador/encenador e a uma interpretação imitativa dessa representação, limitando também as possibilidades de imaginação do espectador.

Um exemplo paradigmático e demonstrativo de representação manipulada é a cena de *The Killing of A Chinese Bookie* (1976) de John Cassavetes, em que Cosmo (Ben Gazzara) faz uma audição para stripper no seu clube a uma jovem empregada de mesa. Cassavetes tinha a perfeita noção da necessidade e dar e exigir liberdade e responsabilidade criativa aos actores. Ben Gazzara cria o personagem de Cosmo a partir da sua pessoa, colocando-se na sua situação, adaptando as suas motivações às motivações do personagem, Cosmo não é uma identidade exterior do actor, o personagem é uma variante da identidade de Ben Gazzara. A representação que Gazzara faz da realidade de Cosmo é a sua representação individual sem condicionalismos constrangedores, e a sua interpretação funda-se só na sua representação, o real de Cosmo é o real de Gazzara. O espectador tem a sensação de lhe ser apresentada uma realidade pessoal a partir da qual pode imaginar o mundo invisível de Cosmo, mesmo o que não faz parte do filme.

A presença da interpretação de Cosmo por Gazzara é uma realidade tão concreta que permite a Cassavetes evitar uma forma ilustrativa de

representação das situações, permite-lhe esconder muito do visível para sugerir à imaginação do espectador um invisível profundo. A cena da audição é filmada num único plano, o personagem principal, Cosmo, senta-se a uma mesa do night club em frente ao palco, em plano médio de costas para a câmara, a rapariga entra em quadro no palco, num plano superior pelo que é enquadrada sem cabeça, só as suas pernas são visíveis no plano, a rapariga movimenta-se lateralmente em vai e vem e a câmara segue-a em panorâmicas sucessivas por trás da cabeça de Cosmo, e só quando a rapariga desce do palco, descendo do plano mais elevado, é que a sua cabeça entra em quadro, mas quando ela avança a câmara acompanha-a em panorâmica vertical e perde-se a cabeça de Cosmo em primeiro plano. Durante a actuação da rapariga na audição nunca se lhe vê a cara, as suas pernas carregam toda a emoção da sua interpretação, porque são as pernas da rapariga sem nenhuma imposição de interpretação coreográfica, é a rapariga a interpretar o movimento das suas pernas numa situação de audição, e o movimento das pernas tem uma fragilidade tão sincera que permite imaginar a expressão da cara; da mesma forma o espectador tem uma relação tão íntima com Cosmo, acredita tanto em Gazzara, que pode imaginar uma expressão que nunca chega a ver, e pode imaginar múltiplas possibilidades da expressão de Cosmo em contemplação da rapariga. Este esconder do visível é possível porque a realidade das interpretações dispensa um ponto de vista ilustrativo e permite a imaginação do invisível, as expressões invisíveis das caras de Cosmo e da rapariga.

No filme *Ganhar A Vida* (2001), Rita Blanco tinha o papel de uma mulher das limpezas portuguesa emigrante em França. Para se poder adaptar à situação dessa mulher fez um estágio de dois meses no meio da comunidade portuguesa emigrante da *banlieue* parisiense, trabalhou numa empresa de limpezas industriais e frequentou os eventos sociais da comunidade. A representação da personagem foi feita por ela em função dessa vivência e por contágio das mulheres emigrantes. Deixou-se contagiar pelos esquemas mentais, pelos comportamentos sociais, pelas dificuldades e aspirações, aprendeu a falar a língua (francuguês), até se conseguir sentir na pele daquela mulher. Para além disso a Rita tinha uma coisa muito importante a seu favor, tinha sido mãe há muito poucos meses, por isso tinha os sentimentos da maternidade muito vivos. A condição de mãe que perde um filho foi para ela uma representação de uma realidade muito íntima, a condição de emigrante foi uma representação criada por observação e exposição ao contágio, dessa representação nasceu uma interpretação absolutamente real e em que a Rita acreditava. Evidentemente não houve tentativa de imposição de interpretação, nem qualquer pretensão de direcção. As únicas indicações foram as indispensáveis para o trabalho dos operadores de câmara e de som. A interpretação de Rita era tão real, sincera e visceral que bastava um relance do visível para se poder imaginar todas as emoções invisíveis. E foi isso que permitiu filmar o choro de Cidália sobre o corpo do filho morto sem nunca ver a cara de Rita. A representação do plano é uma cópia de um plano do filme citado de Cassavetes (*The Killing of A Chinese Bookie*) e da mesma cena, no momento seguinte (o momento em que Cosmo domina no chão a namorada negra que chora de raiva), com a câmara nas

costas de Rita em plano médio, deixando à imaginação o invisível de todas as expressões possíveis da atriz, ou da personagem.

No filme *Sangue Do Meu Sangue* (2011), Anabela Moreira construiu a realidade personagem de Ivete exclusivamente a partir da sua própria pessoa. Depois adaptou a sua identidade às circunstâncias da personagem com uma pesquisa pessoal onde procurou exaustivamente a exposição ao contágio do mundo de Ivete. Trabalhou semanas no cabeleireiro brasileiro do Centro Comercial Babilónia, prolongou o convívio com as «colegas» em saídas nocturnas e viveu três meses no quarto de Ivete, na casa do Bairro Padre Cruz que serviu de cenário ao filme, onde construiu uma grande intimidade com a vizinhança, ao ponto dos habitantes do bairro se esquecerem que era uma atriz e controlarem as saídas e as ausências da «vizinha». Para além disso Anabela e Rafael Morais construíram durante muitos meses uma relação de grande intimidade entre os respectivos personagens, relação que era um espelho de uma relação pessoal familiar de Anabela. O resultado deste trabalho de representação da realidade da personagem e consequente interpretação individual dessa realidade foi Anabela confundir-se com Ivete e Ivete com Anabela, a motivação interior profunda de Anabela mergulhada na realidade do mundo de Ivete. Na cena de *Sangue Do Meu Sangue* de apresentação da relação da tia Ivete (Anabela Moreira) com o sobrinho Joca (Rafael Morais) a relação daquelas duas pessoas era tão real, tão emocionalmente concreta, que foi possível introduzi-la sem qualquer tipo de explicação e quase só pelos pés de Anabela. O plano só mostra a cara de Rafael e os pés de Anabela, mas a intimidade que se pressente no visível é tão real e emotiva que deixa uma imensidade de possibilidades de mais intimidades à imaginação do invisível.

## 2 — conceitos filosóficos

### Aristóteles — a interpretação das palavras

*As palavras faladas são símbolos ou sinais dos afectos ou impressões da alma. As palavras escritas são sinais das palavras faladas. Aristóteles (Aristóteles — On Interpretation, Grã-Bretanha, Loeb Classical Library, © 2002, ISBN 0 674 99359 4 (OI) pág. 115)*

As palavras faladas representam sentimentos e emoções privadas de cada um e da sua circunstância, por isso o sentido de uma palavra é diferente e depende de por quem, quando e onde é dita. As palavras escritas representam os sentimentos e emoções próprios de quem as escreveu numa circunstância particular, essas emoções e circunstâncias não são imitáveis, por isso o sentido de uma palavra escrita ao ser dita depende de por quem, quando e onde é interpretada. As palavras que foram escritas para serem ditas, são ditas por pessoas singulares, com tons e ritmos singulares que lhes vão dar um sentido, sentido que só pode ser dado pela pessoa que as interpreta. Uma palavra nasce de um impulso de necessidade de quem a escreveu mas são a atitude e o comportamento de quem as diz que lhe dão expressão na acção, quando passam a ser uma necessidade de quem as diz. Ou seja a necessidade invisível das palavras torna-se visível pela presença do actor.

*Como por vezes nas nossas mentes há pensamentos desacompanhados de verdade ou falsidade, e outras vezes têm necessariamente uma ou a outra, o mesmo se passa na nossa fala, porque combinação e divisão são essenciais para chegar à verdade ou falsidade. Aristóteles (OI, pág. 115)*

Se há pensamentos desacompanhados de verdade ou falsidade eles são subjectivos, se a combinação e a divisão são essenciais para chegar à verdade ou falsidade elas não podem ser objectivas, logo a verdade e a falsidade também serão subjectivas e individuais. O julgamento, ou seja a interpretação, é subjectivo e individual.

O pensamento «*ser ou não ser*» é uma frase sem sujeito, tem uma verdade de entendimento universal a existência ou não existência de alguém, mas quando foi escrita por Shakespeare no início do monólogo de Hamlet passou a ter múltiplas possibilidades de verdade ou falsidade, e passou a ter um sujeito sendo o primeiro o próprio autor. As possibilidades de combinação e divisão de verdade e falsidade, e de sujeitos, logo de interpretação individual tanto de actores como de encenadores, podem ir de existir ou não existir, viver ou morrer, agir ou não agir, a coragem para viver ou medo da morte, e estas possibilidades multiplicam-se à infinidade conforme o estado emocional e circunstancial dos intérpretes. Como por exemplo um actor cuja verdade do papel seja o desgosto fará uma interpretação muito diferente de um actor cuja verdade seja a

vingança, independente de poderem ter a mesma interpretação da frase, como por exemplo «existir ou não existir».

*«Um nome, substantivo, ou um verbo parece-se por si mesmo com um conceito, é um som com um sentido estabelecido só por convenção sem referência alguma com tempo, mas esse sentido não tem significado se considerado separado do todo. Nenhum som é por natureza um nome: torna-se um, tornando-se um símbolo.»* Aristóteles (OI, pág. 116)

Um nome, substantivo, é um som com um sentido estabelecido por convenção sem referência ao tempo e com um sujeito universal. Nenhum som é por natureza um nome, só se torna um quando se torna um símbolo e deixa de estar separado do todo e referenciado no tempo, passando a poder ter um sujeito singular. O sujeito universal da convenção estabelecida de qualquer símbolo é interpretado de formas diferentes por pessoas diferentes em tempos diferentes, porque independentemente da convenção estabelecida a interpretação é feita em função do sujeito singular. O nome convencionado de Deus tornou-se um símbolo, mas a interpretação desse símbolo foi diferente ao longo das épocas, é diferente para diferentes religiões, é diferente para crentes e descrentes e é diferente para cada indivíduo crente. Por muito que um padre se esforce a tentar transmitir a sua ideia do símbolo Deus só vai conseguir que cada um dos seus paroquianos construa uma imagem de Deus segundo a sua própria imaginação, a interpretação do símbolo vai ser sempre individual e diferente em cada momento. Como no simples exemplo de um crente agradecido ou de um crente revoltado.

*«Um verbo é um som que não só expressa um significado particular mas também tem uma referência temporal. Nenhuma parte por si só tem significado. Indica sempre que qualquer coisa é dita ou afirmada de qualquer coisa; quer dizer de qualquer coisa predicada sobre um sujeito ou encontrada nele. (...) Os verbos são nomes e significam alguma coisa, porque quem fala pára o seu processo de pensamento e a mente do ouvinte confirma. No entanto ainda não expressam julgamentos de carácter positivo ou negativo, são só indicativos.»* Aristóteles (OI, pág. 119)

Os verbos são nomes só indicativos, são sons que expressam um significado particular com referência ao tempo, indicam que qualquer coisa é dita ou afirmada de qualquer coisa, qualquer coisa predicada sobre um sujeito ou encontrada nele. Mas os verbos só significam alguma coisa porque alguém os diz e alguém os ouve. O verbo por si só não tem significado, só se torna significativo quando interpretado por alguém num dado tempo e numa dada circunstância. O som do verbo «ser» só passa a significar alguma coisa quando dito por alguém numa dada circunstância e referido a um tempo determinado, a

escrita de um tempo do verbo «*ser*» só passa a significar alguma coisa quando escrita, lida ou dita por alguém que o transforme numa impressão da sua alma num dado momento. «*Eu sou mortal.*» contém o verbo *ser* referido ao presente do indicativo, a afirmação só se torna significativa quando é interpretada por alguém num dado tempo e numa dada circunstância, mas a interpretação é determinada pelo sujeito singular, pelo significado que terá para esse alguém num dado momento. A interpretação da frase por um actor jovem num papel romântico será diferente da de um actor velho num papel fatalista, sendo que se por exemplo o actor jovem estiver apaixonado e o actor velho no seu leito de morte as diferenças serão tão evidentes que dispensam mais explicações.

Estas referências básicas enunciadas por Aristóteles são a base de uma análise pessoal da subjectividade e individualidade do uso da linguagem que permitiram a extrapolação para as análises posteriores de Schopenhauer, que a relativiza, de Nietzsche, que a aprofunda e radicaliza, e de Wittgenstein, que a nega. Esta reflexão pessoal tornou-se no fundamento da tese da inevitabilidade da individualidade da interpretação.

### Schopenhauer — a individualidade da representação

*Quando as nuvens se movem, as figuras que formam não são essenciais, são indiferentes. Como vapor elástico comprimem-se, são arrastadas, espalham-se, e rasgam-se pela força do vento, é a sua natureza, é a sua essência, é a Ideia. As figuras só existem para o observador individual, só existem para o conhecimento de cada indivíduo.*  
Schopenhauer (Schopenhauer, Arthur — *The World As Will And Representation, Volume I*, USA, Dover Publications, © 1969, ISBN 486 21761 2 (TWAWAR) pág. 182)

As figuras da nuvem em movimento são indiferentes à essência da nuvem, são indiferentes ao seu desígnio enquanto condensação de moléculas de água. As figuras não são produto de nenhuma deliberação, são resultado de um fenómeno sem conhecimento. Mas para o conhecimento do observador individual não são indiferentes e a sua percepção provoca figurações mentais. Estas representações são individuais, cada sujeito representa nas nuvens em movimento figuras diferentes de outro sujeito individual, se as tentar mostrar usando a linguagem o outro sujeito pode conseguir representar uma figura equivalente no seu significado, mas nunca igual, se a tentar ilustrar a representação que o outro fará da ilustração terá uma interpretação diferente da sua.

A justificação de Schopenhauer, que é a base fundamental desta tese sobre a individualidade da interpretação, é a seguinte (TWAWAR, pág. 5): «*Como o objecto existe só para o sujeito enquanto representação, também todas as classes de representações existem só para uma disposição do sujeito, a **faculdade de conhecimento**. O subjectivo correlativo de questão ou causalidade é a **compreensão**, conhecer a causalidade é a única função da*

*compreensão, o seu único poder, e inconfundível na sua identidade em todas as suas manifestações. Reciprocamente, toda a causalidade e conseqüentemente o todo da realidade existe só para a compreensão, através da compreensão e na compreensão. A primeira, a mais simples, sempre presente manifestação da compreensão é a percepção do mundo real, o mundo como representação só existe através da compreensão, e também só para a compreensão.»* Sendo a compreensão a interpretação individual em consequência de uma deliberação individual.

Segundo Schopenhauer a realidade é uma representação ou figuração mental imaginada pelo observador em referência a si mesmo. Ou seja a percepção da realidade é transformada numa representação individual em função da personalidade (vontade), formação e circunstâncias individuais. Como escreve Schopenhauer (TWAWAR, pág. 6): *«Não há objecto sem sujeito. O mundo é inteiramente representação, e como tal requer o conhecimento do sujeito como suporte da sua existência. Todo o mundo de objectos é e permanece representação, e é por esta razão totalmente e sempre condicionado pelo sujeito; tem uma idealidade transcendente, ou seja existe apenas como ideia transcendente.»* As figuras de uma nuvem em movimento são uma representação individual que difere de um indivíduo sentimental para outro racional, de um indivíduo com formação artística para outro sem formação, de um indivíduo em depressão para outro apaixonado.

A imaginação de cada um, individual e também dependente das mesmas condicionantes, dá uma consciência abstracta e reflexiva única dessa representação, porque a consciência é condicionada pela formação do consciente do indivíduo e em consequência pelo maior ou menor distanciamento em relação à percepção da realidade. A consciência abstracta única implica uma interpretação pessoal e individual da realidade porque consciências diferentes implicam representações diferentes. Um político de direita não tem a mesma consciência da questão cultural que um político de esquerda, o político de esquerda tem consciência do outro na medida em que tem preocupações sociais, logo tem preocupações humanistas e naturalmente interesses culturais, o político de direita tem em primeiro lugar consciência de si e da necessidade do sucesso pessoal, nessa medida não tem consciência do outro, e naturalmente não tem preocupações nem interesses culturais que não lhe sirvam para o sucesso pessoal. Um político de direita tem geralmente da cultura um conhecimento vago e de senso comum que não lhe permite avaliar referencialmente uma obra de arte.

Schopenhauer coloca a questão da relatividade da percepção (TWAWAR, pág. 6/7): *«A representação intuitiva é a percepção directa, diz respeito a todo o mundo visível, ou toda a experiência, juntamente com as condições da sua possibilidade. É independente da experiência e a experiência é dependente dela, porque as propriedades do espaço e do tempo são válidas como leis para todas as experiências possíveis. O tempo, como o espaço, e tudo o que existe em simultâneo no espaço e no tempo, e portanto tudo o que procede de causas e motivos, só tem uma existência relativa.»* Se esta relatividade é real para a representação intuitiva mais real será para a representação racional e faz com

que tentar ilustrar uma interpretação, ou tentar justificá-la, não tenha sentido lógico, porque qualquer tentativa de ilustração será também ela e sempre uma representação abstracta individual. Se um pintor interpretar num quadro a sua representação das figuras de nuvens em movimento essa ilustração será sempre uma representação diferente para o conhecimento de outro indivíduo, e terá sempre uma interpretação diferente tanto racional como emocional. Do mesmo modo é um paradoxo tentar uma definição explicativa de um texto dramático, uma justificação, de uma representação que será sempre e de qualquer modo imaginada de uma maneira diferente por cada um. E assim a interpretação de um texto por um encenador/realizador será sempre e só a sua interpretação individual, e o conhecimento do actor fará dessa justificação a sua própria representação.

Os motivos da interpretação, ou da acção, são representações abstractas, figurações mentais, daquilo a que se assiste ou sente, e os motivos são sempre individuais porque cada indivíduo assiste ou sente em função de si mesmo e por isso a sua motivação também é em função de si mesmo e da sua vontade. Como frisa Schopenhauer (TWAWAR, pág. 95): «*A representação abstracta, o conceito, só tem substância e sentido através da sua relação com a representação da percepção, sem a qual não teria valor e seria vazio. O conhecimento da substância da representação da percepção é obtido pela **vontade**, é a vontade que dá ao sujeito a chave do seu próprio fenómeno, que lhe revela o seu significado e lhe mostra o mecanismo interior do seu ser, ou seja as suas acções e movimentos.*». Um encenador/realizador experiente e desiludido pode sentir o *Hamlet* de Shakespeare como uma declaração da fatalidade da falta de sentido da vida diante da morte, mas um jovem actor ambicioso que tenha sido escolhido para interpretar esse papel, e que o sente como a grande oportunidade de reconhecimento do seu talento, pode sentir o personagem como um símbolo da capacidade de arriscar a vida até às últimas consequências em nome da justiça. São as figurações mentais que permitem o julgamento dos actos ou das coisas presenciadas em paralelo, por comparação com outras e em função do ser de cada um, e levam a uma conclusão e determinação em consciência. A consciência é por definição individual, não é possível penetrar o interior nem adoptar a consciência dos outros, só é possível partilhar uma parte da consciência social ou cultural através da formação (que permite aquilo que Aristóteles designa por conhecimento universal). Mas a formação é uma coisa que cada indivíduo sente e apreende em função de si mesmo, como representação abstracta individual, julgada pelo seu ego psicológico com as suas motivações psicológicas pessoais. A determinação em consciência permite a faculdade de deliberação, que em última instância é a motivação da interpretação de um papel pelo actor, é a deliberação que permite a decisão da escolha da interpretação. Mas é sempre a representação abstracta particular e única de cada pessoa que permite a deliberação.

A liberdade da faculdade de deliberação e por consequência da determinação é um resultado da racionalização da representação, mas a motivação só funciona na base do carácter (personalidade) de cada intérprete. É o carácter de cada um que determina a sua racionalização da representação e consequentemente a

liberdade da sua deliberação/interpretação. Um actor de carácter introvertido e racional, que é actor por incapacidade de ser funcional na vida, e um actor extrovertido e emocional, que é actor por necessidade de exibição, terão resultados da racionalização da representação muito diferentes do papel de *Hamlet*. A motivação funcionará para cada um deles na base dos seus caracteres individuais e as duas interpretações serão muito diferentes. O primeiro fará provavelmente um Hamlet torturado e sofredor, o segundo um Hamlet decidido e voluntarioso.

Porque cada um tem um carácter próprio o mesmo motivo não tem a mesma influência em pessoas diferentes, um carácter diferente implica uma motivação diferente. Schopenhauer completa este conceito da seguinte forma (TWAWAR, pág. 106): «*Uma acção não pode ser predeterminada só pelo seu motivo, mas também pelo carácter individual e pelo conhecimento que acompanha esse carácter. (...) Só na pressuposição do carácter empírico o motivo é uma base suficiente de explicação da conduta.*». Neste contexto carácter quer significar personalidade e formação cultural, mas um mesmo carácter também terá diferentes motivações segundo as circunstâncias. Tanto o actor racional como o actor emocional terão motivações diferentes numa estreia ou numa audição para um casting. Como a determinação nasce da motivação, qualquer acção ou emoção é determinada pelo carácter individual, pelo conhecimento adquirido pelo indivíduo e pelas circunstâncias conjunturais de cada momento particular.

Embora a escolha e a decisão, por serem circunstanciais, também dependam das condições de liberdade de acção e decisão, surgem sempre por completa necessidade porque vem da natureza interior de cada um, do seu carácter original. Como diz Schopenhauer (TWAWAR, pág. 113): «*Cada acção individual surge, com estrita necessidade, do efeito do motivo no carácter, toda a necessidade é a relação do conseqüente com a base. (...) O indivíduo, a pessoa, não é vontade como coisa-em-si-mesma, mas fenómeno da vontade, é assim determinado, e toma a forma de fenómeno, pelo princípio da razão suficiente. Mas porque em auto-consciência a vontade é conhecida directamente e em si mesma, também reside nesta consciência a consciência de liberdade. Por isso dá-se o estranho facto de toda a gente se considerar a si mesmo a priori livre, mesmo nas suas acções individuais, e imaginar que a cada momento pode mudar de vida, ou seja que se pode tornar uma pessoa diferente. Mas a posteriori pela experiência, descobre-se que não se é livre, mas obrigado pela necessidade; que mesmo mudando todas as resoluções e reflexões não se muda de conduta, e que do princípio ao fim da vida se suporta o mesmo carácter que a si mesmo se condenou.*». Quando um actor se confronta com um encenador/realizador que lhe impõe a sua motivação como decisão para uma acção, interpretação ou movimentação, e o impede de decidir em função da sua motivação individual, podem acontecer três situações: uma situação de conflito declarado e irremediável e uma possível ruptura da relação de trabalho — uma jovem actriz com o problema da exposição física ainda não resolvido, ao ser confrontada com a imposição da necessidade da nudez num papel pode ser obrigada à decisão de desistir do papel; uma situação de submissão, sempre decidida pela necessidade imposta pela natureza interior do actor, e de

constrangimento e artificialidade na interpretação, porque o actor decide fazer o que lhe é imposto só com a motivação exterior da obediência; uma situação de adaptação em que o actor consegue imaginar uma motivação adaptada ao seu carácter original, como por exemplo a motivação de disfarçar a sua verdadeira natureza interior e uma necessidade de esconder o carácter do personagem.

Há muitos anos um encenador, que se defendia das suas limitações com o preciosismo da sua «d direcção», marcações muito rígidas tanto de movimentações como de entoações que trazia pensadas antecipadamente e impunha aos actores em palco, provocou um conflito violento com uma actriz com uma forte personalidade. Segundo o encenador a actriz devia dar quatro passos em direcção à boca de cena, virar-se e dizer uma frase. A actriz repetia constantemente o mesmo erro durante os ensaios, dava cinco passos em vez de quatro. O encenador, furioso, gritava com ela, mas ela insistia no erro. Parecia incapaz de seguir as indicações, como se um impulso interior a obrigasse ao erro. Passou-se o ensaio da tarde neste conflito que ficou por resolver. No dia seguinte a actriz repetiu o «erro» e voltou a dar cinco passos em vez de quatro. Em resposta aos gritos de indignação do encenador, a actriz respondeu também aos gritos: «Eu ontem estive a ver o vídeo da encenação alemã! Ela dá quatro passos, mas ela é muito mais alta do que eu!».

A própria constituição física de cada um, as condições ou limitações físicas, é determinante na decisão de uma interpretação porque a percepção da realidade também é condicionada pelas qualidades do corpo de cada um, e a representação abstracta que cada um faz da realidade e a motivação que ela implica também são diferentes em função do corpo de cada um. A actriz reagia à submissão que lhe era exigida, uma exigência absurda, com a noção de espaço que o seu corpo lhe dava e apoiava nessa motivação a sua revolta. A motivação do encenador não passava de uma necessidade de segurança, a imitação de uma representação consagrada dava-lhe a motivação de tentar conseguir uma consagração semelhante.

A escolha entre vários motivos só é possível por meio de conceitos abstractos, a representação racional individual da realidade, a escolha precede a resolução, a decisão da interpretação e da acção, e a resolução é a indicação do carácter de cada um, a natureza interior do indivíduo diferente em diferentes indivíduos. Não é o desejo que decide a escolha, a decisão procede do carácter individual que se sobrepõe ao desejo. Qualquer actor terá com certeza o desejo que a sua interpretação de um papel seja válida e agrade ao encenador/realizador com quem trabalha, mas é a sua representação da realidade do papel, motivada pelo seu carácter, pela sua formação e pelas circunstâncias da sua vida, que o fazem decidir pelo confronto ou pela submissão. A submissão pode ser determinada não por sintonia de interpretações mas por um carácter com necessidade de afecto, o confronto pode ser determinado não pela oposição de interpretações mas por um carácter com necessidade de afirmação. Nos dois casos o carácter individual domina o desejo de fazer bem um papel. Do mesmo modo que o desejo sexual pode ser dominado e impedido por um carácter tímido e inseguro, e que esse tipo de carácter pode levar à desistência de concretizar o desejo ou a uma resolução violenta e à violação.

É pelo conhecimento abstracto ou racional que se chega a uma decisão electiva, e esta decisão electiva é a condição da possibilidade da completa expressão do carácter individual. Porque o conhecimento abstracto depende da representação da realidade que é sempre feita em função da vontade individual.

### **Nietzsche — a superficialidade da consciência**

*O mundo de que podemos ter consciência é um mundo de superfície e de signos, um mundo comum e insignificante; tudo o que se torna consciente envolve uma grande corrupção, falsificação, redução à superficialidade, e generalização.* Nietzsche (*The Gay Science*, Nova Iorque, Vintage Books, Random House, ISBN 0 394 71985 9, © 1974 (GC), 354, pág. 298)

A falsificação e a generalização são inerentes à consciência, porque são função da representação individual da realidade e da sua interpretação. Se o mundo de que se pode ter consciência é superficial então a consciência do mundo é imaginação do fundo que corresponde a essa superfície, logo uma interpretação individual.

Nietzsche distingue entre consciência senciente e consciência sábia, sendo esta reflexiva. A reflexão depende da formação de conceitos e palavras, o que significa que a consciência reflectiva depende da conceptualização das percepções, repensadas através de generalizações e simplificações conceptuais e linguísticas. Se a reflexão é uma interpretação através de conceitos significa que a consciência pertence ao meio social da comunicação com a linguagem, porque forma conceitos, aplica conceitos, pensa por conceitos.

*O desenvolvimento da linguagem e o desenvolvimento da consciência vão de mão dadas; não há consciência sábia sem linguagem.* Nietzsche (GC 354, pág. 300)

Nietzsche identifica consciência e linguagem, para ele a consciência e a linguagem são interdependentes, os pensamentos conscientes só existem na linguagem, o seu nível de clareza e a sua racionalidade dependem da sua expressão em signos linguísticos. Mas os signos linguísticos, as palavras, mesmo que dependentes de um uso social e histórico estão sujeitas a interpretações individuais, logo a interdependência da consciência e da linguagem faz da primeira uma interpretação individual do mundo.

*Onde chega o carácter perspectivo da existência se é que a existência tem outro carácter; se a existência sem interpretação, sem «sentido», não se torna um «absurdo»; se, por outro lado, toda a existência não está essencialmente e activamente ocupada na interpretação — isso não pode ser decidido nem pela mais esforçada e mais*

*conscienciosa e escrupulosa análise e auto-exame do intelecto; porque no curso da sua análise o intelecto humano não consegue evitar ver-se a si mesmo na sua própria perspectiva, e só nessa. (...) É melhor aceitar como o mundo se torna sempre «infinito», na medida em que não podemos rejeitar a possibilidade que possa incluir interpretações infinitas. Nietzsche (GC 374, pág. 337)*

A concepção de Nietzsche do mundo como interpretação de um texto, e a representação individual do mundo como interpretação de signos obriga a entender todas as interpretações como perspectivas provisórias e reversíveis, sempre abertas a novas interpretações, a reinterpretar e até à possibilidade de que o próprio mundo encerre em si infinitas interpretações. A vontade de poder é definida por Nietzsche como filosofia que concebe todo o discurso humano como uma interpretação de signos nos termos de outros signos, a vontade de poder é uma hipótese anti-metafísica que permanece aberta a novas interpretações e reinterpretar, a infinitas interpretações. A concepção da linguagem e da consciência implica que, enquanto signos, todas as palavras e conceitos sejam simplificações de algo que não se pode realmente conhecer. Por isso a vontade de poder tem o estatuto de hipótese, mas de uma hipótese que, por princípio, não pode ser verdadeira no sentido próprio ou absoluto desta palavra. Os seus termos são intrinsecamente humanos, as suas palavras e conceitos são simplificações e, neste sentido, falsificações humanas, demasiado humanas. E humano é qualquer interpretação ser sempre subjectiva e sujeita ao erro, sem prejuízo da sua sinceridade e da condição de verdade individual. Para Nietzsche a consciência de um pensamento não o consegue separar das palavras usadas para o nomear, e as palavras que nomeiam um pensamento são escolhidas em função de uma interpretação individual, a escolha das palavras é determinada individualmente com possibilidade de ser influenciada mas sem possibilidade de ser substituída pela escolha de outra pessoa. Porque os pensamentos são eles próprios signos, só existe consciência dos pensamentos na medida em que são interpretados através de signos, quer dizer que nada pode ser pensado sem que seja de alguma forma simbolizado. Só existe consciência da consciência através de signos como pensamento, desejo, eu, consciência, etc. Portanto só se conhece um pensamento já simbolizado, qualquer pensamento é apenas um signo interpretado através de outros signos. É em si mesmo uma simbolização de movimentos e perspectivas pulsionais, e esta simbolização constitui-se como interpretação interior à ordem simbólica, como interpretação que pressupõe outras interpretações, como simbolização que pressupõe simbolizações prévias. E se as simbolizações são interpretações, e as interpretações são individuais, então interpretações que pressuponham outras interpretações serão ainda mais individuais.

*A tarefa de incorporar conhecimento e de o fazer instintivo só está a começar a despertar no olho humano e ainda não é claramente discernível; é uma tarefa que só é vista pelos*

*que compreenderam que até agora só incorporamos os nossos erros e que toda a nossa consciência se relaciona com erros.* Nietzsche (GC 11, págs. 84,85)

As pulsões e os valores de um indivíduo resultam de processos que atravessam gerações e que o transcendem, mas por outro lado tem de ter lugar um processo individual de assimilação para que essas pulsões e esses valores sejam do indivíduo. Ou seja a assimilação é um processo em que o indivíduo transforma numa representação pessoal a representação social ou histórica de uma realidade, e faz dela a sua interpretação individual a partir dessa assimilação. O processo a que Nietzsche chama incorporação é esta transferência do consciente para o inconsciente. Se ocorrem estados de consciência significa que se lida permanentemente com a tarefa de incorporar esses estados de consciência, de incorporar o saber e torná-lo instintivo, o que quer dizer individual.

*A «certeza imediata», como o «conhecimento absoluto» e a «coisa em si», contém uma contradictio in adjectio: as pessoas têm que se libertar da sedução das palavras. As pessoas comuns podem pensar que a percepção significa conhecer até ao fundo, o filósofo tem que dizer para si mesmo, «Se analiso o processo expresso pela proposição «eu penso», só consigo uma série de asserções audaciosas que seriam difíceis se não impossíveis de provar».* Nietzsche (*Beyond Good And Evil*, Londres, Oxford University Press, ISBN 978 0 19 953707 5, © 2008 (BGE), 16, pág. 16)

A *contradictio in adjectio* da certeza e do conhecimento absoluto, ou seja a impossibilidade de provar asserções relativas à realidade também se aplica à interpretação de textos escritos. A necessidade de libertação da sedução das palavras liga-se à importância de não haver factos, a importância da realidade, e também a do texto escrito, nunca ser mais do que uma interpretação.

Para Nietzsche todo o mundo, incluindo o mundo interior de desejos, paixões e pensamentos conscientes, é um texto de que existe apenas uma dada interpretação, e nunca mais do que uma interpretação. Neste sentido não há factos, apenas interpretações, os signos que compõem esse texto cifrado que é o nosso mundo remetem apenas para outros signos, para outras possibilidades de interpretação. As palavras são apenas isso mesmo: *palavras*, signos interiores à nossa ordem simbólica, interpretações desenvolvidas a partir de interpretações anteriores, diferenciações linguísticas que não se pode dizer que correspondam a uma realidade previamente revelada num plano não-simbólico.

*Nada é «dado» como real senão o nosso mundo dos desejos e das paixões.* Nietzsche (BGE 36, pág. 35)

Se nada é real a não ser o mundo de desejos e paixões, então, e seguindo o pensamento de Schopenhauer, o mundo é representação e interpretação

individual em função de desejos e paixões, porque desejos e paixões são sem nenhuma dúvida individuais. Segundo Nietzsche o eu da consciência é um conceito produzido pelas pulsões e os afectos, um conceito que unifica a multiplicidade dos estados conscientes que resultam das relações entre pulsões inconscientes.

As pulsões são os desejos, paixões, afectos, medos e aversões determinados pela necessidade e sujeitos a uma interpretação em função dessa necessidade. As pulsões são vida e tudo o que é vivo avalia segundo valores, porque viver é avaliar, escolher e preferir, toda a pulsão projecta um valor, e esta projecção é a sua aspiração. Esta aspiração é condicionada pelo julgamento, que é uma deliberação a partir de uma interpretação individual. Como escreve Nietzsche (BGE 268, pág. 164): «*Os julgamentos de valor de uma pessoa revelam alguma coisa de como a sua alma está estruturada, e quais, do seu ponto de vista, constituem as condições essenciais para a sua vida, as suas necessidades reais.*». Os julgamentos de valor só revelam a alma porque são determinados pela alma individual de cada pessoa.

*O mundo visto de dentro, o mundo designado e determinado no seu «carácter inteligível» — seria precisamente «vontade de poder» e nada além disso.* Nietzsche (BGE 36, pág. 35)

Nietzsche entende cada pulsão como uma «vontade de poder», e como o corpo é feito de uma multiplicidade de «vontades de poder», e a associação e coordenação das pulsões resulta de relações de conflito, de luta, de sujeição, dominação entre elas, então o carácter é uma hierarquia de pulsões e que esta hierarquia é ao mesmo tempo uma hierarquia de valores. Tanto o julgamento dos valores como a sua hierarquização são feitos em função de interpretações individuais.

*A prova decidida e decisiva de quem se é está na hierarquia em que se ordenam as pulsões mais íntimas da sua natureza.* Nietzsche (BGE 6, pág. 9)

Nietzsche defende que as pulsões do organismo se coordenam entre elas como se fossem um só campo de força, como se buscassem a satisfação de uma dada necessidade ou interesse comum. O organismo seria apenas a coordenação, organização e hierarquização das pulsões. Ou seja a relação do ser com o mundo resulta de múltiplas interpretações, avaliações segundo os valores de necessidade das pulsões, ordenados hierarquicamente. A ordem hierárquica das pulsões é com certeza individual porque se cada pulsão projecta um valor em função de uma interpretação, se a coordenação das avaliações de múltiplas pulsões depende da individualidade de cada um e da emoção de cada pulsão, a coordenação das pulsões é ainda mais individual que a avaliação de cada uma delas, e a relação de cada ser com o mundo está sujeita a uma interpretação individual multiplicada pela pluralidade das pulsões.

*Não podemos ascender ou descender a nenhuma «realidade» que não seja a realidade dos nossos instintos (porque pensar não passa de uma correlação desses instintos, uns com os outros). Nietzsche (GC 354, pág. 300)*

Para Nietzsche os desejos e paixões são pulsões e os pensamentos a forma das pulsões se relacionarem entre si, ou seja a experiência do corpo é a vontade de poder, ou antes uma multiplicidade de vontades de poder. Porque a palavra «querer» envolve um pensar e um sentir, a palavra «pensar» envolve um querer e um sentir, a palavra «sentir» envolve um querer e um pensar. Todo o pensamento consciente é a expressão em signos de uma condição ou estado do organismo e do movimento pulsional que o torna possível. As pulsões são reacções fisiológicas, mas são também processos elementares de percepção, por isso perspectivas, cada uma delas é uma relação com o mundo exterior ao organismo. Cada pulsão é uma perspectiva e as avaliações que as pulsões desenvolvem são avaliações em perspectiva. Porque uma pulsão é uma perspectiva, o que ela percebe não é apenas o valor que ela atribui, ela percebe também a sua relação com as outras pulsões, ou seja, percebe o seu poder em relação ao poder das outras pulsões. É por isso que a relação entre as pulsões é um conflito, e cada pulsão é uma vontade de poder em relação às outras pulsões, a associação hierárquica de pulsões e de valores implica uma relação dinâmica entre essas pulsões e valores. A própria identidade de uma pulsão é, portanto, relacional e está sempre a ser transformada pela sua relação conflictual com as outras pulsões. Sendo a identidade de uma pulsão relacional também é dinâmica, e este dinamismo significa que uma pulsão não é uma entidade, mas um processo, o processo da posição do seu valor próprio no contexto de uma multiplicidade de relações de poder. Isto significa que a interpretação não só é individual mas que também depende das circunstâncias, como afirmava Aristóteles.

*Primeiro, para a vontade existir é preciso uma ideia de prazer e desgosto. Segundo, para ter a certeza quando se experimenta um estímulo forte como prazer ou desgosto, depende da interpretação do intelecto que geralmente faz esse trabalho sem subida à consciência: um único e mesmo estímulo pode ser interpretado com prazer ou desgosto. Nietzsche (GC 127, pág. 184)*

Quando Nietzsche escreve que um mesmo estímulo pode ser interpretado de formas opostas por pessoas diferentes está de novo a remeter para o que já escrevia Aristóteles, quando afirmava que as palavras são sinais dos afectos ou impressões da alma, ou seja que a interpretação de um estímulo depende da pessoa e da sua circunstância e por isso é individual e circunstancial.

*A vontade não é meramente um complexo de sentimentos e pensamentos, é sobretudo uma emoção, e de facto é uma emoção de comando. Nietzsche (BGE 19, pág. 18)*

Para Nietzsche o querer é na realidade um sentimento de comando, que como qualquer sentimento é profundamente pessoal. Este sentimento não é separável de um pensamento de comando, o pensamento é uma interpretação em função de uma deliberação individual. O sentimento também não é separável de uma multiplicidade de sensações corporais, cada corpo é diferente e com sensações particulares. A conclusão de Nietzsche é a de que a vontade depende de uma multiplicidade de sub-vontades inconscientes, de vontades de poder que são interpretativas, são as pulsões inconscientes que actuam como sub-vontades da nossa vontade consciente, logo a vontade depende de uma interpretação mesmo que inconsciente. E a interpretação é forçosamente individual.

*As mesmas palavras provocam diferentes sentimentos, pensamentos, pressentimentos, desejos, medos do outro.*  
Nietzsche (BGE 268, pág. 164)

Esta citação de Nietzsche segue os pensamentos de Aristóteles e Schopenhauer e precede o de Wittgenstein, sendo que tanto as palavras ditas como as ouvidas são provocadas ou provocam emoções diferentes em pessoas diferentes.

*O pensamento consciente toma a forma de palavras, ou seja signos de comunicação, e este facto revela a origem da consciência.* Nietzsche (GC 354, pág. 299)

Segundo Nietzsche a linguagem exprime conceitos através de signos, e os seus signos são «*signos de comunicação*», sendo a linguagem sempre uma criação social e histórica que transcende o sujeito. Se um signo exige interpretação, o conceito que o signo expressa também será sempre uma interpretação, se a linguagem é uma criação que transcende o sujeito significa que transcende a sua consciência e necessita de interpretação.

*As palavras são signos acústicos de conceitos; os conceitos, no entanto, são signos mais ou menos figurativos de sensações frequentemente recorrentes e simultâneas, de grupos de sensações.* Nietzsche (BGE 268, pág. 164)

Um signo pode ser um sintoma que exprime de forma condensada uma presença, ou uma superfície que indica a presença de um fundo, que serve de seu representante mas não de sua imagem, semelhança ou cópia. Ou seja uma palavra só representa um conceito mediante uma interpretação individual. O signo é sempre mais ou menos figurativo porque os «*grupos de sensações*» de cada indivíduo são pessoais, as sensações dependem da individualidade idiossincrática de cada um.

*Usar as mesmas palavras não basta para garantir compreensão mútua: também têm que se usar as mesmas*

*palavras para a mesma categoria de experiências interiores; no mínimo, têm que se ter experiências em comum.* Nietzsche (BGE 268, pág. 164)

É fundamental sublinhar que não há experiências interiores iguais, podem ser comuns, podem ser idênticas mas não são iguais porque cada experiência é sujeita a uma interpretação individual, motivada por emoções pessoais. Experiências semelhantes não são experiências iguais, por isso a compreensão mútua das mesmas palavras é sempre relativa e subjectiva.

*A história da linguagem é a história de um processo de abreviação.* Nietzsche (BGE 268, pág. 164)

Para Nietzsche os conceitos são generalizações e simplificações, qualquer signo é uma generalização e uma simplificação sujeita a interpretação, em toda a conceptualização uma parte da experiência é pensada nos termos de uma generalização que simplifica o que é experimentado. E já essa experiência foi também experimentada de forma individual.

Para um conceito ter sentido tem de se diferenciar de outros conceitos, e por isso compreender um conceito implica compreender também a sua relação com outros conceitos. Relação essa que é compreendida através de uma interpretação individual. Os conceitos pertencem sempre a um sistema aberto de conceitos, emergem e desenvolvem-se numa dada tradição e em determinados contextos sociais de comunicação, que são interpretados e relacionados por interpretações individuais. Ou seja, os conceitos dependem de «signos de comunicação» que os possam expressar e as diferenciações são de facto *criadas* pelas palavras que as nomeiam. E o sentido das palavras depende da interpretação, consequentemente da emoção, de quem as diz e de quem as ouve.

*É indizivelmente mais importante como se chamam as coisas do que aquilo que elas são. A reputação, nome, e aparência, a medida e peso habituais de uma coisa, para que serve, cresce gradualmente de geração em geração até fazer parte da coisa e se tornar na sua essência.* Nietzsche (GC 58, pág. 121)

As palavras não denotam e não descrevem de forma directa ou simples o que se vê ou o que é dado na experiência, elas não oferecem mais do que uma reflexão sobre interpretações anteriores, sendo essa reflexão uma interpretação. O que acontece é a construção de um discurso sobre o que se observa com base em discursos anteriores sobre o que se observa, a interpretação de signos por via de outros signos. Se a interpretação de um signo é individual e subjectiva, a interpretação de um signo por via de outros signos é uma interpretação subjectiva de outras subjectividades. Quando Nietzsche afirma a importância do nome das coisas está a afirmar a importância de uma interpretação, e de uma interpretação individual e subjectiva mesmo se condicionada por interpretações

anteriores, porque a experiência social e histórica também é interpretada individualmente.

## Wittgenstein — o uso das palavras

*O que se reflecte na linguagem, ela não o pode mostrar.  
Aquilo que se pode mostrar não se pode dizer.* Wittgenstein  
(Wittgenstein, Ludwig — *Tratado Lógico Filosófico*, Lisboa, Fundação  
Calouste Gulbenkian, © 1987, pág. 64)

Aquilo que se reflecte na linguagem são emoções particulares que a linguagem não pode mostrar de forma universal, aquilo que uma emoção pode mostrar não pode ser expresso pela linguagem porque essa expressão é sempre particular. A linguagem é interpretada por quem ouve e essa interpretação nunca coincide com a intenção de quem fala, porque tanto o falar como o ouvir são sempre feitos através de uma representação individual da realidade. Por isso uma expressão de emoções não pode ser mostrada através da linguagem, que é uma expressão da representação de quem fala e será sempre uma representação diferente de quem ouve.

Wittgenstein faz uma crítica da possibilidade de denotação da linguagem em que nega essa possibilidade, nesse sentido é mais radical que Schopenhauer, que fazia depender a denotação da interpretação individual mas não a negava. Wittgenstein nega qualquer experiência intuitiva e independente de significados que não sejam constituídos pelo uso. Para ele não há pré-linguagem nem há verificação da linguagem pela intuição. Nenhuma palavra tem definição sem ser pelo uso e qualquer denotação é falsa porque não há sentidos denotativos definidos, e há uma equivocidade intrínseca à linguagem. É famoso o seu exemplo do tijolo (Wittgenstein, Ludwig — *Philosophical Investigations*, UK, Blackwell Publishing, © 2009, ISBN 978 1 4051 5929 6, (PI) pág. 8): «*Vejamos uma expansão da linguagem. Além de palavras como «bloco», «pilar», etc., uma sequência pode conter palavras-números (que podem ser a série de letras do alfabeto); mais, pode conter duas palavras que podem muito bem ser «ali» e «isto» (porque indicam mais ou menos o seu propósito), que são usadas em conexão com um gesto de apontar; e finalmente um número de amostras de cor. A dá uma ordem como «d-placa-ali». Ao mesmo tempo mostra ao assistente uma amostra de cor, e quando pronuncia a palavra «ali» aponta para um sítio no estaleiro da obra. B tira uma placa do lote por cada letra do alfabeto até «d», da mesma cor da amostra, e leva-as para sítio indicado por A. Noutra ocasião A dá a ordem «isto-ali». Em «isto» aponta para um tijolo. (...) Serão «ali» e «isto» também ensinados ostensivamente? Imagine-se como alguém pode ensinar o seu uso. Alguém pode apontar para sítios e coisas, mas neste caso o apontar também acontece no uso das palavras e não apenas na sua aprendizagem. (...)O que é que significam as palavras da linguagem? Como é que o que elas significam pode ser entendido a não ser pelo tipo de uso que têm? Por isso a expressão «Esta palavra significa aquilo» teria que fazer parte da descrição. Por outras palavras, a descrição teria de ter a forma: «A palavra... significa...»*»

*(...)Pode-se abreviar a descrição do uso da palavra «tijolo» dizendo que esta palavra significa este objecto. O que será feito se, por exemplo, for simplesmente uma questão de eliminar o mal-entendido que a palavra «tijolo» se refere à pedra de construção a que de facto se chama «bloco». Mas fazer as descrições dos usos de palavras similares desta forma não faz os usos em si mais iguais uns aos outros! Porque eles são absolutamente diferentes.»*

Os nomes das coisas podem parecer as palavras de significado mais simples e menos sujeitas a interpretações. Mas quando alguém pensa numa cadeira, pensa na sua cadeira não pensa na ideia essencial de cadeira e muito menos na ideia de cadeira de outra pessoa, cada um tem a sua visão interior diferente e individual de uma cadeira. Essa visão interior é condicionada pelas referências racionais e afectivas adquiridas e é uma representação abstracta individual. Mesmo que quando é feito o pedido de uma cadeira a alguém esse pedido seja cumprido sem hesitações, isso não significa que diferentes pessoas façam representações abstractas idênticas da ideia de cadeira. Só significa que a ideia essencial de cadeira permite representações suficientemente semelhantes, mas não impede que cada um faça a sua própria representação da essência de cadeira.

Não se fala apenas sobre as coisas a que se deram nomes. A forma como usamos os nomes das coisas nas frases têm os significados mais variados, dependem das circunstâncias e da intenção de quem fala. Basta pensar numa exclamação como «Não!» ou «Água!» para entender as funções completamente diferentes que podem ter. Se essas exclamações podem ter significantes diferentes quando ditas por uma pessoa pode-se pensar com facilidade nas possibilidades de interpretação que podem ter quando ouvidas por outra pessoa. Ora se a palavra depende do seu uso individual e não é denotativa, uma interpretação de um texto também depende do seu uso, ou seja da sua interpretação individual. Ou seja, se as palavras de um texto não são denotativas a não ser pelo uso, a sua denotação só tem significado pelo uso e o uso é individual.

*Ser ambígua não é argumento contra uma forma de explicação. Qualquer explicação pode ser mal interpretada.*  
Wittgenstein (PI, pág. 17)

Qualquer explicação é uma interpretação que nasce de uma representação individual e vai ser interpretada através de uma representação diferente por outra pessoa. Qualquer explicação é interpretada de uma forma individual por quem ouve, essa individualidade da representação da explicação não coincide com a representação de quem explica, daí não poderem coincidir as respectivas interpretações. Como é que um encenador pode explicar o drama da existência contido na frase «*ser ou não ser*» de Hamlet? Como é que um encenador pode explicar os seus sentimentos em relação ao drama existencial da vida, se a sua vida não é igual à do actor que faz o papel? A explicação será sempre interpretada em função da vida do actor, por isso «mal interpretada». Ou seja a má interpretação só é má porque será sempre inevitável que seja diferente.

Dar sentido ou interpretar uma explicação não significam acompanhar o processo de dar e receber uma explicação, porque esse processo consiste no uso que se faz das palavras da explicação. E isso depende da representação abstracta individual e das circunstâncias concretas, do que aconteceu antes e depois da explicação. Depende, por exemplo, da impaciência do encenador/realizador e da ansiedade do actor, numa situação de conflito, ou da tolerância e segurança de cada um deles, numa situação de confiança. Um actor que, numa filmagem, tenha dificuldade em acertar com as marcas que lhe são dadas, vai provocar uma crescente irritação do realizador que lhe tenta explicar a necessidade das marcas. A crescente irritação do realizador vai provocar ansiedade no actor e fazer com que falhe ainda mais as marcas, ou que acerte as marcas e falhe a interpretação do papel.

*O significado de uma palavra é o seu uso na linguagem.*  
Wittgenstein (PI, pág. 25)

A linguagem é uma abstracção convencional usada individualmente para expressar emoções particulares. O uso de uma palavra na linguagem é individual, dependente da vontade e das circunstâncias de quem a usa. Por isso o significado de uma palavra depende do seu uso que depende da vontade e das circunstâncias de quem a usa. O uso de uma palavra pode ou não ser entendido por quem a ouve, porque o uso particular pode não ser coincidente. Mas mesmo quando o uso particular possa ser comum as circunstâncias emocionais, por exemplo, podem fazer com que o uso particular deixe de ter um significado comum. Ou seja, as palavras, que são os símbolos da linguagem, são usadas metaforicamente por cada indivíduo para expressar significados particulares que serão por sua vez entendidos particularmente pelos outros, podendo até nem sequer ser entendidos de todo.

Uma palavra como «coelho» tanto pode ser usada para significar um animal como para significar um primeiro-ministro incompetente. No segundo caso de uso particular o seu entendimento implica que as circunstâncias do ouvinte, tanto de contexto como de apreciação emocional do primeiro-ministro, sejam comuns, e mesmo nesse caso o uso particular pode ter uma interpretação diferente. Basta que a palavra «coelho» tenha um uso particular que signifique um animal passivo ou a um animal inofensivo.

Uma frase como «o coelho é um palhaço» pode ter o significado de insulto, de contestação ou de constatação, mas o seu uso particular não seria imediatamente entendido por um brasileiro, para quem o significado universal das duas palavras «coelho» e «palhaço» são comuns a um português, podendo ser mais ou menos complicado explicar a associação das duas palavras no uso particular da metáfora.

Um trocadilho que o autor pode considerar um achado pode não ter sequer significado para quem o ouve, ou lê, porque o seu significado é o uso particular que lhe foi dado, e esse uso particular pode não ser entendido. Um actor que não entenda a metáfora, por não ter entendido o seu uso particular, nunca vai interpretar de uma forma genuína o trocadilho. Mas isso não impede que a sua interpretação, se o actor for talentoso, possa provocar alguma emoção nos

espectadores. O que quer dizer que tanto ao uso particular do trocadilho pelo autor como à interpretação do mesmo pelo actor vai ser dado um significado diferente pelo espectador, que lhe vai dar o seu próprio uso particular ao ouvir.

*Uma palavra tem uma família de significados.* Wittgenstein (PI, pág. 41)

O próprio Wittgenstein dá o seguinte exemplo (PI, pág. 41): «*Moisés não existiu*», pode significar várias coisas. Pode significar: os Israelitas não tiveram só um chefe quando saíram do Egipto — ou: o seu chefe não se chamava Moisés — ou: não houve ninguém que tivesse feito o que a Bíblia relaciona com Moisés... E segundo se aceite uma definição ou outra, a frase «*Moisés existiu*» terá um sentido diferente.

A família de significados pode crescer muito em função dos usos e das interpretações desses usos. Se o exemplo de Wittgenstein fizesse parte de um texto dramático, se os personagens da cena fossem um homem e uma mulher apaixonados e se a mulher fosse obrigada a recusar o homem por ele não ser judeu, a pergunta do homem seria ainda outro elemento da família de significados e a resposta da mulher «*Moisés existiu*» teria um sentido implícito muito diferente. As famílias de significados na interpretação teatral, como na vida, constituem-se em função do uso que se dá às palavras e esse uso é feito em função das emoções particulares e das circunstâncias.

*Toda a acção de acordo com uma regra é uma interpretação.* Wittgenstein (PI, pág. 87)

Qualquer acção, ou qualquer decisão, mesmo quando obrigadas por uma regra, é sempre determinada por uma deliberação individual, logo por uma interpretação individual. Como diz Wittgenstein (PI, pág. 87): «*Nenhum curso de acção pode ser determinado por uma regra, porque todos os cursos de acção podem ser conduzidos de acordo com a regra.*». Cada indivíduo faz uma adequação da sua determinação às imposições da regra, não só encontrando uma motivação interior que o conduza ao cumprimento da regra, mas também fazendo a sua própria interpretação individual da regra para a adequar à sua motivação.

Há uma regra muito antiga, e com certa pertinência, na interpretação teatral de um texto dramático. Trata-se de uma regra de exclusão, destinada a evitar enfâses redundantes, e define que «quando houver uma pausa não deve haver mudança de entoação, e quando houver mudança de entoação não deve haver pausa». Repegando no exemplo recorrente da frase «*Ser ou não ser, eis a questão:*», a regra gramatical da vírgula impõe uma pausa, e sendo assim a regra técnica de interpretação impõe o manter da mesma entoação antes e depois da pausa. Se para um actor o significado particular que o motiva for o «*Ser ou não ser*», e se para cumprir a regra de interpretação for obrigado a manter a entoação, a adequação da sua determinação será interpretar «*eis a questão*» como uma repetição que reforça o significado particular que o motiva. Faria assim uma interpretação da regra adequada à sua motivação individual.

Numa tentativa de resumir o pensamento de Wittgenstein aplicado à interpretação dramática de um texto ou de uma acção, pode-se dizer que defende que o significado das palavras depende do seu uso, e que o seu uso depende da emoção, do interesse, do desejo e da circunstância particular e individual de quem usa a palavra. Ou seja o significado das palavras é individual e depende do uso que o indivíduo lhe dá numa dada circunstância. Por isso a linguagem não pode mostrar o que pode ser dito, porque o que é dito é uma representação sujeita a uma interpretação sempre individual. Por isso qualquer explicação é intrinsecamente ambígua, porque é uma tentativa de transmissão de uma interpretação que é sempre sujeita a outra interpretação individual.

### **3 — sedução e distanciamento** **antítese — pressuposição da possibilidade de direcção**

Persistem actualmente duas correntes antagónicas, mas igualmente desajustadas, de tentação dirigista do trabalho dos actores, as linhagens da sedução e do distanciamento. A primeira é a do teatro da sedução (a que Uta Hagen chama *representacional*, sem o significado filosófico de representação), sustenta-se numa espécie de virtuosismo técnico na tentativa de seduzir o espectador pela exibição das capacidades histriónicas do actor, a intenção é a de provocar o aplauso do público ao actor e não a empatia com o personagem. É um tipo de representação essencialmente egoísta em que o actor (e através dele o encenador) se exhibe ao público, em vez de se expor, são as prestações em que o actor canta o texto, mas num cantar em que não é possível acreditar nas emoções. Este tipo de teatro tem a pretensão do respeito pelo texto, e pelas intenções do autor, tanto os directores como os actores pensam sinceramente que podem interpretar e reproduzir com legitimidade as intenções e sentimentos do autor do texto, sendo este considerado obra acabada e sagrada. O resultado, por falta de interpretação individual e imposição de uma direcção, são representações sentimentais, melodramáticas e artificiais. Este modo de fazer persiste no teatro convencional comercial, é protagonista, por exemplo, no chamado «teatro inglês», no teatro convencional francês e na Broadway americana (aqui com resquícios do método de Stanislavski por influência de escolas como as de Lee Strasberg e Stella Adler). Louis Jouvet, pelo seu prestígio merecido e pelas excelentes intenções, é um bom paradigma desta corrente.

A segunda é a do teatro de intervenção, que surge por reacção aos defeitos da primeira, com objectivos programáticos e ideológicos. O melodrama «burguês» não servia à revolução comunista, o sentimentalismo não servia o manifesto panfletário, por isso nasce um teatro retórico e explicativo das necessidades de uma revolução messiânica que termine com os malefícios do capitalismo. A interpretação devia distanciar-se da emoção para impedir a empatia do público com os personagens e permitir a análise objectiva de demonstrações retóricas. Mas essa concepção teatral ao distanciar a interpretação da realidade emocional do actor afastava-o da interpretação da realidade possível do personagem, porque se a interpretação já era em si artificial, se já pretendia ser uma representação orientada da realidade, ficava sempre longe da realidade emocional individual. Uma representação distanciada da realidade limita as possibilidades de imaginação da vida, sentimentos e intenções dos personagens pelo público, sendo esta a intenção declarada dos defensores do distanciamento. Por outro lado a obrigação de ser demonstrativo faz com que o actor caia no exagero caricatural, pela ausência distanciada da emoção tomada como implícita numa realidade sem expressão. Esta forma de condicionamento da interpretação redundou mais tarde no distanciamento ascético pela simples presença. Brecht foi o representante desta corrente que mais e durante mais tempo deixou influências e consequências.

As duas correntes, sedução e intervenção, tinham em comum a consideração do texto como uma realidade primordial, sagrada e significativa, e as duas originaram prestações dos actores exageradas, artificiais, artificiosas, sem uma realidade representável e sem verdade emocional. Um texto só vale pela sua representação, uma novela só vale pela representação que dela faz o leitor, um texto não tem uma leitura única e correcta, muito menos a do autor. Jerzy Grotowski salientava a inconsistência da pretensão do «respeito pelo texto» (Grotowski, Jerzy — *Towards A Poor Theatre*, Methuen Drama, Bloomsbury Publishing, © 1991, ISBN 978 0 413 34910 1 (TAPT), pág. 56): «*Diante da literatura duas posições são comuns: o texto pode ser ilustrado pela interpretação dos actores, pela encenação, o cenário, a situação da peça, mas neste caso o resultado não será teatro e o único elemento vivo do espectáculo será a literatura; ou pode-se utilizar o texto como um mero pretexto, com interpolações e modificações, reduzindo-o a nada. Estas duas soluções são falsas soluções, porque em ambos os casos não se cumpre o dever de artista, cumprem-se certas regras e a arte não se compadece de regras. As grandes obras fundam-se sempre na transcendência das regras. O texto é uma realidade artística com uma existência objectiva. Se o texto for suficientemente antigo tiver preservado a sua força, se contiver uma concentração de experiências humanas, representações, ilusões, mitos e verdades, torna-se uma mensagem das gerações anteriores. Da mesma forma um texto recente pode ser um prisma que reflecte experiências de vida actuais.*». A sua defesa da individualidade da interpretação é radical (TAPT, pág. 58): «*Para um criador teatral o importante não são as palavras mas o que se pode fazer com as palavras, o que pode dar vida às palavras do texto, o que as pode transformar na «Palavra».*».

A tentação dirigista da interpretação é bem representada por Vsevolod Meyerhold, Louis Jouvet, Erwin Piscator, Bertolt Brecht e, em certa medida, pelo próprio Stanislavski.

**Vsevolod Meyerhold** (1874 — 1940), criou um sistema de formação de actores baseado nos princípios da «biomecânica», relacionada com o estado físico e simbolismo. O método de Meyerhold opunha-se ao de Stanislavski, que procurava as motivações dos personagens nas memórias pessoais dos actores, ligando processos psicológicos e fisiológicos. Centrava-se na aprendizagem de gestos e movimentos como meio de expressão emocional. Para Meyerhold o estado emocional de um actor estava intrinsecamente ligado ao seu estado físico, e as emoções podiam surgir da expressão corporal pela prática de poses, gestos e movimentos. Meyerhold foi muito importante como inspiração de Sergei Eisenstein, que estudou com ele e usava actores da sua escola nos seus filmes.

**Louis Jouvet** (1887 – 1951) foi um actor e encenador francês muito importante e considerado na primeira metade do século XX. Em 1913 é contratado pelo Théâtre du Vieux Colombier. A partir de 1922 dirige a Comédie des Champs-Élysées e mais tarde o Théâtre de l'Athénée, onde encena várias peças importantes de Jean Giraudoux. No cinema trabalhou com Henri-Georges Clouzot, Marcel Carné e Jean Renoir. Foi professor do Conservatoire National d'Art Dramatique onde, e talvez por ser gago, defendia uma direcção de actores baseada na dicção perfeita dos textos. Jouvet tinha uma concepção da

interpretação dramática herdada em linha directa da tradição do século XIX, a tradição do representacional exibicionista que privilegiava o virtuosismo técnico da dicção e minimizava a individualidade do actor. Ao mesmo tempo era uma tradição que sacralizava os textos e tinha a tentação de os interpretar «como foram escritos», como se tal fosse possível, como se um texto quando lido e interpretado não se tornasse uma realidade sujeita a representação. Jovet, aliás como toda a tradição francesa, funcionou sempre como se Stanislavski não tivesse passado pelo planeta e não tivesse causado uma ruptura profunda nos processos de interpretação.

**Erwin Piscator** (1893 – 1966) juntamente com Bertolt Brecht foi um dos expoentes e fundadores do chamado «teatro épico». Ficou famoso pelas suas encenações expressionistas que sublinhavam o lado sócio-político das peças numa perspectiva marxista. Começou a carreira, como estagiário no Hof Theater de Munique, tendo chegado a director do Volksbühne de 1924 a 1927 e depois fundado o seu próprio teatro, o Piscator-Bühne. Uma das suas mais famosas encenações é a adaptação do *Guerra e Paz* de Tolstoi. Em 1951 regressa à direcção do Volksbühne de Berlim.

**Bertolt Brecht** (1898 – 1956) o seu primeiro contacto com o teatro foi através de curso de Arthur Kutschner que lhe inspirou a admiração por Frank Wedekind. O próprio Brecht reconhecia como as suas maiores influências, para além de Wedekind, Karl Valentin e Georg Büchner. A sua primeira peça *Baal* data de 1918, a que segue *Tambores na Noite* de 1919. Em 1927 junta-se à primeira companhia teatral de Piscator onde se funda o «teatro épico», de inspiração declaradamente marxista. Brecht chega a escrever: «*Quando li o Capital de Marx compreendi as minhas peças. Marx foi o único espectador das minhas peças com que me cruzei.*». O «teatro épico» propunha-se criar um distanciamento entre o público e a identificação emocional com a peça com a intenção de evitar o envolvimento com a ilusão da narrativa e as emoções dos personagens.

A revolução feita por Stanislavski nos processos de interpretação teatral será tratada com a profundidade devida no capítulo seguinte, por agora apenas salientar que não conseguiu fugir à tentação dirigista, provavelmente por razões práticas de rentabilidade da produção comercial das peças.

Basta a citação de uma afirmação sua para mostrar como Stanislavski entra em contradição consigo mesmo (Stanislavski, Constantin — *Building A Character*, Bodmin, Methuen Drama, Bloomsbury Publishing, © 2008, ISBN 978 1 408 10005 9 (BAC), pág. 124): «*A visão interior só deve ter relação com a vida do personagem e não com a do actor que o representa, porque a não ser que a sua vida pessoal seja análoga à do papel não pode coincidir com ela.*». A noção da visão interior expressa por Stanislavski é contraditória com o seu conceito geral sobre o trabalho dos actores, quando afirma que a verdadeira arte tem que ser vivida, e abre caminho à possibilidade de direcção permitindo a cristalização de um método. A analogia com o personagem pressupõe um personagem exterior ao actor o que está em contradição com o conceito de motivação interior, mas permitiu na prática a Stanislavski dirigir a construção dos personagens segundo a sua representação, esta representação dirigida redundou numa uniformização

reduzida das suas encenações e na instituição de um método limitado programaticamente que acabou numa espécie de naturalismo psicológico. Não tem que ser a vida do actor a coincidir com o personagem, é a vida do personagem que é feita coincidir com a do actor, na medida em que se põe a si mesmo na situação do personagem. Quando Stanislavski escreve (BAC, pág. 124) «*No palco, a principal preocupação deve ser sempre reflectir na nossa visão interior coisas semelhantes às que o personagem teria na sua.*», está a inverter a ordem da preocupação porque a principal deveria ser fazer reflectir no personagem a própria visão interior do actor. Só através da representação individual do actor pode existir uma interpretação individual do personagem, porque o personagem não tem visão interior senão a do actor. A pressuposição de uma visão interior do personagem é um artifício que possibilita uma representação exterior e assim uma direcção.

A concepção de interpretação de Louis Jovet que valoriza o poder do texto em si e uma exibição de virtuosismo técnico, com o objectivo de provocar a admiração do publico, mas que resultava em interpretações formais, artificiais com exteriorização exagerada das emoções representadas, sem entrega nem exposição da intimidade do actor, que é negada ao personagem. Como exemplo dessa concepção está a apreciação que Jovet faz das qualidades de Sarah Bernhardt (Jovet, Louis — *Molière et la Comédie Classique*, Paris, Pratique du Théâtre, Éditions Gallimard, © 1992, ISBN 2 07 023473 8 (MCC), pág. 26): «*Se tivessem ouvido a Sarah, tinham visto a que grau de perfeição as sonoridades, os sons podem chegar e como o verso mantém a sua cadência, o seu número, o seu volume; todas as qualidades da dicção.*». Jovet valoriza e só valoriza as capacidades de exteriorização de Sarah Bernhardt, como se bastasse dizer perfeitamente um texto para o poder representar. Uta Hagen faz uma apreciação muito diferente das prestações de Sarah Bernhardt (Hagen, Uta — *Respect For Acting*, New York, Wiley Publishing, © 1973, ISBN 0 02 547390 5 (RFA), pág. 11): «*Estas duas atrizes (Sarah Bernhardt e Eleonora Duse) viveram e representaram na mesma época, as duas foram consideradas grandes atrizes, mas representavam de maneiras muito diferentes. Sarah Bernhardt era exuberante, exteriorizava as emoções e era formalista, reflectia a moda do seu tempo; Eleonora Duse era um ser humano em palco. Hoje o maneirismo de Bernhardt é cómico; Duse continua comovente, é mais moderna que o amanhã. Sarah Bernhardt é representacional, Eleonora Duse é presentacional. O actor representacional escolhe deliberadamente a imitação e a ilustração do comportamento do personagem. O actor presentacional tenta revelar o comportamento humano através de si mesmo. Duse foi muitas vezes acusada de ser sempre igual em cada personagem, ela respondeu que como artista a única coisa que tinha para oferecer era a intimidade da sua alma.*».

Jovet começa por sacralizar o texto escrito (MCC, pág. 14): «*Não mexam nesse personagem, não tentem representá-lo dando-lhe os vossos sentimentos pessoais; eles são irrisórios, Tentem simplesmente dizer, mecanizar pela dicção, o que foi escrito por um chamado Molière. E têm que dizer com humildade porque tudo o que vocês podem dar com os vossos vinte anos de conhecimentos, de humanidade profunda, não chega aos calcanhares do*

*personagem.*». Mecanizar pela dicção, «encontrar a música do texto», é a forma mais rápida de o tornar insignificante para uma interpretação individual, porque ao mecanizar uma cantilena as palavras deixam de ser ditas por necessidade, a cantilena torna-se enganadora para o próprio intérprete e a intenção das palavras dilui-se. Como a própria palavra indica, mecanização implica uma interpretação mecânica, superficial e exterior e que não implica apropriação do texto no sentido de uma representação e interpretação do personagem. Até no sentido aristotélico a noção de mecanização é um erro e contrária à ideia de que cada palavra deve ser dita por necessidade. Ao contrário do que Jovet afirma se Molière escreveu um personagem de vinte anos foi à partida para ser interpretado por um actor de vinte anos com as angústias e anseios próprios dos vinte anos. Tudo o que um jovem de vinte anos pode dar a um personagem de vinte anos é muito e é tudo, é a identificação da idade, que chega para poder fazer uma representação da realidade do personagem e das suas circunstâncias, e a seguir uma interpretação individual justificada por essa identificação. A seguir valoriza as frases em si mesmas, como se uma frase escrita não dependesse de quem e quando a diz (MCC, pág. 14): «*Tem que se encontrar o ritmo, a respiração, para a troca das deixas no que elas têm de directo.*». As deixas quase nunca têm nada de directo, a não ser quando se trata de uma resposta directa mas mesmo assim com uma intenção individual indirecta e subjectiva. Procurar um ritmo sem apropriação das intenções é procurar deliberadamente uma interpretação vazia de sentido e sentimento. O ritmo é inerente à interpretação, só depois da representação individual do personagem, só depois da escolha de uma interpretação do personagem em função da individualidade do actor é que será possível, e em função da intenções em cada circunstância, encontrar o ritmo. Na interpretação ritmo não é uma qualidade por si só, está dependente da intenção, a intenção depende da circunstância emocional que depende da vida do actor que é adaptada à do personagem, ou seja e antes de mais o ritmo depende da representação, e não se pode deliberar um ritmo sem ter interpretado a representação. Se isto não fosse verdade uma partitura musical seria sempre interpretada da mesma maneira independentemente do músico que a interpretasse. Muito antes de Jovet ser professor no Conservatoire National d'Art Dramatique já Stanislavski explicava que a divisão do discurso em medidas tem que ser lógica, logo a a divisão do texto depende da lógica que depende da interpretação de cada actor. A definição de pausas lógicas tem que ser interior, tem que partir da representação e consequente interpretação do actor, não pode ser um modelo estereotipado imposto de fora. Stanislavski também explicava que a acentuação «*é um dedo que aponta*», por isso na acentuação deve estar a alma, a essência interior, o ponto alto do subtexto. Porque o dedo só aponta o que a interpretação do indivíduo considera importante, mas essa importância é individual e pode não ser a mesma para outros. A acentuação não pode ser só técnica porque é o actor que tem de descobrir o sujeito singular para o poder acentuar. Nada disto impediu que Meyerhold, discípulo de Stanislavski, tivesse feito uma espécie de retrocesso no método de interpretação e fosse um antecedente dos preceitos de Jovet (Meyerhold, Vsevolod — *Meyerhold On Theatre*, Methuen Drama,

Bloomsbury Publishing, © 1998 ISBN 978 0 413 38790 5 (MOT), pág. 55): «*Os mestres, os actores da velha escola naturalista, diziam: se não queres destruir um papel, começa por lê-lo para ti mesmo, e não o leias alto até que soe certo no teu coração. Deve-se abordar um papel dramático realista pela leitura do texto para si mesmo; num papel não realista deve-se dominar primeiro o ritmo da linguagem e o movimento — mas o mesmo método é válido para os dois.*». A leitura mecânica, mesmo para si mesmo, é uma forma de mecanizar o texto e esvaziá-lo da individualidade da intenção, e um bom exemplo da persistência de convenções caducadas e da recusa em aceitar que a forma nasce da emoção. Porque ritmo e movimento sem representação e sem interpretação implicam um formalismo vazio de sentimento.

Para Jovet o texto tem um sentido definido pelo autor, como se houvesse uma espécie de transmissão de pensamento de Molière do além (MCC, pág. 14): «*Só podes sentir o sentido do texto quando o tentas dizer, não a representá-lo. Se tentares representar, vais-lhe fazer uma bolha, uma respiração particular que não corresponde às palavras. É pela sonoridade das palavras, pelo exercício respiratório necessário para dizer as palavras que vais encontrar o sentimento; o sentimento não será o que lhe dás com a tua pequena sensibilidade pessoal.*». O sentido de um texto é diferente para cada pessoa, um texto não tem um sentido único, tem um sentido individual, dizer um texto sem o sentir não tem sentido, porque o sentido do texto é dado pelo sentimento da interpretação. Não existe uma respiração correspondente às palavras, da mesma maneira que uma canção pode ter respirações diferentes dependendo do cantor, um texto tem com certeza respirações tão diferentes quanto os sentimentos das várias interpretações possíveis. A própria sonoridade das palavras pode variar com a interpretação, as palavras não têm uma sonoridade única da mesma maneira que uma nota musical tem sonoridades diferentes conforme os instrumentos e quem a toca. O sentimento será com certeza o que o actor dá ao texto, e antes ao personagem, com a sua «pequena sensibilidade pessoal», não são exercícios respiratórios que ajudam a encontrar o sentimento da interpretação do texto, muito menos a representação do personagem.

Jovet não se lembrou que na vida as palavras são ditas por necessidade e com uma intenção pensada antes de serem ditas (MCC, pág. 15): «*Agarra na cena, decora-a, e tenta imaginar o sentimento do personagem à medida que dizes o texto.*». Como é que se pode interpretar um texto à medida que é dito? Se as palavras são ditas por necessidade do personagem numa dada situação, sem a escolha a partir da representação individual, sem a recriação do texto pela criação de um subtexto individual, não é possível imaginar sentimentos. Para além de que os sentimentos do personagem não são imaginados, são os do actor na situação do personagem. Imaginar sentimentos à medida que se diz o texto é inventar uma cantilena superficial em que o actor não acredita, porque não se identifica, e na qual o público também não pode acreditar. Um cantor, antes de cantar uma canção, faz uma interpretação individual e emocional da música, depois uma representação das palavras para chegar à sua canção. Não é por acaso que uma mesma canção, mesma música, mesma letra, mesmo arranjo, é cantada com tempos tão diferentes por cantores diferentes. Quase

parece que Jouvet acredita na osmose dos sentimentos (MCC, pág. 15): «*Quando conseguires ter a boa dicção no primeiro acto, a certa altura, por ti mesmo, vais começar a sentir naturalmente o sentimento da cena a chegar, o sentimento do que querem dizer as deixas.*». Os sentimentos não chegam por osmose através da membrana da dicção, os sentimentos do actor são expostos através do personagem. Passa da osmose para a emulsão dos sentimentos (MCC, pág. 15): «*O teatro é antes de mais um exercício de dicção equivalente ao amassar do pão. Quando, ao fim de algum tempo, a substância dramática estiver bem assimilada, estiver bem misturada em vocês, quando a dominarem pela boca e pelos pulmões, garanto que chegam a um sentimento, que não tem nada a ver com o que podiam ter no começo.*». A dicção não é um agente emulsionante, os sentimentos não emulsionam na dicção como o azeite num líquido. Por emulsão na dicção não se chega a nenhum sentimento, nem no começo nem no fim, o sentimento só vem da interpretação individual, não nasce por se amassarem as palavras do texto. Jouvet insiste na ideia da existência de um sentimento no interior do texto (MCC, pág. 16): «*Dizendo simplesmente com a claridade da dicção, vais-te sentir tocado pelo que há no interior do texto. Porque no texto há um poder, há uma virtude que agem tanto sobre o actor como sobre o espectador, e em primeiro lugar sobre o actor.*». Nenhum texto tem sentimento por si, o sentimento possível de um texto é-lhe dado pela representação que da sua realidade é feita por cada leitor ou por cada actor. A afirmação de Jouvet vem de noções muito antigas e sem grandenexo. Ao dizer o texto com claridade de dicção, sem o ter interpretado e sem se ter feito a apropriação do personagem, a única coisa que acontece é a mecanização das entoações, mas serão entoações vazias de sentimento pessoal e, fatalmente, para suportar a representação o actor vai cair num exagero de maneirismos histriónicos. O texto em si não tem nenhum poder, nem nenhuma virtude, o texto em si é um alinhamento de palavras mortas à espera de serem interpretadas. O poder do texto está nas possibilidades de recriação, por interpretação individual, que possibilita, o texto em si não passa de um pretexto para a interpretação. E acredita que o texto tem o sentimento do autor (MCC, pág. 16): «*Depois dessa **espera receptiva, em ti, de um sentimento** que vai chegar, vais sentir o sentimento; vais compreender vagamente, intuitivamente, que há um sentido. Mas se puseres o teu próprio sentimento, nunca vais conseguir encontrar o de Molière.*». O conceito de «espera receptiva» chega a ser surrealista, como se o texto fosse uma entidade mística que viesse possuir o actor em transe. O sentimento não pode chegar de lado nenhum a não ser da pessoa do actor. O único sentido com sentido é o da interpretação individual do actor, só esse lhe permite uma interpretação sincera, genuína e em que acredite. O sentimento de Molière?! Como é que alguém pode pretender encontrar o sentimento de Molière? Esse sentimento existiu numa pessoa particular num momento e circunstâncias particulares, é indecifrável e intransmissível. Jouvet confunde exercício de formação com interpretação (MCC, pág. 18): «*Se fizeres o exercício unicamente mecânico, unicamente com a articulação da boca, tendo a atenção de pronunciar todas as sílabas, suprimindo as inflexões que são falsas porque vêm das tuas próprias intenções, vais adquirir uma dicção, que será a dicção do*

*excerto.*». Este exercício pode e deve servir exclusivamente na formação técnica dos actores e como exercício de dicção, como os vocalizos no canto. Como exercício de interpretação passa-se exactamente o contrário, porque as únicas inflexões verdadeiras são as que vêm das intenções do intérprete. A insistência na interpretação de uma suposta verdade do autor em detrimento de uma interpretação genuína (MCC, pág. 18): «*Não te preocupes com o sentimento, (...) com mostrar a intenção particular que dás porque és tu que a tens; todas essas preocupações secundárias acabam por prejudicar o que está no texto, a corrente, o movimento, que verdadeiramente do homem que fala, quer dizer do autor.*». Exactamente porque é o actor que tem a intenção é que deve mostrar a sua intenção particular, é a única que interessa numa interpretação em que há exposição de vida. A intenção que interessa é a do actor porque é a sua interpretação que pode definir as intenções. As preocupações não são secundárias, são as únicas que interessam do ponto de vista de uma interpretação individual, exactamente porque o homem que fala é o actor através do personagem. Jovet justifica fazendo a diferença entre o contemporâneo e o clássico (MCC, pág. 21): «*As intenções que os actores trazem podem fazer viver uma peça, mas sufocam uma peça clássica.*». Esta é uma falsa noção de clássico. O clássico é clássico porque possibilita interpretações intemporais e universais adaptadas aos tempos e às circunstâncias. Porque a sua qualidade intrínseca permite reinterpretações e recriações constantes. Para além de ser impossível reproduzir a interpretação original de um clássico, não se pode saber como foi para poder imitar e a mentalidade, a maneira de agir e as circunstâncias mudam com o tempo. Defende a existência objectiva de uma coisa abstracta por definição, a expressão do texto (MCC, pág. 22): «*Pensar para um actor é ter o humor e o espírito expressos no texto.*». Pensar para um actor é fazer a sua representação intencional e individual do texto e do personagem. A expressão do texto não é objectiva, depende da sua representação individual, que é sempre intencional e por isso subjectiva. Como a expressão de uma partitura musical que é diferente de pianista para pianista, mesmo quando um desses pianistas se comoveu com a expressão gravada em disco de outro pianista, mesmo que lhe sirva de inspiração e a tente imitar essa imitação nunca será igual, porque a pessoa é diferente. O que está expresso no texto é recriação que o actor fizer a partir da sua representação dessa realidade. A partir daqui Jovet passa a uma enumeração, uma listagem pormenorizada de preceitos a seguir para respeitar a «verdade do texto», começa por uma máxima definitiva (MCC, pág. 22): «*Representar uma cena, é antes de mais: dizê-la.*», trata-se de uma concepção completamente falsa, representar uma cena é antes de mais: interpretá-la a partir da representação do personagem; (MCC, pág. 22) «*O homem que escreveu o texto, escreveu-o com um sentimento; portanto, em primeiro lugar, é preciso encontrar esse sentimento.*», o sentimento do autor era só o dele no momento em que escreveu, não é possível reencontrá-lo, não é recuperável; (MCC, pág. 22) «*Tem que se encontrar o mecanismo do papel; o que fez o autor; encontrar o sentimento que ele tinha ao escrever. Só o consegues se te privares de intenções, desses pequenos detalhes sobrepostos ao papel e que te impedem de ir mais longe.*», não é possível encontrar o

«mecanismo» do papel do autor, seja lá o que for o «mecanismo», o autor escreveu um personagem para ser interpretado por um actor, o papel não existe se não existir o personagem, o mais longe que um actor pode ir é à exposição da sua intimidade, que nunca se pode sobrepor ao papel por ser uma dádiva de vida ao personagem; (MCC, pág. 22) «*Quer se trate de Racine ou Molière, tem que se chegar ao humor inicial com que um texto foi escrito, com que foi representado. É um certo movimento interior, uma certa disposição física em que o autor estava quando escreveu.*», quem é que define o tal humor inicial? quem é que pode saber como foi representado, e o que é que isso interessa? como era a «certa» disposição em que o autor estava quando escreveu?; (MCC, pág. 22) «*É isto a correspondência entre o estado físico do actor no momento em que representa e o estado físico em que estava o autor no momento em que escreveu.*», a correspondência com o estado físico do autor é quimérica, nem sequer faz sentido; (MCC, pág. 22) «*É uma equivalência que é sensível no texto. O autor dramático que escreve, escreve num comprimento de onda, numa dada sonoridade porque está num certo estado sensível.*», a única sensibilidade do texto é a que lhe for dada pelo actor, não se pode saber se a onda do autor era curta ou média, a sonoridade depende da representação intencional; (MCC, pág. 23) «*O que é que fica para encontrar o sentimento? O que ele escreveu. Por consequência, toma o que ele escreveu objectivamente, tenta respirá-lo, sonorizá-lo.*», por definição nunca há objectividade possível na interpretação; (MCC, pág. 23) «*Destróis o sentimento justo, porque trazes um sentimento prévio que se instala no lugar do sentimento do autor.*», trata-se de um absurdo, porque o autor deixou de ter sentimento a partir do momento em que acabou de escrever, um texto só tem o sentimento que lhe for dado pela interpretação; (MCC, pág. 29) «*Só tens que tentar dizer o texto como está escrito. Ao fim de um certo tempo, vais ser tocado pelo texto, vais sentir em ti mesmo o estado físico em que se encontra o personagem.*», como é que o texto está escrito? O texto está escrito de formas diferentes para cada pessoa, a escrita do texto depende da sua representação, não existe uma leitura não intencional. Um actor pode e deve sentir o mesmo estado físico em que se encontra o personagem, mas isso não acontece por transformação, acontece por identificação e esta só acontece por interpretação individual, quando o actor dá ao personagem o seu sentimento, e não lhe pode dar o sentimento de mais ninguém. Como é habitual nos encenadores dirigistas, ou nos professores que impedem os alunos de descobrirem a sua própria interpretação, Jovet toma a sua interpretação de um texto como certa e objectiva. Jovet confunde a sua própria interpretação com uma suposta interpretação objectiva (MCC, pág. 49): «*Sem ternura. Não a ponham em Marivaux. Em Marivaux, estamos-nos nas tintas para a ternura.*». A afirmação não passa da interpretação individual de Jovet numa tentativa de imposição dessa interpretação aos outros, é para si que não há ternura em Marivaux e tanto não é uma interpretação objectiva que para os seus alunos havia ternura em Marivaux. A seguir tenta explicar uma interpretação no pressuposto que pode ter explicação e assim ser compreendida e aceite (MCC, pág. 50): «*A Princesa vai descobrindo, em Hortense (ndr: personagens do Prince Travesti de Marivaux), uma mulher que desconhecia, que não julgava*

*apaixonada, e que o está mais do que ela própria. É preciso ver que Hortense é uma mulher à espera do amor, Cada um espera à sua maneira; algumas esperam como esperam o autocarro, outras, que são «claras», oferecem-se.»*. O primeiro período trata da exposição do facto, os factos são dados com que o intérprete tem que se confrontar (como as notas e o andamento numa partitura, como a morte do pai em *Hamlet*), não se trata de serem ou não objectivos, trata-se de serem incontornáveis. A partir do segundo período Jouvét entra em contradição consigo mesmo ao admitir que «cada um espera à sua maneira», admite, sem se dar conta, que a interpretação de uma situação depende da pessoa que a vive. A contradição é entre a suposição de uma interpretação certa de um texto e a individualidade com que admite que são vividas as situações. E as suas contradições tornam-se mais evidentes (MCC, pág. 54): «*É o sentimento que deve dar o tom.*». Se é o sentimento que deve dar o tom como é que o tom da dicção faz nascer o sentimento? A contradição é incongruente com os preceitos da preponderância da dicção. E numa reviravolta de incongruência quase cita Aristóteles (MCC, pág. 63): «*Seja o humor, ou o sentimento... para representar, o que é importante, é ter necessidade de dizer o que se tem a dizer. (...) É a necessidade de falar. Enquanto não sentires em ti a necessidade de dizer o que tens a dizer...*». Que é como quem diz que já dizia o Aristóteles, mas a afirmação é contraditória com a metodologia. Como é que alguém pode ter necessidade de dizer um texto que foi decorado em função da dicção, e em função de interpretar a necessidade do autor?

Bastam estes exemplos como demonstração das práticas erradas e que originaram reacções igualmente erradas. Podia-se continuar indefinidamente pelo livro fora com exemplos destes de práticas equivocadas e com a sua refutação, mas seriam repetições intermináveis de exemplos dos mesmos conceitos ultrapassados seguidos do mesmo tipo de argumentação contraditória. Foi contra este tipo de concepção artificial da interpretação que Brecht elaborou as suas teorias do distanciamento e da alienação, contra um tipo de interpretação exibicionista e exageradamente melodramático em que se tornava difícil acreditar. Brecht, ao contrário de Jouvét, tinha consciência da importância de Stanislavski e da revolução que conseguiu com o seu método de interpretação, mas era um método dificilmente utilizável num programa ideológico, por implicar interiorização dos personagens pelos actores, por isso negou-o e adaptou os processos histriónicos do teatro convencional à ilustração ideológica. Mas antes de Brecht já Piscator tinha tido a tentação dogmática de transportar o materialismo dialéctico para a interpretação teatral. E ainda antes Meyerhold tinha tentado romper com o «naturalismo de Stanislavski segundo uma teoria do «Teatro da Linha Recta».

Vsevolod Meyerhold, depois da sua ruptura com Stanislavski, começa por fazer uma crítica justa ao naturalismo em oposição à « direcção de actores » definida e desenvolvida pelo método de Stanislavski (MOT, pág. 25): «*O teatro naturalista ensina o actor a expressar-se de uma maneira acabada, claramente definida; não deixa espaço para representar a alusão ou para o não-dito consciente. É por isso que é tão frequente o exagero cabotino no teatro naturalista; desconhece o poder da sugestão. O teatro naturalista nega ao espectador a capacidade de*

*preencher os detalhes com a sua imaginação da mesma maneira que o faz com a música.»*. A crítica a Stanislavski centrava-se fundamentalmente na pretensão de uma forma acabada de expressão, a definição controlada de uma pretensa motivação interior que acabava por ser um estereótipo por imposição, e limitativa da interpretação individual dos actores. A fixação de um método levou Stanislavski a uniformizar um modelo de interpretação que acabou por redundar numa forma de naturalismo, contra e apesar do pretendido por ele. Com conhecimento de causa, Meyerhold define o método de Stanislavski e o seu principal defeito (MOT, pág. 51): *«No «Teatro do Triângulo» o encenador explica a sua mise-en-scène em detalhe, descreve os personagens como os vê, prescreve cada pausa, e depois ensaia a peça até a sua concepção pessoal ser exactamente reproduzida em palco.»*. Ao ceder à tentação de autoria das suas encenações, o que leva à tentação de privilegiar a sua representação da realidade do texto e da sua interpretação, não evitou manipular a interpretação dos actores que, ao não ser interior, os leva a protegerem-se numa forma de naturalismo controlado. Se uma interpretação é condicionada do exterior e não deixa espaço à alusão, só possível se a interpretação for pessoal e motivada profundamente pela identificação do actor com o personagem, o actor é obrigado ao exagero da ilustração para poder sentir alguma emoção no seu papel. A imaginação só pode fornecer o que o actor não diz ou não mostra se o actor acreditar na vida do seu personagem e permitir a identificação do espectador, se possibilitar a mimese.

Mas a crítica de Meyerhold serve para a seguir defender um processo ainda mais errado, em que contraditoriamente defende outra forma da mesma questão, e uma forma ainda mais limitativa da individualidade da interpretação (MOT, pág. 51): *«No «Teatro de Linha Recta» o encenador, tendo absorvido a concepção do autor, transmite a sua criação (já uma mistura da do autor com a do encenador) ao actor. O actor, tendo assimilado a concepção do autor via encenador, enfrenta cara a cara o espectador (com o encenador e o autor por trás dele), e revela-lhe livremente a sua alma, intensificando a relação teatral fundamental do intérprete e do espectador.»*. A questão que se coloca é de que forma é que o encenador *«absorve a concepção do autor»* e de que maneira é que o encenador *«transmite a sua criação»* ao actor? E como é que o actor revela uma alma que não é sua? O encenador só pode fazer uma interpretação individual da *«concepção do autor»*, porque nunca vai poder fazer a mesma representação das palavras escritas, dependente de emoções e circunstâncias particulares. O encenador por outro lado só transmite uma interpretação através de uma explicação também ela sujeita a interpretações. A própria noção das possibilidades de absorção e transmissão são paradoxais, por não passar de uma pretensão. O resultado só pode ser uma representação imposta e uma interpretação exterior, imitativa e exagerada, por falta de motivação e identificação interiores que a sustentem. Muitos anos mais tarde Grotowski faz afirmações que respondem de forma cabal às pretensões de Meyerhold (TAPT, pág. 98): *«Se o actor reproduz uma acção que lhe foi ensinada, isso é uma espécie de amestragem. E o resultado será uma acção banal e estéril por não haver abertura nem entrega. Mas se em colaboração se conseguir atingir o*

*ponto em que o actor, livre das suas resistências habituais, se revela profundamente num gesto o trabalho terá sido efectivo. Nesse gesto revela-se um tipo de experiência humana, uma coisa especial que se pode definir como um destino, uma condição humana.».*

Mas Meyerhold insiste na sua deriva programática (MOT, pág. 38): «*O teatro deve usar todos os meios para ajudar o actor a misturar a sua alma com a do autor e a revelá-la através da alma do encenador.»*. Pergunta-se como pode um actor «*misturar a sua alma*» com a do autor, como pode alguém misturar a sua alma com outra pessoa? Pode haver e há momentos de identificação, como os momentos de paixão, mas a alma é aqui entendida como a emoção que decorre de uma interpretação a partir de uma representação. Se as representações dependem da pessoa e da sua circunstância, porquanto as interpretações e as emoções que delas decorrem serão individuais, então a mistura das almas só pode ser também uma interpretação. E como pode um actor revelar a alma de um autor através da alma de um encenador? Pode uma interpretação de uma pessoa ser revelada por alguém através da interpretação de uma terceira pessoa? Toda a tentativa de «*revelação*» de uma interpretação será sempre a negação e impedimento da expressão da individualidade, uma menorização da capacidade artística do actor e da sua «*alma*». O resultado será uma interpretação exagerada e exterior em que o actor se debate num estertor desesperado para tentar dar vida a uma interpretação que não lhe pertence e tenta imitar.

O erro programático de Meyerhold é de génese, parte do princípio errado da possibilidade de reprodução da representação e interpretação do autor de um texto, como se o texto não fosse apenas um pretexto para outras interpretações, como se o texto fosse um programa político objectivo, como se uma interpretação pudesse ser explicada e incorporada por individualidades diferentes em circunstâncias diferentes, como se as próprias leis não estivessem sujeitas a interpretações individuais e circunstanciais. (MOT, pág. 50): «*Todo o acto criativo é direccionado para encontrar as inflexões que contenham o verdadeiro tom da voz do autor. Quando o autor se revela através do trabalho colectivo, quando um só verso soa certo, são imediatamente analisados os meios de expressão que transmitem o estilo e tom do autor.»*. Estas afirmações de Meyerhold estão em total contradição e são um grande incoerência em relação com a sua afirmação «*acima de tudo, o teatro é a arte do actor*». Sendo um admirador confesso de Schopenhauer isso não o impediu de perverter o conceito de individualidade da representação. Se a representação é individual, também o sendo a interpretação dela decorrente, como será possível «*encontrar as inflexões que contenham o verdadeiro tom da voz do autor*»? O tom de voz do autor, coisa que dificilmente poderá ter sido ouvida, é uma interpretação individual decorrente de uma representação pessoal e circunstancial, tentar encontrá-lo é uma quimera e direccionar o acto criativo «*para encontrar as inflexões*» é fazer uma interpretação subjectiva e tentar impô-la de forma abusiva. Porque o «*tom certo*» é absolutamente subjectivo e a subjectividade é individual e não pode ser imposta a outras pessoas, seria um absurdo. O «*verso soa certo*» para quem? O verso soa de maneiras diferentes para pessoas

diferentes, depende da representação individual da realidade do verso, a palavra falada é um sinal dos afectos e das impressões da alma de cada um, o soar do verso depende da emoção subjectiva, por definição, de quem o diz. Tentar condicionar a emoção, por direcção ou por aprovação de um verso soar certo, resulta numa imitação ou numa mecanização das interpretações. Finalmente o trabalho colectivo não passa de uma sùmula de subjectividades diversas que não resulta numa aproximação objectiva à representação do autor, uma interpretação colectiva não deixa de ser a interpretação de um colectivo particular e subjectiva.

Meyerhold não se consegue libertar da profunda influência de Stanislavski, apesar da sua crítica militante ao «naturalismo» do seu mestre quando receita um método de trabalho com os actores usa os mesmos preceitos, mas contraditoriamente acentua o lado dirigista do processo (MOT, pág. 52): «O encenador tem que se manter o único árbitro do tom e do estilo da encenação. O encenador descreve o seu plano durante a discussão da peça. Inspira os actores com a sua devoção ao trabalho, e imbuí-os com o espírito do autor e com a sua própria interpretação. (...) Depois o encenador cria uma harmonia a partir de todas as partes separadas, equilibrando todas as partes que foram criadas livremente por cada um dos indivíduos envolvidos na empresa colectiva. Ao estabelecer a harmonia vital para a encenação, não insiste na representação exacta da sua própria concepção, que só pretendia assegurar a unanimidade e evitar que o trabalho criado colectivamente se desintegrasse. (...) Então os actores revelam as suas almas através de contributos quase improvisativos, não para o texto mas para as sugestões do encenador. Deste modo o espectador entende o autor e o encenador através da arte do actor.». A intenção de dirigismo verifica-se na pretensão do encenador poder inspirar com a sua interpretação, essa inspiração nunca poderá passar de sugestão mas Meyerhold tem a pretensão dirigista de poder determinar um entendimento da representação do autor e chegar assim a uma interpretação do seu espírito. Mas Meyerhold leva mais longe a sua pretensão absurda de dirigismo (MOT, pág. 56): «O encenador faz a ponte entre o actor e o espectador de acordo com as instruções do autor, através de movimentos e poses deve apresentar um retrato que permita ao espectador não só ouvir as palavras faladas mas também penetrar o diálogo interior. Se imergiu no tema do autor e agarrou a música do seu diálogo interior, sugere movimentos plásticos ao actor que vão ajudar o espectador a entender o diálogo interior tal como os actores e ele próprio o compreendem.». A única possibilidade de «fazer a ponte» entre duas representações é através da imposição de uma terceira interpretação, porque as supostas instruções do autor são já uma interpretação do autor que o encenador interpreta e a sua explicação também será interpretada pelos actores. Fazer a ponte nunca vai deixar de ser uma forma dirigista de orientar as interpretações dos actores, uma interpretação dirigida resulta sempre um conflito entre a interpretação individual genuína do actor e o esforço de corresponder por imitação à interpretação do encenador. É possível a imersão numa representação alheia? Essa possibilidade só existe pela transformação dessa representação numa realidade da qual se faz uma representação individual, o

que significa uma recriação através de uma interpretação individual. Não há possibilidade de imersão objectiva no tema de um autor, da mesma maneira que um mergulho no mar provoca sensações e emoções diferentes em diferentes pessoas. «*Agarrar a música do diálogo interior do autor*» é uma expressão paradoxal e ao mesmo tempo paradigmática, paradoxal porque a música do diálogo interior só pode ser agarrada se for interpretada, paradigmática porque a música é o paradigma da interpretação. Uma partitura musical só existe através da sua interpretação e qualquer tentativa de explicação da intenção do compositor (imersão no tema ou música do diálogo interior) será sempre uma interpretação do músico intérprete. Se o músico intérprete se limitar a uma execução mecânica da partitura não permitirá seguramente ao espectador penetrar o diálogo interior do compositor. É isto, uma interpretação mecânica, que resulta do dirigismo na interpretação. Os movimentos plásticos podem ser sugeridos, até podem ser marcados e definidos, como numa partitura coreográfica, porque isso não impede que o actor ou bailarino faça uma representação individual da partitura coreográfica e dessa a sua interpretação. O movimento corporal é um bom exemplo da individualidade da interpretação, não havendo dois corpos iguais cada intérprete de um movimento definido vai adaptar a sua execução às particularidades do seu corpo o que faz com que não haja duas interpretações iguais do mesmo movimento.

Meyerhold acaba por ter uma concepção assumidamente mecanicista do trabalho dos actores, chega a ser peremptório (MOT, pág. 199): «*Como a arte do actor é a arte das formas plásticas no espaço, ele deve estudar a mecânica do seu corpo. (...) A deficiência fundamental do actor moderno é a sua absoluta ignorância das leis da biomecânica.*». Esta concepção é uma redução formalista do que pode ser a interpretação, sendo a intenção a prioridade à possibilidade de direcção dessa interpretação de uma forma programática (MOT, pág. 198): «*O actor deve treinar o seu material (o corpo), para ser capaz de executar instantaneamente as tarefas que lhe são ditadas exteriormente (pelo autor, encenador).*». Mas, repetindo Aristóteles, «*tarefas*» que não sejam ditadas pela necessidade, entendida como interpretação individual ditada por motivação interior, implicam impossibilidade de sinceridade, ou seja impede o actor de acreditar na «*tarefa*» o que impede o público de acreditar na interpretação do actor. Por definição qualquer ditado é executado por obrigação e exclui a sinceridade da execução, e se a interpretação nasce da representação individual o ditado não passa de uma execução mecânica que não implica necessidade pessoal.

Meyerhold confunde histeria com emoção interpretativa, que implica deliberação e escolha, e defende uma suposta mestria técnica (MOT, pág. 199): «*É natural que com os métodos de representar que prevaleceram até agora, o método da «inspiração» e o método da «emoção autêntica», o actor tenha sido sempre tão esmagado pelas suas emoções que não era capaz de responder quer pelos seus movimentos quer pela sua voz. Não tinha controle sobre si mesmo e portanto não estava em estado de garantir o sucesso ou a falha. Só alguns grandes actores conseguiram instinctivamente descobrir o método correcto, ou seja, o método de construir o papel não de dentro para fora, mas vice versa. Ao*

*abordar o papel por fora, conseguiram desenvolver uma estupenda mestria técnica.*». Que realidade emocional pode transmitir uma mestria técnica vazia de emoção? Só uma reprodução técnica pretensamente objectiva, como a apresentação rigorosa de um texto científico sem erros ortográficos, mas isso só apresenta a realidade do texto e nunca a humanidade de um personagem. A «emoção autêntica» nasce da identificação do actor com o personagem por adaptação das suas emoções às circunstâncias deste, não existindo transformação da pessoa o actor só pode usar as suas próprias emoções para interpretar um personagem. Mas isto é muito diferente de um descontrolo psicodramático, histeria, em que um actor com falta de preparação se deixa levar pela intensidade da emoção e perde o controle da interpretação, em primeiro lugar porque perde a capacidade de discernimento da escolha. A construção de um papel de fora para dentro leva à procura de uma transformação caricatural, à descoberta de tiques e truques em que o actor se apoia, independentemente da mestria técnica, para obviar a exposição da sua intimidade. Este processo redonda normalmente num boneco vazio de emoção, que pode distrair mas em que não se acredita, cujos exemplos fáceis de identificar são as caricaturas do bêbedo ou do deficiente mental, dois exemplos de actuações geralmente aplaudidas e recompensadas mas totalmente desprovidas de verdade emocional.

Erwin Piscator tem uma visão ideológica fundamentalista da interpretação, tenta uma aplicação do materialismo dialético à representação teatral, como antes Friedrich Engels tinha tentado, na *Dialética da Natureza*, em relação à astronomia com uma pertinência semelhante. Dificilmente se poderia ser mais primariamente ideológico que Piscator, e a conjuntura da época não explica nem desculpa tudo. Os fins não justificam de todo os meios e nesta deriva marxista de Piscator pode-se encontrar a génese de muitas correntes redutoras posteriores e que utilizaram recursos de facilidade parecidos. As dificuldades para contornar a individualidade dos actores junto com tentações autorais ou de programa político, em que a «mensagem» era prioritária, levaram muitos criadores do séc. XX a reduzir a interpretação dos actores a mero instrumento de programas ideológicos ou formalistas.

Mas Piscator cai numa contradição profunda ao pregar a necessidade do efeito político da interpretação e ao mesmo tempo a criação do personagem a partir de dentro, a partir da «*substância intelectual*» do actor (Piscator, Erwin — *The Political Theatre*, Methuen Drama, Bloomsbury Publishing, © 1980): «*A primeira coisa que se pede a um actor é caracterização: a capacidade de dar vida a uma figura em termos da sua lógica interna. Quando um amador é confrontado com a necessidade de criar um personagem de um meio que lhe é estranho, invariavelmente exagera na representação, e cai em maneirismos exagerados. As mais puras convicções de um actor não garantem que ele consiga chegar ao efeito político que o personagem devia produzir. O actor deve agarrar intelectualmente o papel independentemente da sua qualidade técnica. A figura deve ser criada a partir de dentro, a partir da sua substância intelectual, política e social mais do que da sua aparência exterior.*». A primeira contradição evidente é a utilização do termo figura como sinónimo de personagem, uma

figura não tem vida é a mera ilustração de um tipo, ou seja o termo é em si um reducionismo da dimensão da interpretação. Em segundo lugar caracterização é um conceito que se aplica a figuras, não a personagens, porque trata da definição das características exteriores do personagem, a construção de um personagem é a «*criação da vida interior de um espírito humano*» indo «*buscar todos os processos internos para os adaptar à vida espiritual e física da pessoa que se está a representar*» (como escrevia Stanislavski), ou seja o actor faz uma representação individual da condição do personagem a partir da qual escolhe uma interpretação que é a adaptação da sua pessoa às circunstâncias desse personagem. O actor não transforma a sua pessoa, não se caracteriza como figura, não coloca uma máscara que mostre o personagem e esconde a sua intimidade, o actor expõe a sua intimidade e fragilidade por entrega ao personagem. Em terceiro lugar uma pessoa, logo um personagem, não tem lógica interna, não é um sistema dialético, tem conflitos e desejos emocionais internos, tem necessidades emocionais. Mesmo Piscator reconhece que um pretensso efeito político só pode ser conseguido através da emoção e não pela expressão das «*mais puras convicções*», mas cai na sua contradição primordial ao afirmar que o actor «*deve agarrar intelectualmente o papel*» e a figura deve ser criada a partir da sua substância intelectual, política e social. Não é o papel que se agarra, o que se agarra é o personagem, porque o papel é a acção desse personagem e mesmo que seja a acção a definir o personagem, como escrevia Aristóteles, só o define como representação que é apresentada ao público, a definição individual do personagem é feita em função das escolhas pessoais do actor, e da sua representação da realidade do personagem (como foi exemplificado no ponto 1, a individualidade da interpretação, quando se refere o exemplo de Ofélia de *Hamlet*). Também não são as substâncias intelectuais, políticas e sociais que prevalecem na criação de um personagem, podem ser condicionantes da emoção mas é esta que prevalece. Não se é comunista por escolha lógica, é-se comunista, ou católico, antes de mais por reacção emocional à injustiça ou ao medo da morte.

O manifesto de Piscator é dogmático e desprovido de qualquer subtileza ideológica (TPT, pág. 45): «*O estilo usado pelo actor, o escritor e o encenador deve ser totalmente factual (similar em estilo aos manifestos de Lenine ou Tchitcherine, cujo fácil, fluente ritmo e inconfundível simplicidade produzem um impacto emocional apreciável). Tudo o que é dito não pode ser experimental, nem expressionista, e deve ser descontraído, subordinado à simples, não dissimulada vontade e fim da revolução. Por esta razão quaisquer estilos e problemas neo-românticos, expressionistas e semelhantes, emergentes como são de necessidades burguesas pessoais de artistas anarquistas, individualistas, devem ser eliminadas desde o início.*». A questão é: o que é um estilo factual? A expressão não faz qualquer sentido porque a própria palavra estilo implica a subjectividade de uma representação individual. Para além de nenhuma interpretação, como é inerente ao étimo da palavra, poder ser factual. A razão do «*impacto emocional*» dos manifestos marxistas, como das prédicas católicas, é paradigmática da contradição que está na génese da ideologia de Piscator, é o talento da interpretação manipuladora que produz o «*impacto emocional*», é o

talento dos intérpretes políticos para distorcer a representação da realidade de uma forma demagógica e populista que é mobilizador da emoção. Não se trata de simplicidade objectiva e científica, trata-se de manipulação pela interpretação emocional. E os intérpretes políticos transmitem essa emoção porque se identificam com o personagem e acreditam nele. Por outro lado o programa de Piscator também é totalitário na sua génese e nos seus termos ao impor a eliminação de estilos não conformes ao dogma do materialismo dialético, esse totalitarismo só pode resultar numa imposição de uma representação da realidade emocionalmente dirigida e em interpretações forçadas, se os actores não forem militantes marxistas convictos, porque se a crença religiosa é sincera a representação da realidade é condicionada pela crença. A imposição dirigista não tem qualquer ambiguidade no seu reducionismo (TPT, pág. 46): «*Como qualquer indivíduo numa reunião política se deve tornar um político, também o actor em cada um dos seus papéis deve tornar cada palavra, cada gesto uma expressão proletária, da ideia comunista.*». O que será «*uma expressão proletária*»? Pode-se imaginar que fosse uma forma de interpretação condicionada por uma intenção política simplista que reduzia a representação da realidade de forma maniqueísta, invertendo a ordem em que a interpretação se segue por deliberação à representação. Nesta forma de aplicação directa do materialismo dialético a representação é feita por uma interpretação *a priori* que pressupõe uma convicção, impede a liberdade de escolha e limita a individualidade.

Como marxista-leninista dogmático que foi, Piscator reprime explicitamente a individualidade da representação, e logo da interpretação, desde que não seja posta ao serviço do seu programa ideológico. Para Piscator a individualidade só tem utilidade se não for «desviacionista» e concordar com o seu despautério ideológico (TPT, pág. 121): «*Deve-se admitir que o valor da personalidade do actor é uma entidade separada que não tem nada de essencial a ver com a sua função, e portanto representa um elemento estético separado. Quando este valor pessoal ocorre como um estimulante estético por sua conta, não tem utilidade (como uma linda mesa rococó não tem utilidade numa sala funcional). Para o actor a questão não passa por intensificar a sua individualidade pessoal por meio da sua capacidade como actor, mas de cruzar as suas qualidades humanas em relação com a sua função político-artística.*». A personalidade, carácter, de uma pessoa é fundamental na sua representação da realidade, sem o valor da personalidade a interpretação também não tem valor artístico, pode ser funcional mas perde qualquer valor enquanto criação artística. A questão do actor passa exactamente e fundamentalmente por «*intensificar a sua individualidade pessoal por meio da sua capacidade como actor*», porque passa pela capacidade de exposição da sua intimidade. A incoerência de Piscator é, como é habitual nas teses totalitárias, central e germinal, debate-se entre as intenções programáticas e a inevitabilidade da emoção individual na interpretação (TPT, pág. 121): «*Os actores não se podem separar do estilo global, das ideias e convicções dominantes de um teatro. A nossa geração colocou-se conscientemente na oposição à inflação e sobrevalorização da emoção. A atitude do actor também deve ser desfalsificada, dura, sem*

*ambiguidades e aberta. É a naturalidade de movimentos e gestos que ultrapassa o virtuosismo mesmo o dos grandes actores. Não se pede naturalismo, pede-se uma representação que seja tão claramente analisada pelo intelecto que reproduza a naturalidade num nível mais elevado e com uma técnica tão intencional e calculada como a arquitectura do palco. Cada palavra deve ser tão central ao trabalho como o centro para a periferia de um círculo. Ou seja, tudo no palco é calculável, tudo se encaixa organicamente. Tendo em mente o efeito global do trabalho, em primeira instância vejo o actor simplesmente cumprindo uma função, como a iluminação, a cor, a música, o cenário, o argumento.»*. A atitude do actor só pode ser «*desfalsificada*» e aberta se a sua interpretação for genuína na exposição da sua intimidade, o que só é possível se partir de uma representação individual da realidade do texto, o que só por acaso pode coincidir com «*as ideias e convicções dominantes de um teatro*». Só se entende «*oposição à inflação e sobrevalorização da emoção*» como oposição ao exagero histriónico das interpretações sujeitas à direcção convencional da época de Piscator, a mesma que Stanislavski subverteu. Mas se Piscator se refere à interpretação individual sujeita à emoção particular do actor então inflação e sobrevalorização significam submeter a individualidade a uma direcção ideológica e programática que impede qualquer sinceridade na interpretação, e só possibilita interpretações esquemáticas e ilustrativas. Se Piscator pede naturalidade (em contradição com um programa evangelizador) e que cada palavra seja central está a pedir, remetendo incoerentemente para Aristóteles, que os gestos e as palavras sejam ditados pela necessidade de quem os interpreta e isso só é possível mediante a individualidade das emoções. A individualidade das emoções não se pode desligar do «*valor da personalidade*» porque é a personalidade que define a individualidade da interpretação e a necessidade dos gestos e das palavras ditada por emoções pessoais.

Se havia dúvidas quanto ao determinismo reductor de Piscator, elas são cabalmente esclarecidas na seguinte citação (TPT, pág. 46): «*O escritor fica cara a cara com uma tarefa importante. Também ele deve deixar de ser o autocrata que sempre foi no passado, e deve aprender a colocar as suas próprias ideias e toques originais para trás no seu espírito e concentrar-se em transmitir as ideias que vivem na psique das massas. Deve promover formas triviais que têm o mérito de serem claras e facilmente compreendidas por todos, e deve aprender com os líderes políticos.*». Sendo a representação da realidade individual como é que o escritor pode «*transmitir as ideias que vivem na psique das massas*»? A directiva de Piscator não só reduz a criatividade do autor à transmissão de uma cartilha como se arroga a omnisciência iluminada e total da psique das massas. Mesmo que a interpretação colectiva de uma realidade tenda a ser contagiada e influenciada por uma representação condicionada por uma formação e necessidade comum, pretender conhecer as ideias da psique das massas é negar a individualidade e submetê-la ao interesse de uma ideologia, ou religião. E se a interpretação é fundamentalmente emocional, só se pode entender que uma emoção possa ser facilmente compreendida por imposição de uma interpretação panfletária, ou catequista. Não se trata da interpretação de uma representação, mas da imposição de uma interpretação.

Num momento delirante Piscator chega ao limite do surreal na sua deriva alucinada da tentativa de imposição de uma interpretação «esclarecida». Vale a pena a transcrição completa para se poder entender a dimensão da demência da tentação totalitária, que culmina na sugestão da leitura de um esclarecimento (TPT, pág. 45): *«Nem sempre será necessário dar prioridade à mensagem que o autor pretendia transmitir. Pelo contrário, quando o público e o teatro trabalham juntos para alcançar um desejo comum de cultura revolucionária, quase qualquer peça burguesa, quer demonstre a decadência da sociedade burguesa quer mostre claramente o princípio capitalista, serve para fortalecer a noção de luta de classes e para juntar à nossa compreensão revolucionária a sua necessidade histórica. Essas peças podem ser precedidas por uma leitura introdutória que evite mal-entendidos ou efeitos indesejados.»* A pretensão de poder conhecer a mensagem pretendida pelo autor vem da arrogância da certeza ideológica, ou religiosa, qualquer mensagem só é clara se fôr básica e panfletária, se fôr apresentada como uma verdade absoluta em nome de uma crença. Foram atitudes totalitárias deste tipo que levaram muita gente a arder na fogueira da inquisição ou fuzilada nas purgas estalinistas.

Bertolt Brecht era bastante menos dogmático e mais subtil que Piscator na sua abordagem marxista da interpretação, sendo menos primário e mais relativista é mais complicado de contradizer, e também por isso deixou uma marca muito mais profunda e conseqüente na criação teatral e nas formas de direcção da interpretação. Numa perspectiva marxista Brecht pretendia um distanciamento, ou alienação, do público dos personagens em palco que evitasse a identificação psicológica. Pretendia mudar o mundo fazendo com que o público fosse um observador crítico da acção, fazendo com que o público chegasse a um entendimento intelectual e analítico da peça em cena que tornasse clara a mensagem da necessidade de mudança. Pretendia que a empatia do público com a acção e os personagens fosse intelectual e não emocional, que a identificação com os personagens não fosse individual mas analítica e colectiva numa perspectiva doutrinária. Pensava que a identificação emocional e individual, porque a emoção impede a racionalidade e a individualidade não serve o colectivo, impedia a análise dialéctica da questão social e política.

A exposição das preocupações do «teatro épico» é elucidativa (Brecht, Bertolt — *Brecht On Theatre*, Londres, Methuen Drama, Bloomsbury Publishing, © 1964, ISBN 978 0 413 38800 1 (BOT), pág. 86): *«O teatro épico está principalmente interessado nas atitudes que as pessoas adoptam umas em relação às outras, sempre que sejam sócio-historicamente interessantes. A preocupação do teatro épico é portanto eminentemente prática. O comportamento humano é mostrado como alterável; o próprio homem como dependente de certos factores políticos e económicos e ao mesmo tempo capaz de os alterar. Ao espectador é dada a possibilidade de criticar o comportamento humano de um ponto de vista social, e a cena é representada como um pedaço de história. A ideia é que o espectador deve ser posto numa posição em que pode fazer comparações sobre tudo o que influencie a maneira como os seres humanos se comportam. Isto quer dizer, do ponto de vista estético, que a gesta social dos actores se torna particularmente importante. As artes têm que começar a dar atenção à gesta. (naturalmente isto*

quer dizer à gesta socialmente significativa, não a gesta ilustrativa ou expressiva). O princípio géstico domina a partir do princípio da imitação.». O que é uma atitude sócio-historicamente significativa? As atitudes nas relações humanas são sempre interessantes, porque são sempre particulares e por isso sempre universais. Quando Brecht refere uma preocupação eminentemente prática só está a referir uma preocupação com a missão programática, a preocupação é com a função de doutrinação do teatro em que a missão é de «dinamização cultural» com vista à propaganda de uma ideologia. Segundo Brecht os actores têm uma missão de educação do público, e por «socialmente significativa» entende o concordante com as premissas marxistas, esquecendo que as emoções são sempre socialmente interessantes e significativas. A «comparação» das influências não passa do confronto maniqueísta entre o bem e o mal, sendo o bem o que se alinha com o objectivo marxista do paraíso na terra. A «comparação» é a ilustração da famosa frase de Karl Marx: «O capitalismo contém em si o germe da sua própria destruição.», e a «comparação» seria demonstrativa desta máxima. Mas a máxima provou-se errada e o teatro épico provou-se datado e redutor, só influente e significativa como instrumento de propaganda determinista. A frase em que afirma que a missão domina a partir da imitação parece lapidar, mas em definitivo só quer dizer que a ilustração simplista de atitudes e comportamentos antagónicos e esquemáticos demonstra e determina a necessidade da missão. Ser um admirador confesso de Brecht não impediu Peter Brook de criticar a imitação (Brook, Peter — *The Empty Space*, Londres, Penguin Modern Classics, Penguin Books, © 2008, ISBN 978 0 141 18922 2 (TES), pág. 15): «Imitar representações externas só perpétua o maneirismo — um maneirismo difícil de relacionar com o que quer que seja.».

Numa tentativa de explicação das virtualidades e objectivos do «teatro épico», Brecht elaborou uma tabela comparativa a duas colunas com o «teatro dramático» (BOT, pág. 37). Neste caso, na terceira coluna faz-se nova comparação crítica do «teatro épico» e do «teatro dramático» com os objectivos de um teatro da interpretação.

| <b>teatro dramático</b>                          | <b>teatro épico</b>                           | <b>teatro da interpretação</b>             |
|--|---|--|
| <i>enredo</i>                                    | <i>narrativa</i>                              | envolvimento                               |
| <i>implica o espectador na situação do palco</i> | <i>transforma o espectador num observador</i> | envolve o espectador na situação emocional |
| <i>desgasta a sua capacidade de acção</i>        | <i>provoca a sua capacidade de acção</i>      | provoca a sua capacidade de imaginação     |
| <i>proporciona-lhe sensações</i>                 | <i>obriga-o a tomar decisões</i>              | permite-lhe emoções pessoais               |
| <i>experiência</i>                               | <i>visão do mundo</i>                         | emoção                                     |
| <i>envolvimento do espectador</i>                | <i>confronto do espectador</i>                | identificação do espectador                |
| <i>sugestão</i>                                  | <i>discussão</i>                              | sugestão                                   |
| <i>preservação dos</i>                           | <i>transporte ao ponto de</i>                 | provocação de emoções                      |

|  |  |   |
|--|--|---|
| <i>sentimentos instintivos</i>             | <i>reconhecimento</i>                              | individuais   |
| <i>o espectador partilha a experiência</i> | <i>o espectador estuda de fora</i>                 | o espectador vive a experiência                                 |
| <i>o ser humano é tido como garantido</i>  | <i>o ser humano é objecto de investigação</i>      | o ser humano é apresentado                                      |
| <i>o ser humano é inalterável</i>          | <i>o ser humano é alterável e capaz de alterar</i> | o ser humano é individual e contraditório                       |
| <i>olhos no final</i>                      | <i>olhos no desenvolvimento</i>                    | olhos no momento  |
| <i>cada cena faz a seguinte</i>            | <i>cada cena vale por si</i>                       | cada cena tem uma relação emocional com a anterior e a seguinte |
| <i>crescendo</i>                           | <i>montagem</i>                                    | montagem emocional  |
| <i>desenvolvimento linear</i>              | <i>desenvolvimento em curvas</i>                   | desenvolvimento em tensão                                       |
| <i>determinismo evolutivo</i>              | <i>saltos, cortes</i>                              | contrastes, choques   |
| <i>homem como ponto fixo</i>               | <i>homem como processo</i>                         | homem como indivíduo  |
| <i>o pensamento determina o ser</i>        | <i>o ser social determina o pensamento</i>         | o ser determina o pensamento                                    |
| <i>sentimento</i>                          | <i>razão</i>                                       | emoção  |

Toda a concepção teórica brechtiana se funda numa ideia claramente inspirada no materialismo dialéctico marxista, a ideia de historicização sai directamente de uma corrente de investigação histórica predominante a partir dos anos 20 do século passado, o materialismo histórico, que pretende que os acontecimentos históricos são principalmente determinados pelas condições materiais. A metodologia desta corrente de investigação histórica é definida nos famosos *Annales d'Histoire Économique et Sociale*, fundados em 1929 pelo génio de Marc Bloch e pelo radicalismo marxista de Lucien Febvre. Foi muito inovadora por dar toda a importância à inter-relação estrutural da economia, da geografia e da sociologia com a evolução dos acontecimentos históricos, rejeitando a importância da psicologia na determinação no curso da história (a importância da história das mentalidades foi recuperada a partir dos anos 60 do século passado). Foi uma divulgação simplista do materialismo histórico que o tornou corrente dominante entre guerras e influenciou o suposto pensamento revolucionário brechtiano.

Brecht evidencia a sua noção simplista do materialismo histórico (BOT, pág. 140): «O actor deve representar os incidentes como históricos. Os incidentes históricos são únicos, incidentes transitórios associados a períodos particulares. A conduta das pessoas envolvidas neles não é fixa e «universalmente humana»; inclui elementos que foram ou podem ser ultrapassados pelo curso da história, e sujeitos a criticismo pelo ponto de vista do período imediatamente seguinte. A conduta daqueles que nasceram antes de nós é alienada de nós por uma incessante evolução.». Em primeiro lugar afirmar que os incidentes devem ser históricos é uma generalização tão reducionista como dizer que todos os comportamentos são políticos. Se os incidentes históricos são transitórios e

associados a períodos particulares só podem ser significativos se permitirem representações «universalmente humanas», senão não passam de episódios particulares insignificantes, os incidentes só são únicos se permitirem intemporalmente e universalmente representações e interpretações individuais, sempre diferentes e sempre emocionantes (como foi exemplificado com a comparação das representações de *Hamlet* de Stanislavski e do próprio Brecht, no capítulo 1). As condutas não são fixas porque as representações que delas se fazem, por pessoas diferentes em tempos diferentes, são múltiplas, não havendo uma representação mais exacta do que outra, nem mais ideologicamente correcta, o que há é a universalidade das emoções representadas, as condutas não são apresentações explicativas da luta de classes. As condutas só não são «universalmente humanas» porque dependem da individualidade e das circunstâncias e a sua interpretação também depende da individualidade e das circunstâncias, mas se forem universalmente humanas na emoção que transmitem, por ser tão particular, permitem representações e interpretações emocionalmente intemporais. A alienação pela incessante evolução existe porque gente diferente, em tempos diferentes e em circunstâncias particulares fazem representações diferentes e interpretações dos mesmos comportamentos, não acontece devido a uma crítica dialecticamente orientada desses comportamentos. Tentar determinar e demonstrar a validade de uma representação, ilustrando-a como a única correcta e possível, é limitar as suas possibilidades de representação e fazer com que seja mais facilmente e rapidamente ultrapassada pelo «curso da história».

Brecht tenta convencer o actor a ter uma atitude historicista em relação ao seu papel, uma atitude que é um julgamento de valor da sua significância materialista (BOT, pág. 140): «*Cabe ao actor tratar os acontecimentos e modos de comportamento do presente com o mesmo distanciamento que o historiador adopta em relação aos do passado. Deve alienar de nós esses personagens e incidentes.*». Aquilo a que Brecht chama o distanciamento do historiador é um ponto de vista determinista, o determinismo do materialismo histórico que pensa o futuro em função do passado numa análise positivista de previsão da evolução da sociedade. Mas se o personagem não deixa de ser o actor, e se o personagem está envolvido nos acontecimentos, como é que pode haver distanciamento na interpretação de uma realidade em que está envolvido? E qual a utilidade e interesse desse distanciamento? Só pode haver distanciamento se o actor negar as emoções do personagem. A única utilidade é a representação pretender ser ilustrativa e demonstrativa. Brecht tenta uma resposta diferente às mesmas perguntas (BOT, pág. 140): «*Personagens e incidentes da vida normal, do meio ambiente próximo, sendo familiares, surgem-nos mais ou menos naturais. Aliená-los ajuda a torná-los notáveis para nós.*». Coloca-se a questão de porque é que a alienação torna os acontecimentos do quotidiano mais notáveis? Se a vivência do acontecimento for individual e emocional, se a emoção for concreta e sincera, o acontecimento torna-se naturalmente notável, pode ser mostrado sem explicações e deixar a interpretação à imaginação emocional do público. A conclusão é significativa de um pensamento positivista, que não se pode aplicar a uma representação de

emoções (BOT, pág. 140): «*A ciência desenvolveu cuidadosamente a técnica de se irritar com o dia-a-dia, «óbvio», a ocorrência universalmente aceita, e não há razão para que esta atitude infinitamente útil não seja tomada na arte. É uma atitude que surgiu na ciência como resultado do crescimento do poder productivo humano. O mesmo motivo se aplica à arte.*». A arte irrita-se sempre com o dia-a-dia porque é por definição uma representação emocional da vida, mas não tem nem pode ter nada de científico por ser eminentemente emocional, as emoções são individuais e subjectivas. Uma interpretação individual é subjectiva por definição, a subjectividade nunca pode que ser «científica». Por outro lado a arte não tem como função primordial a utilidade, a sua função é a representação e interpretação da realidade e a transmissão de emoções particulares, a finalidade da arte é as emoções transmitidas serem interpretadas individualmente pelo espectador e que essa interpretação possibilite a imaginação de um invisível que não é representado.

Brecht queria promover um tipo de criação teatral interventiva socialmente, que fosse temporal no sentido da intervenção imediata e militante da mudança da sociedade na perspectiva marxista, no fundo um teatro catequista mas que justificava com argumentos materialistas inteligentes. Antes da sua apropriação marxista o materialismo já tinha sido definido como redutor e incongruente por Schopenhauer (Schopenhauer, Arthur — *The World As Will And Representation, Volume I*, USA, Dover Publications, © 1969, ISBN 486 21761 2 (TAWAR), pág. 28): «*O materialismo é a tentativa de explicar a diferença entre o que nos é dado directamente do que nos é dado indirectamente. Tudo o que é objectivo, extensivo, activo, e portanto material, é olhado pelo materialismo como uma base sólida para as suas explicações que não deixa nada em aberto. Mas tudo isto só nos é dado indirectamente e condicionalmente, e por isso só está relativamente presente, porque passou pela maquinaria e fabricação do cérebro, e portanto entrou nas formas do tempo, espaço e causalidade, pelo que em primeiro lugar se apresenta como extensivo no espaço e operando no tempo. A partir de uma coisa que nos é dada tão indirectamente, o materialismo tenta explicar o que é dado directamente, a representação.*». Pensando nos postulados de Brecht a partir da crítica de Schopenhauer fica claro que a tentativa de distanciamento que evite a identificação e permita uma representação analítica da realidade de uma peça é um contra-senso, porque qualquer representação depende do sujeito e só existe em função do sujeito, logo qualquer interpretação é sempre individual e feita com base na identificação emocional. Brecht é muito claro na sua intenção materialista de determinar a representação (BOT, pág. 143): «*A principal vantagem do teatro épico com o seu efeito-A, com a simples intenção de mostrar o mundo de uma forma que se torne controlável, é precisamente a sua qualidade de ser natural e terreno, o seu humor e a sua renúncia a todos os elementos místicos que prendiam o antigo teatro ortodoxo.*». As incongruências são duas e fundamentais, em primeiro lugar a representação não é controlável, a representação depende sempre da individualidade, em segundo lugar Brecht limita-se a substituir uma ordem de elementos místicos por outra, substitui valores morais por outros, nem sequer assim tão diferentes, e substitui um misticismo romântico ou repressivo por um

misticismo messiânico, igualmente repressivo na sua génese. Tendo nascido e crescido numa ditadura comunista, coisa que Brecht ainda não tinha experimentado, a perspectiva de Grotowski é radicalmente oposta (TAPT, pág. 98): «*Não se encena uma peça para ensinar aos actores o que já se sabe, é para no fim do processo de encenação se poder ter aprendido qualquer coisa nova. Qualquer método que não se proponha atingir o desconhecido é um mau método.*». E mesmo Peter Brook critica as pretensões didáticas e doutrinárias de Brecht (TES, pág. 86): «*Quando Brecht fala de os actores compreenderem a sua função, nunca imaginou que tudo podia ser conseguido através da análise e da discussão. O teatro não é uma sala de aula. A qualidade do trabalho feito nos ensaios vem inteiramente da criatividade do clima de trabalho — e a criatividade não nasce de explicações.*».

Brecht começa por criticar o fatalismo do «eternamente humano» (BOT, pág. 96): «*O teatro burguês dava ênfase à intemporalidade dos seus objectos. A sua representação das pessoas está ligada pelo alegado «eternamente humano». (...) Todos os seus incidentes são só uma enorme sugestão, e essa sugestão é seguida pela «eterna» resposta: a inevitável, natural, puramente humana resposta.*». Acontece que a condição humana é de facto intemporal, não se trata de uma questão de resignação fatalista a uma condição social injusta, trata-se do drama da existência humana e do confronto com a inevitabilidade da morte. Pode-se recorrer de novo a Schopenhauer como resposta possível (TWAWAR, pág. 312): «*A vida da maioria é só uma luta constante pela própria existência, com a certeza de a perder no final. O que faz com que a vida seja suportável não é o amor à vida, mas o medo à morte, que se apresenta em fundo como inevitável.*». Esta condição humana é inegavelmente intemporal e o objecto da representação artística é esta condição. A necessidade revolucionária de intervenção social imediata não justifica a negação da intemporalidade da condição humana, da mesma maneira que a intenção de evangelização marxista não justifica a recusa do «eternamente humano». Que todos os incidentes daquilo a que Brecht chama o «teatro burguês» sejam uma «*enorme sugestão*» não parece ser um defeito desse teatro, será antes uma qualidade, porque toda a representação artística é essencialmente sugestão, a representação artística estimula a imaginação por sugestão. Se toda a representação depende da individualidade do sujeito, o que implica que a interpretação de qualquer representação seja também individual, qualquer tentativa de ilustração objectiva de uma realidade será sempre interpretada em função da individualidade do sujeito que a percebe, pelo que essa tentativa de ilustração será sempre inútil. Por outro lado é condição da arte ser sugestiva e possibilitar uma multiplicidade de representações.

Brecht fundamenta a sua concepção de um novo teatro numa suposta revolução contra a ordem aristotélica, começa por criticar o conceito de catarse (BOT, pág. 87): «*O teatro do nosso tempo ainda segue a receita de Aristóteles para atingir o que ele chama a catarse (a purificação espiritual do espectador). No teatro aristotélico o enredo leva o herói para situações onde revela o seu ser mais profundo. Todos os incidentes mostrados têm o objectivo de conduzir o herói a conflitos espirituais. O teatro não-aristotélico deve a todo o custo evitar*

*empacotar em conjunto os acontecimentos retratados e apresentá-los como um destino inexorável, para o qual o ser humano é levado indefeso apesar da beleza e significância das suas reacções; pelo contrário, é precisamente esse destino que deve estudar rigorosamente, mostrando-o como dependente da contribuição humana.»*. Mas esta crítica é feita de um ponto de vista marxista, um ponto de vista determinista no sentido em que se forem cumpridos os preceitos revolucionários será alcançado o paraíso na terra, quando poderia ser feita do ponto de vista da multiplicidade das possibilidades da imaginação, criticando a rigidez da estrutura narrativa linear. Do ponto de vista marxista a crítica limita-se a substituir uma rigidez por outra tão ou mais rígida. A catarse (purificação emocional) não é menos interessante que o determinismo ideológico e a fatalidade do destino não é menos interessante que o messianismo revolucionário, antes pelo contrário ambas são mais significantes da condição humana.

A tese da oposição entre ponto de vista emocional e ponto de vista racional é estabelecida segundo uma fundamentação marxista (BOT, pág. 145): *«As emoções têm sempre uma base de classe bem definida; a forma que tomam em qualquer tempo é histórica, restrita e limitada de maneiras específicas. As emoções não são em nenhum sentido universalmente humanas e intemporais.»*. Se as emoções têm uma *«base de classe»* deve-se, como escreveu Schopenhauer, às classes que lutam pela sobrevivência não terem disponibilidade para elaborar pensamento sobre as suas emoções, ao contrário das classes protegidas cujo *«aborrecimento»* lhes permite confrontar-se intelectualmente com a existência. As emoções só têm uma base de classe pelas circunstâncias da vida, as emoções são universais mas têm representações diferentes determinadas pela forma de vida. A forma das emoções só é histórica pelas condições sociais, não pela dialética materialista, os indivíduos de uma mesma classe não se emocionam de uma mesma forma determinada, a emoção não é consciente, é reactiva e individual. Se as emoções não são universalmente intemporais é porque são em todos os sentidos humanas, vitais, individuais e subjectivas, mas podem ter uma representação que se torne universal e intemporal. A insistência numa análise dialéctica é ilustrativa (BOT, pág. 145): *«A ligação de emoções particulares com interesses particulares não é demasiado difícil de fazer basta simplesmente olhar para os interesses que correspondem ao efeito emocional das obras de arte.»*. Os interesses são ditados pela deformação mental que influencia a representação da realidade, e das obras de arte, não são produto de um determinismo dialéctico. Os interesses na arte são a interpretação intelectual de emoções, se a arte é uma representação feita por necessidade do artista, o efeito emocional depende da representação, que essa sim é feita em função do carácter e da deformação social. E as emoções estão sempre ligadas a interesses particulares porque são provocadas por representações individuais, que nunca são objectivas e podem ser intencionadas mas que, se a arte for genuína, não são deterministas. Brecht tenta sustentar uma recusa da empatia sem rejeição da emoção, para depois recusar a mimese aristotélica (BOT, pág. 145): *«A rejeição da empatia não é resultado da rejeição da emoção, nem leva a tal. A tese*

*estética crua que as emoções só podem ser estimuladas através da empatia está errada. No entanto uma dramaturgia não-aristotélica tem que usar um criticismo cuidadoso com as emoções que visa e incorpora.»*. A rejeição da empatia sem rejeição da emoção é um paradoxo, a empatia só pode ser substituída por antipatia, que é outra forma de emoção, e sem emoção o estímulo da imaginação é limitado.

A partir daqui Brecht segue para a crítica da mimese aristotélica (BOT, pág. 91): *«Nas peças de tipo não-aristotélico (não dependentes da empatia) o esforço é dirigido para representar de maneira a que a audiência seja impedida de se identificar simplesmente com os personagens da peça. A aceitação ou rejeição das suas acções e afirmações são supostas de acontecer num plano consciente, em vez de, como até agora, no subconsciente do público.»*. O esforço de impedir a audiência de se identificar simplesmente com os personagens pode ser feito no sentido de evitar a manipulação da emoção por uma estrutura narrativa convencional e linear. A estrutura narrativa convencional, derivada da estrutura narrativa aristotélica, manipula supostamente as emoções do espectador pela tentativa de ilustração de um ponto de vista. A necessidade das palavras e acções são determinadas pela necessidade da linha narrativa que conduz à catarse. Esta manipulação emocional é questionável, porque a emoção necessária e genuína dos personagens pode proporcionar uma representação da sua realidade emocional que seja muito estimulante da imaginação, sem precisar de uma estrutura narrativa que a sustente. Ou seja, como na música e na pintura, a emoção no teatro e no cinema não precisa de ser conduzida por uma estrutura narrativa linear que a limite. A emoção pode ser dada ao espectador pela emoção do intérprete, mas para isso a emoção do intérprete tem que ser uma realidade, em primeiro lugar para o próprio intérprete, o que quer dizer que o intérprete se tem que identificar com o seu personagem. As referências à emoção na interpretação partem sempre de um pressuposto errado, como neste exemplo (BOT, pág. 143): *«Quanto às emoções, o uso experimental do efeito-A indica que este modo de representar também as pode simular, embora possivelmente seja uma classe diferente de emoção da do teatro ortodoxo.»*. As emoções da interpretação têm que ser sempre verdadeiras, a primeira condição para o público poder acreditar numa representação de emoções é o actor acreditar nas suas próprias emoções, as emoções não se podem simular, têm que ser vividas, como sempre defendeu Stanislavski. Em 1914, quando Brecht ainda mal começava a pensar em formas de criação teatral, já Laurette Taylor escrevia no seu texto revolucionário (Taylor, Laurette — *The Quality Most Needed*, Green Book Magazine, Vol. XI, N° 4, The Story-Press Corporation, © 1914): *«... a actriz imaginativa constrói um retrato, usando todo o seu coração e alma e cérebro. Constrói este retrato não só para as pessoas à sua frente mas para si mesma. Acredita nele e faz com que as pessoas por trás das luzes também acreditem. Se não fez isto falhou. Ela tem que estimular a imaginação da audiência.»*.

A mimese do espectador com o personagem não é dispensável e para isso é fundamental a mimese do actor com o personagem. Mas Brecht não pretendia alcançar a emoção pura, pretendia condicionar a emoção pela clarificação

ideológica consciente. Só pretendia substituir uma manipulação emocional por uma manipulação doutrinária e dirigida, ou seja trocar um ponto de vista emocional manipulado por uma visão ideológica imposta. A afirmação que a aceitação ou rejeição, identificação ou não identificação, passam a acontecer num plano consciente em vez de no subconsciente só é dialéctica em pretensão, a oposição consciente inconsciente aplicada à identificação não é pertinente. A emoção resulta sempre de uma interpretação consciente, embora a motivação dessa interpretação possa vir do subconsciente, porque a emoção nasce da interpretação que se faz de uma realidade percebida, e da sua representação. Na ficção o esquema representação e interpretação não se altera, a única alteração é a emoção ser provocada por manipulação deliberada e não circunstancialmente. Ou seja, na ficção a manipulação da emoção é sempre dirigida ao consciente. O que resume a catecismo marxista a suposta proposta revolucionária brechtiana de deliberação e interpretação consciente do texto e acção teatrais. Se a deliberação e a interpretação são sempre conscientes, o conceito de consciente em Brecht só pode significar «clarificação» da mensagem pelo distanciamento, ou seja, segundo ele, o distanciamento permitiria a eliminação de emoções distractivas e a concentração na análise da mensagem política. Ou seja, paradoxalmente o distanciamento em vez de possibilitar uma maior multiplicidade de interpretações reduz as possibilidades de interpretação a um mínimo de ambiguidades. Sem chegar ao extremo totalitário de Piscator, Brecht também prescinde da emoção como estímulo da imaginação para preferir a clarificação de uma visão doutrinária.

Para Brecht distanciamento também equivale a afastamento de si (BOT, pág. 26): *«Espectador e actor não se devem aproximar um do outro mas afastar-se. Cada um deve afastar-se de si mesmo. Senão fica em falta o elemento de terror necessário a todo o reconhecimento.»*. Que o actor se afaste do espectador porque a sua principal intenção não é a sedução, mas viver para si mesmo com toda a intensidade possível as emoções do personagem, seria uma crítica pertinente ao modo de fazer do teatro «antigo», que pretendia seduzir o público pela exibição de virtuosismo. Que o espectador se afaste do actor para não se distrair com sentimentos de empatia, para poder analisar o papel com sentido crítico, só é possível se o actor prescindir da sua própria empatia com o personagem, e nesse caso a sua interpretação será exterior e sustentada por uma exibição de virtuosismo. A contradição de intenções é inevitável. Mas o que é que significa «afastar-se de si mesmo»? Significa observar-se de fora com sentido de auto-crítica? Se é isso que significa, é uma das componentes básicas da atitude do actor em relação à sua interpretação, fundamental para se manter em controle dessa interpretação. Mas se significa afastamento das suas emoções também significa afastamento das emoções do personagem, que sendo as suas são uma necessidade da interpretação individual. Por outro lado exigir ao espectador que se afaste de si mesmo, no sentido de exigir uma recusa da empatia com o actor, é exigir-lhe, se os actores em palco não forem de uma incompetência ridícula, um esforço sobre-humano de análise crítica do texto e do papel, um esforço que torna inútil e desnecessária qualquer interpretação em palco, o esforço de interpretar um personagem não tem qualquer utilidade se for

pedido ao espectador que se abstraia da interpretação, para tal basta que as interpretações se limitem a meras ilustrações de ideias programáticas. A isto Grotowski contrapõe a íntima ligação do símbolo à sensação (TAPT, pág. 193): «*As acções dos actores são símbolos, quando não há sensações não há símbolos. Sensação e não compreensão, porque compreender é uma função do cérebro. Muitas vezes numa peça há coisas que não se compreendem mas que se sentem e comovem. Sentir não tem relação com a mente; afecta outro tipo de associações, outras partes do corpo. Mas só se sente quando existe um símbolo. O teste de um impulso verdadeiro é que se possa acreditar nele ou não.*». O símbolo não é explícito nem explicativo, é um estímulo à representação e à imaginação, é implícito. Se o símbolo for explícito deixa de ser símbolo passa a ser uma redução explicativa e limita a imaginação, limita-se ao nível do visível e impede a imaginação do invisível. O sentimento e a comoção não têm que ser dirigidos pela determinação ideológica, como escreve Grotowski «*sentir não tem relação com a mente*» mas as associações que o sentir provoca permitem representações e interpretações imaginativas. Um actor só pode acreditar num impulso que nasce do seu sentimento e da sua comoção, e se o actor acreditar o público também acredita e imagina.

Stanislavski considerava primordial a necessidade de ser convincente (Stanislavski, Constantin — *An Actor Prepares*, London, Methuen Drama, Bloomsbury Publishing, © 2008 ISBN 978 1 408 10003 5 (AAP), pág. 129): «*A verdade no palco é tudo em que se consegue acreditar com sinceridade, quer em nós mesmos ou nos nossos colegas. A verdade não pode ser separada da convicção, nem a convicção da verdade. Uma não existe sem a outra e sem ambas é impossível viver um papel, ou criar alguma coisa. Tudo o que acontece no palco tem que ser convincente para o próprio actor, para os outros actores e para o público. Tem que inspirar a convicção na possibilidade, na vida real, de emoções semelhantes às que são sentidas pelo actor no palco. Todo e cada momento tem que estar saturado com a convicção da verosimilhança das emoções sentidas, e da acção que o actor faz.*». Brecht pensava que a convicção do crente lhe dava a legitimidade de servir o endoutrinamento.

Brecht define a sua doutrina teórica como *distanciamento* ou *efeito de alienação* (*efeito-A*), (BOT, pág. 143): «*O efeito-A consiste em tornar o objecto de que se vai ser consciente, para que se chama a atenção, de uma coisa vulgar, familiar, imediatamente acessível, numa coisa peculiar, marcante e inesperada.*». Esta é uma boa definição do que se pretende em qualquer criação artística, e é uma definição que não deixa de ser aristotélica, porque para tornar a percepção consciente de um objecto peculiar e surpreendente é necessário um envolvimento emocional com a circunstância do objecto, o que quer dizer que o peculiar e surpreendente não o são sem empatia, sem mimese. A explicação revela que a intenção não é o inesperado possibilitar múltiplas interpretações mas, pelo contrario, é a clarificação da ilustração (BOT, pág. 144): «*O que é óbvio é de certa forma tornado incompreensível, mas só para se poder tornar mais fácil de compreender. Antes da familiaridade se tornar consciência o familiar tem que ser despido da sua descrição; temos de deixar de assumir que o objecto em questão não precisa de explicação.*». A intenção de Brecht é a de

imposição de um ponto de vista, o ponto de vista considerado justo para os interesses da doutrina marxista. Os «*marcante e inesperado*» deveriam perturbar a representação do espectador provocando-lhe uma emoção que lhe estimulasse a imaginação e permitisse uma interpretação diferente da que lhe estava a ser familiar. A intenção do efeito-A, ao contrário, é facilitar a compreensão dialéctica de uma interpretação particular da realidade e não permitir ao público a sua própria interpretação. Mas quando escreve que o objecto precisa de explicação, Brecht esquece-se, como escreveu Wittgenstein, que uma explicação também é sujeita a interpretação e pode ser mal interpretada. Mais uma vez o materialismo, neste caso o materialismo dialéctico, se revela inconsequente ao tentar uma explicação objectiva daquilo que é intrinsecamente subjectivo: a interpretação de uma representação. Brecht tenta dar um exemplo explicativo (BOT, pág. 143): «*A realização do efeito-A constitui uma coisa totalmente comum, recorrente; é só uma prática comum de chamar a atenção própria ou de outra pessoa para uma coisa, e pode ser vista na educação ou conferências de negócios de qualquer tipo.*». Brecht não menciona que o conferencista e o professor interpretam um personagem, na circunstância da conferência ou da aula, do qual fazem uma interpretação individual que procura a empatia do seu público. Tanto o professor como o conferencista interpretam um personagem, que não deixa de ser a sua pessoa e procura a motivação nos seus sentimentos, que se adapta às circunstâncias da aula ou da conferência em busca da maior empatia possível.

A recusa da empatia é mesmo definida como uma obrigação (BOT, pág. 96): «*É bem sabido que o contacto entre a audiência e o palco é feita normalmente na base da empatia. Os actores convencionais devotam os seus esforços tão exclusivamente a esta operação psicológica que se pode dizer ser esse o objectivo principal da sua arte. As observações iniciais já tornaram claro que a técnica que produz o efeito-A é o exacto oposto da que procura a empatia. O actor que a aplica está obrigado a não tentar criar a operação de empatia.*». Aqueles a quem Brecht chama «*actores convencionais*» são os mesmos a que Uta Hagen chama «*representacionais*», dando o exemplo de Sarah Bernhardt, actores que escolhem deliberadamente a imitação e a ilustração do comportamento do personagem, em oposição aos actores «*presentacionais*» que escolhem tentar revelar o comportamento humano através de si mesmos. Os actores «*representacionais*» procuravam, e procuram, o efeito da empatia fácil com o público através do exagero e da exibição de supostos sentimentos dos personagens, exteriorizados de forma evidente e cabotina por entoações e gestos ilustrativos da evidência emocional. Mas Brecht recusa este tipo de procura da empatia para propor outro tipo de imitação e ilustração das emoções que tem a mesma consequência de redundância e exagero na interpretação, com a única diferença do actor não fingir estar a viver os sentimentos do personagem e apenas tentar ilustrar o exterior dos sentimentos de um personagem de que se distancia. A obrigação de recusar a «*operação de empatia*» é a imposição de recusar a profundidade emocional e a exposição da intimidade, condições essenciais e necessárias de qualquer artista. A empatia fundamental será antes de mais entre o actor e o personagem, é desta que

nasce a empatia entre o público e o personagem. O actor «representacional», ou «convencional», procura a empatia do público consigo enquanto actor, o actor «presentacional» procura a empatia do público com o personagem como consequência da sua própria identificação e exposição. Sem este tipo de empatia é difícil a possibilidade de emoção, e sem emoção nem uma «mensagem» programática e doutrinária é transmitida de forma eficaz. É por isto que os fundamentalistas mais assustadores são os que têm verdadeiras convicções.

Brecht tenta definir com mais exactidão o objectivo do distanciamento (BOT, pág. 143): «*O objecto do efeito-A é alienar a gesta social sublinhando cada incidente.*». Não se entende porque é que cada incidente deve ser sublinhado, porque cada incidente deveria ser minimizado, diluído no conjunto dos incidentes da acção, como ambicionava Matisse em relação ao valor dos elementos de um quadro, de modo a permitir ao público escolher a importância dos incidentes em função da sua representação individual. Assim e mais uma vez o sublinhado só se entende pelo determinismo da interpretação em função do objectivo doutrinário. E Brecht dá a sua versão de gesta social (BOT, pág. 143): «*Por gesta social entende-se a expressão mimética e gestual da relação social dominante entre as pessoas de um dado período.*». Expressão mimética e gestual significa imitação, o que quer dizer que a gesta social tende à caricatura de tipos sociais, e a caricatura é só uma ilustração de uma ideia de personagem, ou situação, para sublinhar uma representação crítica parcial. A parcialidade neste caso é motivada ideologicamente. Brecht esquece que se o personagem fôr interpretado com fundamento na motivação interior da pessoa do actor, que se coloca e identifica com a sua situação, a relação social é inerente à emoção do personagem, e a crítica social mais profunda e menos simplista porque sentida interiormente com empatia, tanto pelo actor como pelo público. A insistência na ilustração gestual das emoções, a que chama exteriorização, é insistir na redundância do gesto clarificador (BOT, pág. 143): «*Tudo o que tem a ver com as emoções tem que ser exteriorizado; ou seja, tem que ser desenvolvido num gesto. O actor tem que encontrar uma expressão exterior claramente perceptível para as emoções do seu personagem, preferivelmente alguma acção que mostre o que se passa dentro dele. A emoção em questão tem que trazida para fora, tem que perder todas as restrições para poder ser tratada numa grande escala.*». O gesto ilustrativo é sempre redundante, deixando muito pouco à imaginação, e a ilustração gestual exagerada inibe a subtilidade da motivação interior. Desenvolver as emoções exteriorizando-as num gesto ilustrativo é tornar a interpretação redundante e óbvia, é impedir uma interpretação vivida interiormente, tendo como consequência uma representação caricatural que deixa pouco espaço à ambiguidade e impede a exposição da intimidade do actor, intimidade que só se revela através da sua motivação interior. A ambiguidade é importante na interpretação teatral, como em qualquer outro tipo de arte, porque permite, como na vida, representações múltiplas e interpretações individuais dessas representações. Se a representação tem uma «*expressão exterior claramente perceptível para as emoções do seu personagem*» o actor é obrigado a tornar evidentes as intenções do personagem

o que faz da interpretação uma caricatura, mesmo que as intenções correspondam à sua motivação interior. A evidência caricatural é redutora das possibilidades de interpretação, porque as emoções, que manifestam intenções, têm sempre várias possibilidades de serem mostradas ou escondidas e a ilustração evidente ao expor totalmente o visível impede a imaginação do invisível. O invisível é o que o actor tenta esconder ao expor a sua intimidade, logo a intimidade do personagem, a exteriorização só deixa ver uma máscara de evidência perdendo-se a riqueza da vida interior tanto do personagem como da pessoa do actor. Ao mesmo tempo impede o público de imaginar múltiplas possibilidades do invisível das emoções do personagem. O que Brecht preconiza é uma representação da realidade do personagem muito próxima da representação do palhaço, mas o palhaço é uma caricatura por definição, com a intenção de encantar um público infantil ainda sem códigos de linguagem desenvolvidos, e por isso com uma capacidade de imaginação do invisível exacerbada que lhe permite ultrapassar a evidência redutora desse tipo de representação.

A afirmação seguinte de Brecht tem aparentemente um sentido difícil de discernir (BOT, pág. 94): «*O efeito de alienação (efeito-A) intervém, não na forma de ausência de emoção, mas na forma de emoções que não têm que corresponder às do personagem retratado.*». Como é que as emoções podem não corresponder às do personagem, se o personagem nunca deixa de ser o actor? Só se entende esta afirmação de Brecht se se considerar a sua teoria de distanciamento. Nesse caso as emoções referidas serão a crítica emocional à circunstância política ou social do personagem, mas nesse caso a interpretação do actor é dupla, o actor interpreta um personagem que interpreta um personagem, e as emoções corresponderiam às do primeiro personagem. Se o actor faz a sua representação do personagem e escolhe uma interpretação crítica e distanciada as emoções não deixam de ser as suas adaptadas à situação do personagem, mas num segundo nível de representação, as emoções correspondem às do personagem que retrata um segundo personagem. O personagem crítico pode ter convicções ideológicas ou não mas as suas emoções serão sempre as do actor que o interpreta, e as emoções do personagem retratado serão em segundo grau também as do actor. O interesse desta forma de representação é limitado a contextos particulares de peças intencionalmente críticas e satíricas, o que aliás é expressamente a escolha de Brecht, mas dificilmente poderá ter interesse se aplicada universalmente. As emoções têm de corresponder sempre às do actor que interpreta o personagem, mas uma forma de «distanciamento» muito mais interessante seria a consideração de emoções escondidas, emoções que não correspondessem às do personagem retratado por obrigação das circunstâncias ou por escolha de interpretação, a representação individual do papel pode levar o actor a uma interpretação em que as emoções que escolhe mostrar não correspondem às emoções que sente.

Brecht estabelece condições para a aplicação do efeito-A (BOT, pág. 96): «*A primeira condição para a aplicação do efeito-A a este fim é o palco e o auditório terem de ser purgados de tudo o que seja «mágico» e que não sejam montadas*

«*tensões hipnóticas*». O termo «purga» é desde logo chocante pelas reminiscências estalinistas, indicativo de um programa ideológico com um «fim» que não admite contestação nem alternativa. Qual será o entendimento brechtiano de «*mágico*» e «*tensões hipnóticas*»? Pode-se tentar adivinhar e entender por «*mágico*» qualquer coisa que provoque empatia emocional e não seja dialéctica, que seja emocionante sem explicação racional. Por «*montar tensões hipnóticas*», com grande esforço de adivinhação, pode-se entender que seja a acumulação de elementos tendentes a provocar empatia emocional, como interpretações que procuram deliberadamente e exclusivamente a empatia do público, iluminação que sublinhe o ambiente emocional e música a fazer a pontuação do suposto sentimento da cena, um conjunto de elementos que contribuem no único propósito aumentar a carga sentimental da representação. Se tiver sido bem adivinhado, concorda-se sem discussão com a recusa em montar tensões hipnóticas pela redundância da tentação ilustrativa, desnecessária e tendente à imposição de um ponto de vista. Mas a falta de dialéctica na emoção artística é condição da própria arte, as emoções artísticas não têm que ter uma explicação racional, têm que ser emocionantes, tanto para o intérprete como para o público, e é pela emoção que a representação se pode tornar subversiva.

O resumo que Brecht faz do objectivo do efeito-A é exemplar (BOT, pág. 96): «*A primeira condição para a concretização do efeito-A é o actor ter que investir o que tem para mostrar com uma gesta definida.*». A intenção de «*mostrar*» já é redundante e redutora, porque o actor não tem como missão ilustrar o personagem, o actor só tem a obrigação artística de expor a sua intimidade através do personagem, e é essa exposição da intimidade que pode ser emocionante para o público. A gesta, a missão, de mostrar com a intenção de demonstrar uma visão dialéctica ainda é mais redutora das possibilidades de interpretação artística, porque «*investir o que tem*» numa ilustração demonstrativa impede o investimento numa interpretação individual, porque impede a sinceridade das próprias emoções. A imposição de uma missão, a da obrigação de demonstrar, é em si uma redundância programática que limita as possibilidades de interpretação.

A dialéctica brechtiana dá origem a confusões que expõem claramente os seus limites (BOT, pág. 54): «*Sobre e acima do significado das frases individuais é criada uma gesta específica e básica que depende do conhecimento do significado das frases individuais mas que ao mesmo tempo usa esse significado apenas como um meio para um fim. O conteúdo do discurso é feito de contradições, e o actor não tem que fazer com que o espectador o identifique com frases individuais caindo em contradições, mas manter-se manter-se fora delas. Tomada como um todo tem que ser uma exposição o mais objectiva possível de um processo contraditório interno. Por este meio as frases (deixas) não são dadas ao espectador mas são-lhe retiradas; ele não é conduzido mas deixado para fazer as suas próprias descobertas.*». Em aparência o excerto anterior tem uma lógica dialéctica muito clara, mas analisado ponto por ponto revela vacuidade e confusão. O significado das frases individuais é usado como missão de esclarecimento de um programa ideológico? O significado das frases

individuais depende da sua interpretação, tanto do actor como do espectador, o esclarecimento de um significado é sempre uma missão vã e inconsequente. O que é que quer dizer usar um significado como «*um meio para um fim*»? Para um significado de uma representação poder ser usado como um meio para um fim essa representação teria que ter um único significado possível, mas a representação de uma frase individual tem inevitavelmente tantos significados como interpretações individuais. Pretender que uma representação pode ter só um significado é pretender apresentar uma realidade sem nenhuma complexidade, uma realidade reduzida a um simplismo básico, e muito pouco interessante. Mas basta retomar o exemplo de Schopenhauer e pensar numa realidade tão simples como uma nuvem para entender como a sua essência é complexa e a sua interpretação múltipla e sempre individual. A nuvem pode ser um cavalo ou um coelho, as imagens serão imaginadas de forma diferente por cada observador, a sua ilustração será interpretada de forma diferente por cada observador, as reminiscências de um cavalo ou de um coelho serão diferentes para diferentes pessoas. Ou também basta lembrar o exemplo do pato-coelho de Wittgenstein... Continuando para a afirmação «*o conteúdo do discurso é feito de contradições*» pode-se dizer que se trata de uma evidência, a natureza humana é contraditória e é essa a sua riqueza por poder ter múltiplas interpretações e, exactamente, não ser evidente nem dialéctica. Mas como é que um actor se pode manter fora das suas próprias contradições? Uma pessoa pode lutar contra as suas contradições, mas não pode afastar-se delas, é uma impossibilidade. A não ser que o actor não interprete o seu personagem como uma pessoa nascida de si mesmo, e se limite a ilustrar uma caricatura esquemática e simplista. A seguir, quando fala em exposição, Brecht não fala em exposição da intimidade, está-se a referir a uma exposição dialéctica, que pretende objectiva, de uma visão maniqueísta em que as contradições ilustram incorrecções a corrigir segundo um programa político. Pede-se ao actor e ao público que julgue a justeza de comportamentos a partir de uma interpretação condicionada ideologicamente. Como se essa fosse uma interpretação não contraditória e sem alternativa válida. Mas as emoções não são objectivas, nem justas, nem revolucionárias por si, a profundidade das emoções é a possibilidade de interpretações contraditórias. A própria expressão «*exposição objectiva de um processo contraditório interno*» é um contrassenso. Como é que alguém que esteja a viver emocionalmente uma situação pode ser capaz de uma exposição objectiva das suas contradições emocionais? Essa exposição objectiva, que nunca será objectiva por ser também e sempre uma interpretação, só é possível se o actor não viver a situação do personagem e se limitar a ilustrar exteriormente as suas emoções contraditórias. Nesse caso o actor demonstra de uma forma simplista e esquemática, ilustra de uma forma redutora as contradições do personagem. Pode demonstrar por exemplo que o personagem está ser mau e contra-revolucionário sem ter consciência da sua inconsciência, mas isto implica uma representação explícita, simplista e redundante. A contradição final é ainda mais chocante, porque como é que o público «*não é conduzido e deixado às suas descobertas*» se o actor lhe apresenta uma interpretação demonstrativa? Uma pretensa demonstração das

contradições internas é intencionalmente condutora da representação do espectador, ou seja a intenção é fazer com que a descoberta seja a que é demonstrada. A representação não tem que ser demonstrativa, pelo contrário será tanto mais válida quanto mais múltipla nas interpretações possíveis. A identificação do actor com o seu personagem faz com que o público acredite nele e se sinta perturbado, é essa perturbação que o pode levar ao confronto com as ditas contradições. Mais uma vez Peter Brook contradiz o seu mestre (TES, pág. 85): *«É um erro pensar que qualquer actor possa trabalhar só em teoria. Nenhum actor pode representar uma cifra: por mais estilizada ou esquemática que seja a escrita, o actor deve sempre acreditar em certa medida na vida no palco do estranho animal que representa.»*.

Na análise da relação do actor com o personagem Becht continua a defender o distanciamento (BOT, pág. 143): *«O actor toma partido, não necessariamente com o seu personagem mas se não for com ele então será contra ele. Esta é a atitude básica, pelo menos, embora deva ser variável e mudar de acordo com o que o personagem possa dizer em diferentes fases. No entanto, também podem acontecer certos pontos em que tudo esteja equilibrado e o actor tenha que suspender o julgamento, embora isto também tenha que ser mostrado expressamente na representação.»*. O actor não pode fazer outra coisa senão tomar sempre partido pela defesa do seu personagem. Se o personagem nasce do actor, porque nasce da sua representação e a seguir da sua interpretação do papel, adaptando a sua individualidade às circunstâncias do personagem, este nunca pode tomar partido contra o personagem. A não ser por arrependimento e reconhecimento de erros, sempre com auto-justificação, como na vida qualquer pessoa faz em relação a si mesma, porque a necessidade de sobrevivência é o valor mais premente da vida. O actor não tem que julgar o seu personagem de nenhum ponto de vista, muito menos de um ponto de vista de dialéctica revolucionária, esse julgamento é deixado à empatia ou repulsa do público. O actor não deve ter a obrigação de explicar ao público que sentimentos deve ter em relação ao seu personagem. Essa atitude é semelhante à criticada por Brecht quando se referia aos actores convencionais que procuravam deliberadamente a empatia do público.

A confusão contraditória adensa-se com a consideração seguinte (BOT, pág. 95): *«O efeito de alienação não pede de maneira nenhuma uma forma de representação antinatural. Pelo contrário, a realização do efeito-A depende absolutamente da ligeireza e naturalidade da representação. Mas quando o actor verifica a verdade da sua representação (uma operação necessária que preocupa muito Stanislavski no seu sistema) não volta à sua «sensibilidade natural», porque pode ser sempre corrigido pela comparação com a realidade e logo por fora, por outras pessoas. Representa de tal forma que quase todas as frases podem ser seguidas por um veredicto do público e praticamente cada gesto fica submetido à aprovação do público.»*. Dependendo do que se entende por naturalidade, se for entendido como interpretação genuinamente interior, a incongruência das considerações começa pela impossibilidade prática de aplicar o efeito de alienação de uma forma natural, porque não é possível que uma interpretação demonstrativa seja vivida e nasça de uma motivação individual. Se

naturalidade for entendido como naturalismo, forma de imitação naturalista dos comportamentos reais, então a aplicação do efeito-A à representação com naturalidade é possível. Mas a interpretação mantém-se exterior e imitativa. A incongruência é ainda maior a seguir, porque uma interpretação não pode ser verificada nem corrigida por outra interpretação. Qualquer interpretação nasce de uma representação individual da realidade, por isso não faz sentido uma julgar outra a menos que se considere que a primeira vale mais do que a segunda, que haja uma interpretação preponderante às outras, o que é contrário à definição de interpretação individual. O «veredicto» e a «aprovação» do público passam pela deliberação e interpretação do dito público, com a agravante dessa interpretação não ser una nem unânime. As interpretações têm todas o mesmo valor individual, não há valorização colectiva da interpretação porque a individualidade é inerente à sua definição, pelo que uma interpretação não pode julgar outra.

A mistificação que Brecht faz do efeito-A atinge o seu ponto máximo com a defesa da imitação (BOT, pág. 26): *«No entanto no esforço de reproduzir personagens particulares e mostrar o seu comportamento o actor não precisa de renunciar inteiramente aos meios da empatia. Pode usar esses meios como qualquer pessoa normal sem um talento especial para representar usaria se quisesse retratar outra pessoa, i.e. mostrar como se comporta. Mostrar como se comportam as outras pessoas é uma coisa que acontece constantemente na vida normal, sem que os envolvidos façam o mínimo esforço para sujeitar os seus espectadores a uma ilusão. Ao mesmo tempo sentem que entram na pele dos seus personagens com vista a adquirirem as suas características. O actor também faz uso desta operação psicológica.»*. Retratar outra pessoa na vida normal chama-se imitação, e até a imitação implica criar empatia e ilusão. Mas a imitação só é interpretação na medida em que é impossível alguém reproduzir de forma perfeita outra pessoa, nessa medida uma imitação é sempre uma interpretação. É um tipo de interpretação em que se tenta reproduzir da forma mais «objectiva» possível as atitudes, gestos e fala de outra pessoa, ou seja é um tipo de interpretação em que se tenta copiar a representação exterior e em que não se tenta penetrar o interior do personagem substituindo-o pela própria intimidade do intérprete. A expressão *«sujeitar a uma ilusão»* é incongruente na sua formulação, qualquer representação é uma ilusão, como demonstra Schopenhauer com o exemplo da nuvem: se várias pessoas olham ao mesmo tempo para uma nuvem cada uma fará uma figuração mental diferente, para a qual é inconsequente a essência da nuvem enquanto condensação de vapor de água; cada uma das figurações mentais é individual e intransmissível, mesmo que tentem ser explicadas ou ilustradas serão sempre sujeitas a figurações mentais (representações) diferentes. Ou seja a representação é na sua essência uma ilusão. A operação psicológica que o actor faz para construir um personagem («entrar na pele») não é a aquisição das suas características, é adaptar as próprias características às circunstâncias do personagem, porque ninguém se pode transformar noutra pessoa. Aquilo a que Brecht se refere é mais uma vez ao mecanismo da imitação, sendo que mesmo a imitação só funciona na base da empatia e ilusão. Por tudo isto, afirmar que alguém se pode

«meter na pele» de um personagem e «adquirir» as suas características mantendo o efeito-A é uma falta de rigor mistificadora.

Alguns dos preceitos recomendados por Brecht para a conseguir um efeito-A «completo» são igualmente incongruentes (BOT, pág. 143): «*Para conseguir um completo efeito-A do médium poético o actor deve começar nos ensaios por parafrasear o conteúdo dos versos em prosa normal, possivelmente com acompanhamento pelos gestos concebidos para os versos. Um desempenho ousado e belo do meio verbal aliena o texto. A prosa pode ser alienada pela tradução para o dialecto nativo do actor.*». A habilidade de dizer o verso em prosa é uma forma fácil de procurar as intenções da interpretação, que deviam ser procuradas através da imaginação de um subtexto saído da motivação individual, porque a forma do verso vem sempre depois da interpretação ter sido deliberada. O gesto nunca pode ser concebido antes da interpretação ser deliberada, porque é a interpretação que determina o gesto. A não ser que o gesto faça parte de uma coreografia pré-elaborada e condicionante, mas fatalmente sujeita a interpretação individual, quanto mais não seja porque não há modo de uniformizar um gesto sendo os corpos todos diferentes. A contradição final está na pretensão de alienar o verso por tradução, qualquer tradução para «*dialecto nativo*» é uma apropriação das circunstâncias do personagem pela pessoa do actor, uma adaptação das características do personagem às características do actor, e é em si uma interpretação.

Segue-se uma série de preceitos brechtianos respeitantes ao procedimento do actor de modo a conseguir o efeito-A:

1 — «*Ao ler o seu papel a atitude do actor deve ser a de um homem perplexo e que se contradiz. Não só a ocorrência de incidentes, quando os lê, mas também a conduta do homem que representa, quando a pratica, devem ser pesadas por si e as suas peculiaridades compreendidas; nada pode ser tido como dado, como qualquer coisa «que tinha de ser assim», que era «o que se estava à espera de um personagem assim». Antes de decorar as palavras o actor deve lembrar-se do que o deixou perplexo e onde se sentiu compelido a contradizer-se. Porque estas são as forças dinâmicas que deve preservar na sua representação.*» (BOT, pág. 26). Estes são os preceitos básicos da construção do personagem, qualquer actor deve tentar entender e colocar-se na posição do personagem e depois adaptar a sua pessoa às circunstâncias dele. A diferença em relação aos preceitos de Stanislavski é de perspectiva, enquanto o segundo pretendia que o actor tivesse uma perspectiva interior do personagem, que lhe desse a sua vida, Brecht pretende que o actor faça uma análise dialéctica numa perspectiva de crítica das contradições sociais, que evidencie exteriormente os erros sociais do personagem. Que antes de decorar o texto o actor deva interpretar as intenções e motivações do personagem, e torná-las suas, é uma evidência esclarecida muito antes de Brecht ter pensado nela. Não se entende o que quer dizer por «*sentir compelido a contradizer-se*», só pode querer dizer discordância das supostas atitudes e palavras do personagem. Mas discordar do personagem não é a função do actor, a sua função é a identificação com as motivações do personagem de modo a poder adaptar as suas intenções, a interpretação consiste em partir de uma representação do personagem para

deliberar uma interpretação com intenções próprias. A expressão «*forças dinâmicas*» supõe a existência de conflito entre o actor e o personagem, como se o personagem pudesse ter propósitos que não sejam os do actor. O actor só pode estar contra o personagem da mesma maneira que uma pessoa está contra atitudes e comportamentos que se vê obrigado a ter por força das circunstâncias, ou do carácter e neste caso não haverá conflito. Colocar-se à partida em conflito com o personagem é impossibilitar a representação das suas motivações e impedir a interpretação das suas intenções, a não ser que se trate de um conflito interior como na vida real. O conflito com o personagem obriga à ilustração das suas más intenções e à demonstração das suas contradições, o que só pode ser conseguido com uma representação exteriorizada, exagerada e caricatural que mostre à evidência o seu ridículo ou perversidade.

2 — «*Porque não se identifica a ele mesmo com ele pode escolher uma atitude definida a adoptar em relação ao personagem que retrata, pode mostrar o que pensa dele e convidar o espectador, a quem também não é pedido que se identifique, a criticar o personagem retratado.*» (BOT, pág. 139). Este preceito tenta ser uma explicação do anterior, e o contraditório é o mesmo. Mostrar o que se pensa de um personagem pode ser feito de duas formas, a primeira pouco interessante e superficial é a caricatura exterior e ilustrativa, que só permite uma interpretação demonstrativa, exteriorizada e histriónica. A segunda seria uma exposição confessional da intimidade, só interessante em circunstâncias particulares. Mas a contradição brechtiana com a sua intenção de missão demonstrativa e de esclarecimento ideológico é mais profunda. Porque a não identificação com o personagem também implica que o actor não perde a sua identidade, que mantém a sua individualidade emocional, e apresenta a sua pessoa a apresentar um personagem, por isso não deixa de ser uma interpretação individual em que o personagem com que há identificação é a sua pessoa apresentadora. Porque «*adoptar uma atitude definida*» é uma escolha por deliberação, é uma interpretação emocional, mostrar uma atitude e pensamento pessoais é a essência da interpretação individual. O espectador não tem que se identificar, só precisa de se emocionar e ter a possibilidade de imaginar. A finalidade não é a crítica mas a emoção que perturba e permite uma representação, é da representação individual do espectador que pode nascer a crítica.

3 — «*A atitude adoptada é de crítica social. Na exposição dos incidentes e na caracterização da pessoa tenta mostrar características da esfera social. Deste modo a representação transforma-se numa discussão (sobre as condições sociais) com a audiência. Alerta o espectador para justificar ou abolir essas condições de acordo com a classe a que pertence.*» (BOT, pág. 139). Como é que uma interpretação pode ser uma explicação da luta de classes, como é que uma interpretação pode ser genuína se pretende impôr um ponto de vista numa discussão dialéctica, se a interpretação é transformada numa exposição argumentativa? Simplesmente não pode, a não ser que o personagem seja o do interveniente num comício de propaganda política. Como é que um comportamento emocional pode pretender ser uma explicação de crítica social? Pode se a interpretação for motivada emocionalmente e a sinceridade das

emoções perturbar emocionalmente o espectador. Como é que se mostram características sociais sem identificação com a situação do personagem? Não se mostram, a não ser de forma ilustrativa, caricatural e superficial, que não convence emocionalmente e só pode convencer de forma argumentativa quem já está convencido. Mas mesmo numa discussão política é necessária a identificação com as motivações de uma ideologia política e do personagem que a defende.

4 — «Quando sobe ao palco, para além do que vai fazer o actor tem que descobrir em todos os pontos essenciais, especificar, implicar o que não está a fazer; o que quer dizer que deve representar de uma forma em que a alternativa surja tão claramente quanto possível, que a sua representação permita inferir as outras possibilidades e só está a representar uma das variantes possíveis. O que quer que não faça deve estar contido e preservado no que faz. Desta forma cada frase e cada gesto significam uma decisão; o personagem permanece em observação e é testado. O termo técnico para este processo é fixar o “não...mas”.» (BOT, pág. 137). À primeira leitura pode parecer que Brecht se está a referir a esconder o visível para mostrar o invisível, a defender uma interpretação que não mostre o óbvio e evidente para permitir a imaginação do que fica escondido, e deixado à interpretação do público. Esta atitude permitiria ter uma densidade muito mais profunda na representação, porque permitiria múltiplas possibilidades de imaginação individual do invisível. Mas quando se analisa aquilo a que chama termo técnico «não... mas», entende-se que se está a referir mais uma vez a uma dualidade dialéctica em que o mal esconde a possibilidade do bem, o injusto do justo, o comportamento e a atitude reprováveis do ponto de vista marxista preservam a possibilidade de «justiça». Ou seja a representação tem que ser tão obviamente condenável que a antítese se torna também obviamente louvável.

5 — «O actor não se deixa transformar completamente no palco no personagem que retrata. Ele não é Lear, Harpagon, Schweik; mostra-os. Reproduz as suas deixas o mais autenticamente que pode; adianta o seu comportamento segundo as suas melhores capacidades e conhecimento dos homens; mas nunca tenta convencer-se a si mesmo (nem os outros) que isso leva a uma transformação completa.» (BOT, pág. 137). Os actores não se deixam transformar nem completamente nem de todo, uma pessoa não se transforma noutra, pode mascarar-se de outra pessoa, pode imitar outra pessoa, mas não se transforma, nunca deixa de ser a mesma pessoa. O mascarar e o imitar são formas de representação superficiais e artificiais, só ilustrativas, sem interpretação pessoal das intenções e motivações do personagem, sem entrega e sem exposição da intimidade do actor enquanto artista. Para um actor mostrar um personagem tem que se adaptar à sua situação, tem que representar a vida do personagem, interpretá-la e vivê-la como se fosse a sua própria vida noutras circunstâncias. Para reproduzir as deixas com autenticidade o actor tem que encontrar uma motivação interior que recrie a motivação do personagem. O actor adianta o comportamento do personagem segundo o seu conhecimento de si próprio, não se representa um comportamento que é estranho e em que não se acredita, se o actor não acredita no comportamento do personagem o público também não

pode acreditar. Como é que se pode ser credível sem convicção? Para o actor acreditar num comportamento só pode servir-se dos seus próprios comportamentos e adaptá-los a outras circunstâncias.

6 — «*O que o actor épico tem que representar não é a si mesmo como rei, a si mesmo como erudito, a si mesmo como coveiro, etc., mas apenas reis, eruditos, coveiros, o que significa que tem que olhar à sua volta para o mundo da realidade. Tem que aprender a imitar: coisa que é desencorajada na representação moderna na base de que destrói a sua individualidade.*» (BOT, pág. 142). Segundo Brecht a interpretação limita-se à apresentação de tipos por imitação, processo que só pode dar origem a caricaturas esquemáticas. A imitação é o oposto e contrário da interpretação, é feita por observação exterior e cópia, não é feita por identificação interior a partir de uma representação do personagem e consequente interpretação. Como o próprio escreve imitar destrói a individualidade da interpretação, sendo paradoxal porque mesmo a imitação esquemática nunca deixa de ser uma interpretação individual.

7 — «*Os actores percebem o que significa se digo que o típico género de representação sem essa transformação completa acontece quando um encenador ou um colega lhe mostra como representar uma passagem particular. Não é o seu papel, portanto não se transforma completamente; sublinha o aspecto técnico e mantém a atitude de alguém que apenas faz uma sugestão.*» (BOT, pág. 138). A exemplificação de como representar é o maior erro passível de ser cometido, mesmo numa concepção dirigista da interpretação. Porque representar por imitação é o contrário da autenticidade, condiciona irreversivelmente a representação, inibe qualquer possibilidade de individualidade e obriga à artificialidade, porque obriga o actor a um esforço contra-natura de apropriação de uma interpretação que lhe é estranha e não nasce de si. Por outro lado pode ser usada como um facilitismo que desresponsabiliza e desobriga de procurar uma interpretação individual. E é, embora não fosse essa a intenção de Brecht, uma facilidade do agrado dos actores incompetentes. Na última frase da citação a contradição é evidente, se por um lado defende o sublinhado técnico, a ilustração demonstrativa, por outro defende uma atitude sugestiva, o contrário da demonstração e que, por definição de sugestão, possibilita múltiplas possibilidades de interpretação e imaginação ao público.

8 — «*Uma vez abandonada a ideia de transformação total o actor diz o seu papel como se o estivesse a improvisar mas como uma citação.*» (BOT, pág. 138). Como será possível improvisar uma citação? Improvisa-se interpretando a citação? Cita-se improvisando a interpretação? Interpreta-se improvisando a citação? É o absurdo total. Não é possível representar citando sem motivação interior.

9 — «*Ao mesmo tempo tem obviamente que dar todas as entoações das citações, as formas humanas e concretas das deixas; dos gestos que faz têm que ter toda a substância do gesto humano mesmo se só representa uma cópia.*» (BOT, pág. 138). Como é possível dar as entoações sem motivação interior, como é possível reproduzir mecanicamente entoações? Alguns actores mais antigos ainda hoje falam em «encontrar a música do texto», e o resultado

também continua a ser entoar uma cantilena que sirva as palavras. As «*formas humanas e concretas das deixas*» só podem nascer da apropriação pelo actor do texto do personagem, só através da representação individual da realidade do texto e consequente interpretação individual qualquer actor pode dar humanidade a um texto, a sua humanidade. Sem identificação com o personagem não é possível dar ao personagem uma forma humana, se o actor não entrega a sua humanidade ao personagem não lhe pode dar forma humana. Como é que uma cópia pode ter emoção humana credível? Uma cópia é por definição mecânica, não tem alma humana, é a reprodução formalista e imitativa de uma observação exterior.

10 — «*Em confronto numa relação livre e directa, o actor permite que o seu personagem fale e se movimente; apresenta um relatório. Não tem que fazer esquecer que o texto não é espontâneo, mas que foi decorado, tem uma quantidade fixa; o facto não importa, de qualquer modo é assumido que o relatório não é sobre ele mas sobre outros. A sua atitude seria a mesma se estivesse simplesmente a falar de memória.*» (BOT, pág. 142). Em primeiro lugar o actor não é separável do personagem, o próprio Brecht defende que o actor não se transforma, nunca deixa de ser ele próprio, o personagem é uma interpretação da pessoa do actor. Em segundo lugar apresentar um relatório significa recitar um texto com objectividade, a interpretação é sempre subjectiva. Em terceiro lugar o relatório nunca pode ser sobre outros porque o personagem é o próprio actor, a vida do actor em palco é a vida do personagem, mesmo se é a realidade de uma vida que não é o seu quotidiano. Por outro lado uma interpretação nunca é espontânea é deliberada e escolhida, espontânea é a improvisação e é por isso que serve como meio mas não pode ser um fim. Por fim a memória é uma representação emocional, não é objectiva e é diferente segundo as circunstâncias. Brecht esquece-se que a recordação é em si uma interpretação que depende da pessoa e das circunstâncias do momento em que se recorda, muito antes do seu tempo já Kierkegaard explicava a diferença entre lembrança e recordação, considerava que a recordação é uma arte e que não existem recordações comuns, porque recordar implica elaboração e a consciência da recordação é intransmissível, recordação é idealidade e implica responsabilidade.

11 — «*E também deve procurar direcções de cena e observações que comentem as suas deixas, e dizê-las em voz alta nos ensaios. Dizer em vos alta na terceira pessoa as indicações de cena resulta num choque entre dois tons de voz, alienando o segundo, o texto propriamente dito. Este estilo de representação ainda será mais alienado por acontecer no palco depois de ter sido sublinhado e anunciado por palavras. A transposição para o passado dá ao orador um ponto de vista de onde olhar de fora para a sua frase. E assim a frase também é alienada sem que o orador adopte um ponto de vista irreal; ao contrário do espectador, o actor leu a peça toda e está melhor colocado para julgar a frase de acordo com o final, com as suas consequências, que o primeiro, que sabe menos e é mais estranho à frase.*» (BOT, pág. 138). Toda a citação anterior não passa de uma listagem de truques e «muletas» de construção exterior, sem a mínima interiorização e usados desde sempre, e até hoje, num

processo artificial e exterior de encontrar um tom, e encontrar o tom não é apropriação do texto. O actor não tem que olhar de fora para a frase, tem que a dizer como pertença sua, segundo intenções e subtexto próprios. Com a alienação é que o ponto de vista se torna irreal por falta de envolvimento emocional. O actor não tem que julgar, a não ser que seja essa a condição do personagem, tem que interpretar e defender como sua a condição do personagem, e o personagem não sabe o que lhe vai acontecer. O actor só deve usar o seu conhecimento da peça para poder gerir a evolução do seu personagem, mas na representação de cada momento e de cada frase tem que ser feita em situação presente, porque se o personagem do actor soubesse o que lhe vai acontecer as suas intenções e subtexto seriam diferentes do que se não soubesse.

12 — «*A relação directa com a audiência permite e até obriga o discurso a variar de acordo com a maior ou menor significância dada às frases.*» (BOT, pág. 138). A «*relação directa com a audiência*» não é nenhuma novidade, é usada desde os trágicos gregos e abusada por Shakespeare. Uma relação directa com o público não deixa de ser interpretação, a contradição é total porque a relação directa também implica representação individual e interpretação do personagem do apresentador com um ponto de vista e intenções próprias. A alienação leva a uma falta de sinceridade nos ensaios que persiste nos espectáculos, porque a variação do discurso, se não é feita por motivação interior, é artificiosa.

13 — «*Se o actor se vira para o público deve-o fazer francamente em vez de usar a técnica do solilóquio para o lado do teatro antigo.*» (BOT, pág. 139). A que «*teatro antigo*» se refere? No teatro dos trágicos gregos e de Shakespeare a relação directa com o público era franca. A relação directa ou indirecta com o público só pode ser uma escolha por deliberação da interpretação individual.

14 — «*Os sublinhados, a insistência do personagem nas suas observações, devem ser desenvolvidos como uma peça de virtuosismo efectivo.*» (BOT, pág. 138). O virtuosismo, por ser uma exibição egoísta e interesseira, é o contrário de interpretação generosa, em contradição total com a crítica ao «*teatro antigo*».

15 — «*Qualquer coisa que o actor ofereça como gesto, verso, estrutura, etc., tem que estar acabado e que ter a marca de uma coisa ensaiada e fechada. Deve dar uma impressão de facilidade, que é ao mesmo tempo a de dificuldades ultrapassadas. O actor tem que fazer com que seja possível a audiência aceitar a sua arte, a sua maestria técnica, com leveza. Ele apresenta um incidente à frente do espectador com perfeição e como pensa que aconteceu ou podia ter acontecido. Não esconde o facto de ter ensaiado, como o acrobata não esconde o seu treino, e enfatiza ser o seu (do actor) relato, visão, versão do incidente.*» (BOT, pág. 139). Por definição uma interpretação, por também depender da circunstância, nunca está acabada nem fechada. Se as dificuldades estão ultrapassadas a interpretação é vazia de emoção, se não há dificuldades em expressar sentimentos eles não são sentidos. A maestria técnica não é para ser exibida, não vale por si, é um meio de expressão das emoções e só assim deixa de ser egoísta e passa a servir a generosidade, a primeira qualidade que um actor deve ter. Se um actor apresenta um incidente como pensa, está a interpretar e não se limita a apresentar, como «qualquer explicação pode ser mal

interpretada» é um contrassenso tentar uma explicação objectiva e com perfeição, para além da perfeição ser o contrário de uma interpretação emocional, imperfeita por inerência. A diferença entre um bom acrobata e um mau, entre um acrobata artista e um mediano, é exactamente o primeiro interpretar o seu número com emoção, e não se limitar a exhibir uma capacidade técnica ensaiada. Uma bailarina que execute uma coreografia perfeitamente ensaiada com uma técnica imaculada mas sem alma, não consegue fazer o público acreditar no seu personagem, porque ela mesma não tem motivação emocional. Se é a visão/versão do actor e não do personagem, nunca deixa de ser uma interpretação individual, a partir de uma representação individual, e a contradição do pressuposto é dupla porque a interpretação da pessoa/actor que apresenta um personagem é duplamente emocional, e a identificação é consigo mesmo.

As contradições e incongruências de Brecht levam à conclusão que o seu dilema foi um debate constante entre a sua deriva programática, o confronto com a artificialidade do teatro convencional e a consciência de não poder prescindir da individualidade artística do actor, por isso não consegue negar a influência e a importância do teatro «psicológico» de Stanislavski (BOT,pág. 236/237): *«Stanislavski ensinou que o actor deve ter um conhecimento exacto de si mesmo e dos homens que se propõe retratar. Nada que não seja tirado da observação do actor, ou confirmado por essa observação, serve para ser observado pelo público.»*. A observação do actor não é senão a sua apropriação do personagem através da sua representação individual da realidade, e é a interpretação com identificação por observação do personagem que possibilita ao público acreditar na representação.

No fim da sua vida, com a sabedoria e tolerância da idade, Brecht suavizou a sua recusa da empatia (mimese), concedendo-lhe pelo menos a importância de força de equilíbrio (BOT,pág. 277/278): *«Por muito dogmático que pareça insistir que a auto-identificação com o personagem deve ser evitada na representação, a nossa geração pode ouvir este aviso com vantagem. No entanto por muito determinados que sejam a obedecer não o podem levar à letra, o resultado mais provável é uma contradição real entre experiência e retrato, empatia e demonstração, justificação e criticismo, que é o pretendido. A contradição entre representação (demonstração) e experiência (empatia) leva muitas vezes o pouco instruído a supor que só uma ou a outra se podem manifestar no trabalho do actor. Na realidade é uma questão de dois processos mutuamente hostis que se fundem no trabalho do actor; a sua representação não é só composta de uma parte de um e uma parte do outro. A sua eficácia particular vem da luta e tensão entre os dois opostos, e também da sua profundidade.»*. Este assomo de sensatez não impediu que os seus seguidores continuassem com um programa dogmático, muitas vezes por notória incompetência artística, sendo mais papistas que o papa.

### 3 — genealogia da impossibilidade de direcção fundamentos

Numa interpretação pessoal, a partir de uma representação individual, do pensamento escrito de Schopenhauer revelou-se primordial o conceito do mundo como sendo inteiramente representação e como tal requerer o conhecimento do sujeito como suporte da sua existência. O que significa que o sujeito faz da realidade uma representação individual e o seu conhecimento é a interpretação subjectiva que ele faz dessa realidade. O conhecimento do sujeito é indiferente à essência objectiva da realidade pelo que a realidade só existe em função do sujeito, e se a realidade só existe em função do sujeito então não pode ser explicada objectivamente. Porque a explicação será sempre feita em função de uma interpretação, só existindo realidade enquanto representação interpretada.

O sujeito completa com o objecto o mundo como representação, e se um deles desaparecesse o mundo como representação deixaria de existir. As duas partes são inseparáveis mesmo em pensamento, porque cada uma tem sentido e existência só pela e para a outra; cada uma existe com a outra e desaparece com ela. Mas a existência do mundo como representação depende da interpretação individual do sujeito.

Como o mundo de objectos é e permanece representação, é totalmente e sempre condicionado pela representação individual do sujeito; o mundo dos objectos tem uma idealidade transcendente, ou seja existe apenas como ideia transcendente do sujeito, como representação e posterior interpretação do sujeito. Sendo a interpretação individual a compreensão, o mundo como representação só existe através da compreensão, e também só para a compreensão. A compreensão é determinada pela razão, e é ela que governa sobre as representações abstractas. Sendo a razão os conceitos ligados a juízos de interpretação que determinam a forma da compreensão. A razão também é um julgamento da interpretação das representações de modo a que cada uma tenha o seu valor, validade, existência, a sua verdade, simplesmente e somente pela relação do julgamento com a sua base de conhecimento. Mas o conhecimento é essencialmente representação individual por ser uma interpretação individual da essência do objecto. Ou seja o mundo só existe enquanto interpretação individual.

Aristóteles no *Sobre A Interpretação* e na *Nicomachean Ethics* (*Ética a Nicômaco* é a tradução portuguesa mais corrente) estabeleceu conceitos básicos que fundamentam a individualidade da interpretação. Estes conceitos básicos foram desenvolvidos ao longo dos séculos como essenciais à emancipação e responsabilização da individualidade do actor enquanto artista. As notas que se seguem são a exposição da genealogia desses preceitos, e dos seus autores principais.

Consideram-se fundamentais os seguintes autores:

**Constantin Stanislavski** (1863 – 1938) define o seu conceito de prática teatral como «realismo espiritual» segundo um método a que chamava «psico-técnica». O termo psico-técnica é desde logo uma declaração de intenções, porque se a

técnica é psicológica sustenta-se na individualidade da personalidade dos actores. Fundador do MHAT, Moskovskiy Hudojestvenny Akademicheskij Teatr (Teatro de Arte de Moscovo), em 1897, com Vladimir Nemirovich-Danchenko, onde em 1998 encena a sua primeira peça de Tchekov, *A Gaivota*, um marco na história do teatro mundial. Depois dessa estreia Stanislavski encenou no MXAT as outras três mais importantes peças de Tchekov, *Tio Vânia*, *As Três Irmãs* e *O Cerejal*. Este encontro entre Stanislavski e Tchekov foi fundamental para o crescimento artístico de ambos. O interesse de Stanislavski pela realidade psicológica dos personagens reforça o interesse de Tchekov pelo teatro, mas mais importante foi a recusa de Tchekov em explicar uma interpretação dos textos, deixando para o encenador a representação racional dessa realidade e a sua interpretação, o que obrigou Stanislavski a um estudo profundo de uma possível interpretação que era uma novidade no teatro. O método de Stanislavski era baseado no treino sistemático dos actores, numa praxis teórica em que a prática questiona uma teoria que estimula o crescimento artístico.

O processo de trabalho de Stanislavski fundamentava-se no conceito de «viver o papel», o que significava adaptar a própria vida à vida do personagem, e se a vida não se ensina também não se pode dirigir uma interpretação vivida. Idealmente Stanislavski pretendia limitar os seus ensinamentos a facultar aos seus alunos os instrumentos para a construção da vida interior dos personagens, na prática não se conseguia impedir de nas suas encenações impor aos actores a sua representação.

A este propósito foi muito elucidativo ver no Teatro da Cornucópia e de seguida duas peças de Tchekov, *A Gaivota* encenada por Luís Miguel Cintra em Março de 2006 e *O Ginjal* encenada por Christine Laurent em Junho de 2006. Luís Miguel Cintra seguiu a sua própria representação e encenou uma comédia sibilina e perversa, Christine Laurent seguiu a tradição stanislavskiana do drama psicológico. Duas interpretações válidas a partir de duas representações racionais muito diferentes, que demonstram que o significado das palavras depende do uso que se lhes dá. A apreciação valorativa de cada uma das encenações também dependeu da proximidade da representação de cada espectador com cada uma delas. Um espectador formado na tradição identificava-se mais com a interioridade sofrida da encenação de Laurent, enquanto um espectador menos tradicional se deliciava com a finura velhaca da encenação de Cintra.

**Uta Hagen** (1919 – 2004) actriz com uma grande carreira no teatro americano e professora durante décadas no HB Studio (que fundou com o marido Herbert Berghof). No cinema a sua carreira foi limitada por ter sido incluída na lista negra de Hollywood, mas no teatro a partir da sua estreia nos EUA com a Nina da *A Gaivota* de Tchekov (em 1938), encenação produzida e com os míticos Alfred Lunt e Lynn Fontanne, a sua carreira teve êxitos importantes onde se inclui o papel de Blanche Dubois na peça *Um Eléctrico Chamado Desejo* de Tennessee Williams.

Os Lunt foram muito marcantes na evolução de Hagen, por serem muito avançados para a época nos processos que usavam nas suas encenações. No seu livro *Respect For Acting*, Hagen conta como eles encenaram a cena do

jantar na *A Gaivota*: durante a cena entre Nina e Constantin, o resto da família é suposta estar a jantar na sala ao lado, os Lunt trabalharam essa cena fora de palco, improvisaram diálogos, decidiram o que iam comer, definiram o comportamento dos personagens à mesa, e durante o espectáculo sentavam-se de facto a uma mesa por trás das bambolinas, comiam e conversavam, e reentravam em cena com a realidade de terem jantado. O público não podia ver nada do que se passava fora de palco, mas ouvia o som dos talheres e dos copos e o rumor das conversas. A modernidade deste processo de trabalho consiste em possibilitar três coisas muito importantes: manter em cena os actores que estavam fora de cena, mantendo a concentração na identificação com os personagens, permitir uma representação de uma realidade concreta aos actores em cena ao percepcionarem uma acção real, e a imaginação do invisível aos espectadores, o que dava outra dimensão à cena visível em palco. Uta só tinha 18 anos quando interpretou a Nina e foi profundamente influenciada para o resto da vida por este trabalho com os Lunt.

**Jerzy Grotowski** (1933 – 1999) foi o fundador do chamado *teatro laboratório* e do *teatro pobre*, a sua encenação de *O Príncipe Constante* de Calderón de La Barca (1967) é considerada uma das grandes encenações teatrais do séc. XX e o culminar da sua ideia conceptual de teatro. Em 1969 apresenta a sua última encenação *Apocalypsis Cum Figuris*, peça baseada em textos da Bíblia, T. S. Eliot e Simone Veil, em que se afasta definitivamente das convenções teatrais e se radicaliza no que chamou apresentação de arte. A peça acabada nunca foi apresentada a um público normal, só a convidados relacionados com a actividade teatral. Grotowski é considerado o criador do teatro experimental contemporâneo segundo o princípio em que definiu o teatro como uma co-criação de um acontecimento teatral dos actores com os espectadores. Em 1986 funda em Itália o *Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale* onde desenvolve uma investigação de longo prazo sobre o *Objective Drama*, o impacto psicofisiológico das manifestações performativas rituais tradicionais e primitivas independentemente das crenças que as originaram, Grotowski define esta fase como «arte como veículo».

**Peter Brook** (1925) encenador de teatro, realizador. Encenou a sua primeira peça em 1943 (*Fausto*), de 1947 a 1950 foi director de produção do Royal Opera House, onde fez uma encenação muito polémica da ópera *Salomé* de Strauss com cenários de Salvador Dali e outra da *La Bohème* de Puccini com cenários de 1899. Em 1970 funda o CIRT, Centre International de Recherche Théâtrale em Paris, a partir de 1974 o CIRT tem sede no teatro Bouffes du Nord. Em 2008, renuncia ao cargo de director artístico do teatro.

As suas maiores influências foram Antonin Artaud (1896 – 1948) com o seu Teatro da Crueldade e Joan Littlewood (1914 –2002) conhecida como a «Mãe do Teatro Moderno». Também foi muito influenciado pelas teorias experimentais de Jerzy Grotowski, Bertolt Brecht e Vsevolod Meyerhold, teorias contraditórias entre si. A alienação pelo distanciamento de Brecht é antagónica da auto-penetração de Grotowski. Peter Brook foi um inovador sem uma formalidade conceptual própria, foi mais um divulgador de uma miscelânea de várias formas de inovação.

## individualidade da emoção

Segundo Aristóteles (Aristóteles — *Nicomachean Ethics*, Grã-Bretanha, Loeb Classical Library, © 1999, ISBN 0 674 99081 1 (NE) pág. 87): «*Um estado de alma é uma emoção, uma capacidade ou uma disposição. As emoções são raiva, medo, confiança, inveja, alegria, amizade, ódio, saudade, ciúme, piedade; e em geral os estados de consciência que são acompanhados por prazer ou dor. As capacidades são as faculdades em função das quais o indivíduo se relaciona com as emoções, capacidade de sentir raiva ou dor ou piedade. As disposições são estados de carácter formados em função dos quais se está bem ou mal disposto com respeito às emoções, a atitude do indivíduo em relação ao medo ou confiança ou ódio. O estado de alma de uma pessoa em qualquer situação é sempre uma emoção, a sua capacidade de relação com essa emoção pode ser de prazer ou dor, e é em função do seu estado de carácter que a sua disposição é boa ou má com respeito a essa emoção.*»

As emoções são vividas de uma forma pessoal por cada indivíduo, ninguém sente as emoções dos outros. Um indivíduo tem capacidades próprias que são só suas, e nelas incluem-se as incapacidades, ninguém pode ter as capacidades ou incapacidades dos outros. A disposição de um indivíduo ao depender da sua relação com as emoções, que é pessoal, é sempre particular, ninguém se pode servir das disposições dos outros. Por tudo isto o estado de alma é individual, não é passível de transmissão, não tem explicação possível, uma tentativa de imitação é possível mas será sempre artificial porque a motivação nunca será interior. No que se refere ao estado de alma o actor tem que ter a responsabilidade de o viver com as suas emoções, capacidades e disposições, que por serem as suas são as únicas que lhe podem valer. Se o actor se defende e se refugia nas indicações e explicações de um estado de alma de um personagem, a sua interpretação nunca será genuína porque nem as emoções, nem as capacidades, nem as disposições serão as suas e por isso nunca vão corresponder à sua representação da realidade do personagem.

*Is it not monstrous that this player here,  
But in a fiction, in a dream of passion  
Could force his soul so to his conceit  
That from her working all his visage wann'd;  
Tears in his eyes, distraction in's aspect,  
A broken voice, and his whole function suiting  
With forms to his conceit? Shakespeare, Hamlet 2.2*

Shakespeare tinha uma concepção bastante aristotélica do que devia ser a interpretação de um texto, no sentido de só dever ser condicionada em cada momento pelos «afectos e impressões da alma» do actor que o interpreta. Ao considerar monstruoso um actor que submete a sua alma à sua vaidade, que por vaidade e necessidade de exibição esse actor se sirva de efeitos histriónicos

para realçar a interpretação de um texto, valorizando o sucesso do exibicionismo em vez de valorizar a necessidade das suas emoções, procurando a apreciação do público em vez de procurar o sentido profundo do seu conhecimento singular do texto, estava a considerar a motivação desse tipo de interpretação como superficial e exterior quando deveria ser profunda e interior. Para Shakespeare, como para Aristóteles, uma interpretação deveria nascer de um impulso de necessidade da alma.

*Não há verdadeira arte que não seja vivida.* Stanislavski (AAP, pág. 24)

Stanislavski pensava que «*a arte começa quando entram os sentimentos*», sendo evidente tratar-se dos sentimentos individuais, e acrescenta «*o alvo fundamental da arte é a criação da vida interior de um espírito humano, e a sua expressão de uma forma artística*», sendo que a vida interior de um espírito humano só pode ser criada por analogia de outro espírito individual, ninguém é capaz de representar um espírito que não lhe seja semelhante. Basta lembrar a perplexidade com que se assiste a comportamentos com os quais não há identificação, que só é resolvida quando se usa o lugar-comum de se «pôr no lugar do outro», ou seja quando se faz um esforço para encontrar analogias pessoais com esse comportamento estranho. Um actor só pode acreditar numa interpretação vivida por si, e só pode fazer acreditar o público numa interpretação em que acredite. Como explica Stanislavski (AAP, pág. 16) «*só uma arte assim pode absorver completamente o espectador e fazer ao mesmo tempo compreender e também sentir interiormente os acontecimentos do palco, enriquecendo a sua vida interior, e deixando impressões que não se apaguem com o tempo*».

Uta Hagen dá o exemplo de Laurette Taylor (1883 - 1946) por quem tinha uma admiração incondicional. Laurette Taylor foi uma actriz com uma enorme carreira de teatro, a sua última aparição no teatro foi em *Glass Menagerie* de Tennessee Williams em 1944, no cinema mudo foi a estrela de *Happiness* de King Vidor em 1924. A admiração de Uta Hagen por Laurette Taylor deve-se ao seu trabalho no estudo das personagens, já na viragem do séc. XIX para o séc. XX ela começava esse estudo das personagens pela construção de um passado, depois trabalhava na identificação com esse passado até conseguir acreditar que ela era a personagem, nas suas circunstâncias e com as suas relações, também recusava decorar os textos até serem parte da sua vida em palco e o seu trabalho de identificação com a personagem só acabava quando ela sentia que «*vestia as cuecas da personagem*» («*wearing the underpants of the character*»). Para Laurette Taylor a actriz imaginativa devia deixar ao espectador a sensação de poder imaginar o comportamento da personagem em qualquer condição fora das situações da acção da peça ou do filme. Uma actriz devia construir a personagem em primeiro lugar para si mesma e não para o público, e devia construir a personagem com o coração, a alma e o cérebro.

Laurette Taylor escreveu um ensaio intitulado *The Quality Most Needed*, para o número de Abril de 1914 do *Green Book Magazine* (*Green Book Magazine*, Vol. XI, Nº 4, The Story-Press Corporation), onde defende a importância da

imaginação para uma actriz que queira verdadeiramente ser uma artista, em que criticava as interpretações onde se via o actor a «representar» («*where you can see the acting*») e avisava contra uma chamada tradição de «representação» que bloqueava o instinto criativo. Porque a sua extraordinária modernidade o justifica, é pertinente a citação de um excerto de *The Quality Most Needed*: «*Não é a beleza nem a personalidade nem o magnetismo que fazem uma verdadeira grande actriz. É a imaginação, apesar de as outras qualidades serem úteis. Criamos na imaginação a personagem que queremos representar. Se for real e vital para nós na imaginação vamos conseguir representá-la com liberdade e segurança. Mas temos de a conceber como um todo antes de a começar a representar. (...) A actriz imaginativa constrói um retrato, usando todo o seu coração e alma e cérebro. Constrói este retrato não só para as pessoas à sua frente mas para si mesma. Acredita nele e faz com que as pessoas por trás das luzes também acreditem. Se não fez isto falhou. Ela tem que estimular a imaginação da audiência. Uma actriz não tem só que ser capaz de representar um papel; tem que ser capaz de brincar com ele. Acima de tudo, não pode deixar que nada se meta entre ela e a coisa que está a representar. (...) Quantas vezes uma actriz representou um papel de maneira a deixar o sentimento que se tem um conhecimento tão íntimo da personagem que se consegue imaginar o seu comportamento em qualquer parte, para além das situações envolvidas na acção da peça? Se isto não acontecer, sente-se que só se viu um retrato limitado da personagem e percebe-se que apesar de a acção não ter falhas faltou qualquer coisa. E, em nove casos em dez, é porque a mulher que representava o papel não tinha usado a imaginação. Estava completamente presa pela tradição do teatro. Tinha feito tudo como teria sido feito por qualquer outra pessoa em palco. Isto é fatal. A peça não emociona porque não se tornou real. (...) A artista procura o invulgar. Observa toda a gente, sempre à procura do invulgar nas roupas, nos modos, nos gestos. (...) A coisa mais interessante para mim na representação é o trabalho fora do personagem em si, o encontrar do que é incomum e do pequeno, aparentemente insignificante traço que inconscientemente vai atrair o público estabelecer a atracção humana. (...) Eu quero entrar mesmo dentro da personagem e representar com o coração tanto como com a cabeça. Isso é impossível a não ser que esteja livre de influências exteriores. Eu penso que as actrizes dão demasiada importância à tradição de representar. E isso é um grande erro. Bloqueia o instinto criativo. (...) Não pode haver um compromisso no desenvolvimento lógico de uma personagem para conseguir um efeito teatral. (...) Eu acho que o instinto é a ligação directa à verdade.».*

Quando Lurette Taylor escreve que a personagem deve ser criada na imaginação de forma real e vital, está a defender a individualidade e a responsabilidade do actor na criação da interpretação e está a afirmar que só a partir da motivação interior do actor a interpretação pode ser livre e credível. Sendo certo que a motivação interior não pode ser dirigida por mais ninguém que não seja o próprio indivíduo. Porque o actor imaginativo ao construir a imagem da personagem com a sua imaginação, com «o coração e a alma e o cérebro» e para si mesmo, acredita no que imagina e essa convicção faz com

que os outros também acreditem. Se a motivação interior do actor não for convincente para si próprio a realidade que deixa ver é artificial e não estimula a imaginação dos outros.

A imaginação é o paradigma exemplar da representação individual, a imaginação é individual por definição, como tal pode ser estimulada mas não pode ser dirigida, não há possibilidade de imposição da imaginação. Laurette Taylor defende que uma interpretação do personagem emocionalmente genuína dá a sensação ao espectador de o conhecer intimamente, ao ponto de estimular a sua imaginação a conseguir imaginar o seu comportamento fora da situação da peça, ou do filme. A «tradição teatral», ou sejam as máscaras do compromisso para um efeito teatral, impedem a sensação de realidade emocional que comove o espectador.

Quando fala da imaginação como condutora do processo criativo, porque «o dramaturgo não fornece tudo aquilo que os actores precisam de saber sobre a peça» (AAP, pág. 55), Stanislavski está não só a deixar liberdade de representação aos actores mas também a responsabilizá-los por essa representação. Nada é mais individual do que as representações da imaginação, que mais uma vez podem ser estimuladas, podem ser condicionadas, podem ser manipuladas, mas não podem ser dirigidas, no sentido em que ninguém pode representar a imaginação de outra pessoa. Ao escrever que o actor tem que completar com a sua imaginação as informações sobre o personagem e a acção de uma peça, que o autor não deu, porque (AAP, pág. 56) «o que é dado no texto não desenha o carácter da dramatis personae nem dá todos os tons dos seus pensamentos, sentimentos, impulsos e acções», deixa aos actores a possibilidade e a obrigação de criarem a sua própria representação. Embora e mesmo que as informações do autor fossem exaustivas, como no caso de Eugene O'Neill no que respeita aos cenários, isso não impede que a sua interpretação seja sempre individual e só possam ser entendidas como uma forma de auto-sustentação da representação racional desse autor, como uma necessidade desse autor de concretizar a representação da sua imaginação, essa necessidade de auto-sustentação não deve ser vinculativa de uma interpretação. Stanislavski chega ao ponto de afirmar que os actores sem imaginação «têm que a desenvolver, ou então deixar o teatro», a falta de imaginação não pode ser compensada pela imaginação dos outros, só pode ser estimulada ou manipulada. A falta de imaginação do actor pode levar a que o autor ou encenador a (AAP, pág. 57) «compensar a sua falta de imaginação usando a sua própria imaginação tornando-o num pião», com a consequência de uma interpretação desalmada.

Stanislavski dá uma enorme importância à «corrente imagens interiores» como recurso da motivação interior do actor (BAC, pág. 124): «A corrente de imagens interiores, alimentadas por todos os géneros de invenções ficcionais, circunstâncias, põe a vida num papel, dá a base para tudo o que o personagem faz, as suas ambições, pensamentos, sentimentos, e mais do que isso, é uma grande ajuda para o actor fixar a atenção na vida interior do seu papel.». Mas deixa escapar o facto de essa corrente de imagens não poder deixar de ser sempre individual. Porque mesmo que as imagens interiores se alimentem de

invenções ficcionadas são filtradas pela representação racional individual, deixam de ser a representação do autor da ficção. As circunstâncias serão sempre as pessoais, ninguém se alimenta das circunstâncias de outra pessoa, essas terão sempre um carácter de ficção por impossibilidade de serem vividas interiormente. O que um indivíduo representa ao presenciar as circunstâncias de outra pessoa é essa realidade externa, a sua emoção será sempre a do espectador e nunca a do protagonista. Em consequência as imagens interiores ou são da vida do indivíduo (actor) ou são a imaginação da interpretação desse indivíduo na situação de um personagem. Nunca deixando de ser representações racionais individuais de uma realidade percebida que por deliberação levam a interpretações também individuais.

*No teatro a imaginação do espectador é capaz de fornecer o que não é dito.* Meyerhold (MOT, pág. 25)

A imaginação do espectador é capaz de deliberação, e idealmente deveria ser-lhe permitida a liberdade de interpretação individual, uma obra de arte será tão mais profunda quanto mais estimular a imaginação individual. Quando o pintor Mark Rothko afirmava que a sua ambição era conseguir chegar à expressão da emoção pura nos seus quadros, queria dizer a emoção pura individual de cada espectador e não a sua emoção particular de autor da pintura. Meyerhold começa por afirmar que (MOT, pág. 171) «*qualquer recriação de uma obra justifica a sua existência se nascer de uma necessidade interior*», uma evidência inconsequente no seu caso, porque a necessidade interior nasce da representação individual, e porque a inconsequência está no seu entendimento de recriação que tem a pretensão de que o «*o encenador, tendo absorvido a concepção do autor, transmite a sua criação*». Transmitir depois de absorver como programa é só uma pretensão, redutora porque impositiva. A absorção é uma interpretação e a transmissão uma explicação, que como reflecte Wittgenstein «*pode ser mal interpretada*» e como a individualidade da representação da explicação não coincide com a representação de quem explica daí nunca podem coincidir as respectivas interpretações.

Com estas reservas definidas pode-se seguir para a crítica de Meyerhold ao naturalismo. Começa por uma frase lapidária (MOT, pág. 54) «*Na expressão de tristezas trágicas da alma a forma é ditada pelo conteúdo*», sendo a expressão e a forma a mesma coisa, a interpretação individual, e o conteúdo a representação da realidade das tristezas da alma, nada se podia dizer de mais aristotélico. E continua (MOT, pág. 25): «*O teatro naturalista ensina o actor a expressar-se de uma maneira acabada, claramente definida; não deixa espaço para representar a alusão ou para o não-dito consciente. É por isso que é tão frequente o exagero cabotino no teatro naturalista; desconhece o poder da sugestão*». Ou seja, o teatro naturalista cai na tentação sem sentido de um esforço de clarificação das interpretações, a tentação é absurda porque mesmo uma interpretação ilustrativa será sempre uma realidade submetida à representação e posterior interpretação individual do espectador. O lado perverso referido por Meyerhold é a falta de espaço para a alusão, o intérprete é

obrigado a uma tão grande explicitação das suas intenções que fica sem nada para interpretar interiormente e então o seu único recurso é compensar a falta de interioridade com o exagero forçado da expressão, tanto física como oral. Meyerhold conclui com um exemplo muito claro (MOT, pág. 26): «*O teatro naturalista nega ao espectador a capacidade de preencher os detalhes com a sua imaginação da mesma maneira que o faz com a música.*». Por a música ser o paradigma de todas as artes, por ser uma realidade, independentemente da pulsão rítmica que pode ser partilhada, em relação à qual se compreende muito bem a individualidade da representação dependente da pessoa e da sua circunstância.

Peter Brook, a propósito da sua definição de Teatro Sagrado, escreve a seguinte definição (Brook, Peter — *The Empty Space*, Londres, Penguin Modern Classics, Penguin Books, © 2008, ISBN 978 0 141 18922 2, (TES) pág. 47): «*O Teatro Sagrado podia ser chamado Teatro do Invisível-feito-Visível: a noção de o palco ser um lugar onde o invisível pode aparecer como uma impressão profunda no pensamento.*». A noção que Brook tem só faz sentido se se entender que o invisível só aparece através da emoção, da emoção do actor que provoca emoção no espectador, e a emoção só existe se o espectador acredita nela, o que só acontece quando o actor também acredita, só assim o invisível pode provocar uma impressão profunda no pensamento. Porque mesmo uma reflexão filosófica profunda começa por impressionar através da emoção que provoca no leitor, através daquilo a que Nietzsche chamava «pulsão».

Mas Peter Brook umas páginas antes evidencia alguma incoerência, que lhe vem da confusão de influências e admirações contraditórias e antagónicas, ao presumir da objectividade da interpretação musical e da mecanicidade da dança (TES, pág. 19/20): «*Um músico lida com um tecido que é o mais próximo do invisível que o homem pode ter. A sua partitura anota essa invisibilidade e o seu som é feito por instrumentos que não mudam. A personalidade do músico não é importante: um clarinetista magro pode fazer facilmente um som mais forte que um gordo. O veículo da música está separado da música em si. (...) Mas o veículo do teatro é a carne e o sangue e aqui funcionam leis completamente diferentes. O veículo e a mensagem não podem ser separados. (...) Só um actor nu pode ser parecido com um instrumento puro como o violino e só se tiver um físico completamente clássico. Um bailarino fica às vezes perto dessa condição e é capaz de reproduzir gestos formais sem os modificar pela sua personalidade ou pelas mudanças externas da vida. Mas a partir do momento em que o actor se veste e fala com a sua própria língua entra num território flutuante de manifestação e existência que partilha com o espectador.*». Ora na música o «veículo e a mensagem» também não podem ser separados, porque um músico também é um intérprete (como foi exemplificado com Glen Gould e Maria João Pires e as respectivas interpretações da *Sonata para Piano nº 1 em Dó maior, K. 279 (K. 189d)* de Mozart), a sua personalidade individual tem toda a importância e as suas circunstâncias também. A importância do físico de um músico pode ser pouco importante para a sua interpretação, mas não é irrelevante porque o tamanho das mãos de um pianista tem toda a importância e pode obrigar a superar limitações através da emoção (como no caso exemplar de Maria João

Pires), e um clarinetista enfezado não tem o mesmo fôlego de um corpulento, a falta de fôlego também pode ser limitativa e obrigar a superações. O bailarino também modifica sempre os gestos com a sua personalidade, um bailarino que não seja um boneco mecânico não pode representar uma partitura coreográfica sem a interpretar, uma interpretação é uma recriação pessoal ditada pela personalidade e pelas circunstâncias do intérprete (como afirma o próprio Brook), e uma recriação é sempre uma modificação.

*Acima de tudo, o teatro é a arte do actor.* Meyerhold

Meyerhold tinha uma atitude programática em relação à interpretação dos actores que subordinava à representação do autor via representação do encenador, no sentido de uma compreensão pelo público do «*verdadeiro tom da voz do autor*». O que é um paradoxo profundo, porque a representação sendo individual não pode ser explicada, o tom da voz é sempre absolutamente subjectivo e a sua interpretação individual. Meyerhold também defende a interpretação colectiva como meio de chegar à verdade da representação do autor, mas esta defesa é contraditória na sua génese porque mesmo uma interpretação colectiva não deixa de ser uma interpretação de um colectivo particular, nunca podendo chegar a uma inexistente verdade objectiva do autor. Admirador declarado de Schopenhauer, Meyerhold, por força da sua intenção programática positivista, perverte o conceito fundamental da individualidade da representação pela defesa afirmativa de um processo possível de chegar à verdade do autor. Verdade que não existe a não ser através de interpretações individuais e por isso é sempre uma representação individual tanto do intérprete como do espectador.

No entanto na sua crítica ao que chamava «teatro naturalista» ou «teatro velho», em contradição paradoxal com o seu programa prático e teórico, fundamentava-se na individualidade da representação e, enquanto crítica, deve ser tida em consideração nesta genealogia da impossibilidade de direcção.

Stanislavski chama viver o papel (AAP, pág. 14) «*ir buscar todos os processos internos para os adaptar à vida espiritual e física da pessoa que se está a representar*», ou seja «*o actor tem que adaptar as suas próprias qualidades humanas à vida dessa outra pessoa, e pôr nessa vida a própria alma*», o que quer dizer identificar os sentimentos do personagem com a sua experiência, que não pode ser senão individual, descobrir na sua representação das realidades por si experimentadas sentimentos análogos aos do personagem. E se a «alma» é o paradigma da individualidade, então entregar a alma a um personagem é interpretá-lo em função da individualidade.

Uta Hagen afirma que existe a noção errada de que se pode ser um ser humano nos bastidores e um «actor» em palco. Esta sua afirmação é quase redundante por ser a constatação de que o actor é antes de tudo um ser humano e que o seu trabalho em palco só terá sentido pela presença desse ser humano. A sua tomada de posição, contra a pretensão da possibilidade de divisão entre actor e ser humano é uma oposição contra quem considera que o actor pode ter duas individualidades, uma humana e outra funcional ou profissional, que pudesse

vestir ou despir segundo as conveniências e as circunstâncias. A frase feita «não levo o personagem para casa», dita por muitos actores que se gabam de não serem afectados nem serem iguais ao personagem do papel que interpretam num dado momento, ou é mentira ou revela profunda inconsciência e irresponsabilidade. Porque nenhum actor deixa de ser ele mesmo ao interpretar um personagem, a interpretação de um personagem é antes de mais uma adaptação da pessoa do actor às circunstâncias do personagem, pelo que todos os actores deveriam levar a sua pessoa para o palco, e visto serem o personagem parece pouco provável que não o levem para casa. Como o personagem também é o actor, por ser produto da sua representação racional da realidade e a seguir da interpretação dessa realidade, só faz sentido «não levar o personagem para casa» ou não levar a pessoa do actor para o palco se a interpretação do actor for uma composição caricatural ou sustentada na artificialidade da chamada tradição teatral (que não passa do uso de técnicas de «representação» histriónicas usadas como defesa para a falta de talento e de entrega). Uma interpretação de um papel de uma forma tão paradoxal, em que o actor não se identifique com o personagem, o que equivale a dizer que o personagem não tem nenhuma identificação com a sua individualidade e que as suas motivações são exteriores à pessoa do actor, só é possível mediante truques de representação ou imitações caricaturais. Truques de representação são, por exemplo, «descobrir a melodia do texto», encontrar um apoio num objecto que se usa recorrentemente (como um lápis com que se brinca entre os dedos), aliar pausas prolongadas a mudanças dramáticas de entoação, exagerar posturas e gestos e modos de andar «característicos», usar disfarces com abuso de maquilhagem de caracterização ou guarda-roupa tipificante, etc. Ou seja e resumindo o uso de qualquer tipo de máscaras para evitar a exposição da individualidade como forma de desresponsabilização, falta de generosidade e incapacidade de entrega.

*A essência do teatro é o actor e a sua presença física no palco.* Grotowski (TAPT, pág. 143)

Grotowski considera que o teatro é a oportunidade do actor tirar as máscaras e mostrar a sua verdadeira substância, com consciência da responsabilidade que isso implica, numa revelação total da sua intimidade, está a afirmar que o sentido de qualquer interpretação dramática só se pode encontrar na individualidade do actor. Só a identificação da individualidade do actor com a realidade do personagem em total exposição da sua intimidade e com total responsabilidade permite ao espectador um confronto com as suas emoções. Ao contrário do que afirma o muito vulgarizado lugar-comum a sedução da actividade do actor não é a «oportunidade de viver outras vidas», mas na oportunidade de viver a própria vida em condições extremas «*sem meias medidas, revelando, abrindo, emergindo de si mesmo*».

(TAPT, pág. 35) «*O actor que empreende um acto de auto-penetração, que se revela a si mesmo e sacrifica o mais profundo do seu ser — o mais doloroso, que não está destinado aos olhos do mundo — deve ser capaz de expressar (...)*

*os impulsos que balançam na fronteira entre o sonho e a realidade. Deve ser capaz de construir a sua própria linguagem psico-analítica de sons e gestos da mesma forma que um grande poeta cria a sua própria linguagem de palavras. (...) O papel é usado como um trampolim, um instrumento com o qual se estuda o que se esconde por trás da máscara do quotidiano — o âmago da personalidade — para o poder sacrificar, para o expor. (...) É uma questão de entrega, a entrega deve ser total, na mais profunda intimidade, com confiança, a entrega é a chave da auto-penetração, do transe, do excesso.»*. A auto-penetração de que fala Grotowski não é mais do que o confronto com o mais profundo da individualidade de cada um, a auto-penetração é por definição feita por cada um em relação e em função de si mesmo. Qualquer penetração no interior profundo de uma pessoa está vedada por impossibilidade às outras pessoas, o fim da psicanálise não é penetrar no subconsciente do paciente mas ajudá-lo a fazer uma auto-penetração nesse subconsciente. A auto-penetração só pode consistir na representação que cada um consegue fazer da sua própria realidade para a tentar interpretar, esta interpretação não pode ser objectiva, é subjectiva e individual. Se um actor num acto de auto-penetração na interpretação de um personagem «*sacrifica o mais profundo do seu ser*», com exposição da sua intimidade, esse sacrifício é individual, é uma decisão que nasce e uma deliberação voluntária e pessoal, esse sacrifício não pode ser imposto, pode ser estimulado mas só pode ser decidido por necessidade profunda e individual.

*O actor deve estar numa profunda, secreta relação com as suas mais íntimas fontes de sentido.* Peter Brook (Brook, Peter — *The Open Door*, Nova Iorque, Anchor Books, Random House, © 2005, ISBN 1 4000 7787 7, (TOD) pág. 37)

As «*íntimas fontes de sentido*» só podem ser as determinantes das pulsões mais profundas do actor, são a condição da individualidade. Ninguém se pode servir de íntimas fontes de sentido sugeridas ou impostas do exterior à motivação interior de cada um, porque ninguém se pode servir das pulsões de outra pessoa, nem ninguém é capaz de transmitir as suas pulsões. Partindo do princípio que as pulsões são fundamentais para uma interpretação sincera, pode-se concluir que se as pulsões não podem ser dirigidas do exterior uma interpretação também não pode ser dirigida. A conclusão a que se chega é o conceito de direcção de actores ser um contrassenso, a ideia de direcção de uma interpretação não faz sentido se entendida literalmente. Só pode fazer sentido se entendida como manipulação das pulsões do intérprete, como manipulação das fontes de sentido íntimas. Só há exposição se a motivação for interior, porque só há exposição se o actor expuser alguma coisa de si mesmo. Como o actor não se transforma e não deixa de ser a mesma pessoa em palco, a sua interpretação só é sincera se houver exposição da sua pessoa. Na cena final do filme *Sangue Do Meu Sangue* a actriz Anabela Moreira despe-se literalmente de todas as máscaras numa exposição total, mas essa exposição não lhe foi imposta, o sacrifício foi voluntário por ser uma necessidade da personagem, foi por auto-penetração que o fez, foi a sua identificação com a

personagem que a levou a essa deliberação e conseqüente decisão. Na sua interpretação do papel e do personagem o amor vital tornava natural e inquestionável o sacrifício total. Anabela conta que durante a filmagem da cena não sentiu nenhum constrangimento pela presença do outro actor ou da equipa técnica, só estava concentrada no facto do sacrifício ser por amor e a consequência natural da necessidade de salvação da vida do sobrinho da personagem.

Anamaria Marinca uma jovem actriz romena, protagonista do filme *4 Meses, 3 Semanas e 2 Dias* de Cristian Mungiu, também disse: «*Eu acho que representar tem a ver com o ser muito mais real do que na vida real. Tem a ver com esquecer a máscara que usamos constantemente para sair e enfrentar o mundo.*». E do que ela fala é da necessidade de ter coragem de exposição, de ter a responsabilidade de assumir a individualidade da interpretação, já que na vida a condescendência e as necessidades de conciliação e aceitação levam as pessoas a compor uma máscara de comportamento que esconde a sua verdadeira individualidade.

O tipo de pensamento que admite a possibilidade da interpretação sem identificação, considerando neste caso identificação como a adaptação da pessoa do actor às circunstâncias do personagem, é o mesmo que leva muitos actores a afirmar que o que mais os encanta na profissão é a transformação noutras pessoas, e viverem outras vidas. Ora ninguém se transforma noutra pessoa, basta recordar a noção da representação individual da realidade, as pessoas vão-se transformando por evolução ao longo da vida, mas só por patologia psíquica se transformam noutras pessoas. O actor coloca-se a si mesmo na situação do personagem, interpreta a realidade do personagem com a sua representação.

### **individualidade da escolha**

*«A escolha é manifestamente um acto voluntário. Actos repentinos, sem contenção de desejo e paixão, podem ser voluntários mas não são feitos por escolha. A paixão não é uma escolha, porque os actos feitos por paixão estão longe de ser feitos por escolha deliberada. Também o desejo pode ir contra a escolha, mas o desejo não vai contra o desejo, o desejo só vê um objecto como agradável ou doloroso, a escolha não. A escolha não é um desejo, porque a escolha não tem por objecto impossibilidades, ninguém escolhe o que não está ao seu alcance, só o que pensa que pode alcançar pelos seus actos. A escolha diz respeito a coisas dentro do controle de cada um. A escolha é um acto voluntário precedido de deliberação, já que a escolha envolve raciocínio e um processo de pensamento. Delibera-se sobre coisas que se podem controlar e podem ser alcançadas pela acção. A deliberação é usada em assuntos que, apesar de sujeitos a regras seguras, são incertos no*

*seu resultado; ou onde o resultado é indeterminado. Não se delibera sobre os fins, mas sobre os meios. A questão é num dado momento decidir que instrumentos usar, e noutra momento como os usar; similarmente noutras esferas, considera-se umas vezes quais os meios a usar, e outras como os usar.»* Aristóteles (NE, pág. 129 a 137)

A escolha implica contenção, a escolha é a condição da interpretação, porque é um acto voluntário precedido de deliberação, que envolve raciocínio e um processo de pensamento. Como não acontece quase nunca na improvisação que é um acto repentino, sem contenção, que pode ser voluntário mas não é feitos por escolha. Ao ser um acto voluntário a escolha tem a sua origem na representação que o actor faz da realidade do personagem. A escolha é já a interpretação, sendo voluntária pertence exclusivamente ao intérprete, pelo que não faz sentido alguém assumir a escolha de outro, só faz sentido assumir a responsabilidade da própria escolha.

Para Aristóteles (NE, pág. 139): *«O indivíduo é a origem das suas acções, e o território da deliberação é descobrir acções que possam ser efectuadas dentro do poder de cada um; todas as nossas acções visam outros fins que não elas mesmas. É manifesto que um indivíduo é o autor das suas próprias acções, e se a origem da sua conduta está dentro de si mesmo, então as acções cujas origens estão dentro de si mesmo, dependem elas mesmas de si, e são voluntárias. O objecto da deliberação e da escolha é o mesmo, excepto que quando uma coisa é escolhida já foi determinada, já que foi a coisa seleccionada em resultado da deliberação. O objecto da escolha é uma coisa dentro do poder de cada um que se deseja depois de deliberação, a escolha é um desejo deliberado de coisas dentro do poder de cada um; porque primeiro delibera-se, depois selecciona-se, e finalmente fixa-se o desejo de acordo com o resultado da deliberação.»*. Se o indivíduo é a origem das suas acções, se o território da deliberação são as acções que possam ser efectuadas dentro do poder de cada um, se todas as acções visam outros fins que não elas mesmas (esta é uma das grandes diferenças entre interpretação e improvisação), então é manifesto que se um indivíduo é o autor das suas próprias acções, e se a origem da sua conduta está dentro de si mesmo, então as acções cujas origens estão dentro de si mesmo, dependem elas mesmas de si, e são voluntárias. O poder de cada um é limitado pelas suas emoções privadas e a sua consciência, que também implica a consciência dos limites do seu corpo, e é determinado pela necessidade da natureza interior de cada um. Uma actriz muito racional e pouco sensual não tem o mesmo tipo de poder de uma actriz emocional e muito sensual, a consciência dos limites do seu poder é essencial para a escolha da sua interpretação de um papel porque a origem das suas acções está dentro de cada uma. Ao interpretar uma Ofélia, na cena da ruptura com Hamlet, qualquer uma das duas actrizes terá provavelmente como fim o amor de Hamlet, mas a escolha dos meios terá que ser voluntária, ou seja deliberados em função da natureza interior de cada uma delas. No momento em que Hamlet surpreende Ofélia e recusa as cartas com a frase *«Não, eu não; eu nunca te dei nada.»*, a

atriz racional pode escolher esconder o choque e argumentar «*sabe muito bem que deu, e com elas palavras sopradas com tanta doçura que todas as coisas ficaram mais queridas*» num tom contido e frio. Mas se a atriz emocional tentar imitar a mesma acção não vai conseguir ser genuína, será sempre uma imitação artificial em que as suas emoções privadas serão contrariadas.

A escolha é voluntária porque é um desejo deliberado. E se a deliberação precede a escolha também ela é individual. Em consequência compete ao actor deliberar e ser responsável por essa deliberação, não faz sentido aproveitar a deliberação de outro se por definição ela é voluntária e portanto individual.

Na cena em que Ofélia conta a Polónio a visita que Hamlet lhe faz no seu quarto, várias deliberações da atriz que interpreta Ofélia são possíveis. A atriz tem o poder, por exemplo, de escolher se Ofélia mente ou diz a verdade, tem o poder de escolher se defende o amor de Hamlet por Ofélia ou se desculpa uma queda em tentação de Ofélia. A atriz pode necessitar de um sentimento de culpa para a sua motivação interior, ou pode-lhe bastar como motivação a inocência desiludida. Nos dois extremos a atriz terá o poder de deliberar e depois desejar que Ofélia se desculpe de ter cedido a Hamlet e tenha consumado o acto sexual, ou que Ofélia tente provar que amor de Hamlet é genuíno e ela tenha razão para o amar. Os dois extremos são possíveis e legítimos e só dependem da deliberação e depois do desejo da atriz.

*Speak the speech (...) trippingly on the tongue. Nor do not saw the air too much with your hand, thus, but use all gently; for in the very torrent, tempest, and, as I may say, whirlwind of your passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness. (...) Be not too tame neither, but let your own discretion be your tutor. Suit the action to the word, the word to the action; with this special observance, that thou o'er-step not the modesty of nature; for anything so o'erdone is from the purpose of playing, whose end, both first and now, was and is to hold, as 'twere, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure. Now, this overdone or come tardy off, though it makes the unskilful laugh, cannot but make the judicious grieve; the censure of the wick one must, in your allowance, o'erweigh a whole theatre of others. (...) Shakespeare, Hamlet 3.2*

Para Shakespeare a interpretação devia ser orientada pelo critério do actor, ou seja pelos seus conhecimentos, sentimentos e emoções privadas, porque ao afirmar que a interpretação deve ser um espelho da natureza está a querer dizer que nenhum actor deve exagerar ou limitar a sua própria natureza profunda. Quando refere que a simplicidade da natureza não deve ser exagerada por não ser o propósito da interpretação, está a querer referir que é a natureza singular do actor que deve determinar o seu conhecimento singular do texto e o sentido da sua interpretação com os seus tons e ritmos singulares, representando

sentimentos e emoções próprios, só assim o impulso de necessidade do autor do texto se pode transformar num impulso de necessidade de quem o interpreta. De uma certa forma Shakespeare considerava que o processo de interpretação de um papel escrito é um processo paralelo ao da sua criação, ou seja a sua recriação por quem o interpreta.

Stanislavski considerava fundamental que o actor determinasse os *objectivos* do personagem, mas definia que *objectivo* deve ser (AAP, pág. 118) «*peçoal e ao mesmo tempo análogo ao do personagem que se está a interpretar, deve ser verdadeiro para que o próprio actor, os actores que representam com ele, e o público possam acreditar nele, deve ser real, vivo, e humano, e não morto, convencional, ou teatral, o fim do objectivo deve dar vida a uma alma humana e apresentá-la numa forma artística*». Posto nestes termos a definição de *objectivo* nunca pode deixar de ser determinada pela deliberação individual do actor em função da sua representação do personagem, ou seja os *objectivos* são sempre individuais e particulares de cada actor que interprete o mesmo personagem. Tentar dirigir a determinação dos *objectivos* é levar o actor a uma interpretação por imitação, e portanto sem alma, artificial, morta e não credível.

*No palco tudo tem que ser real na vida imaginária do actor.*  
Stanislavski (AAP, pág. 157)

A verdade do palco «*tem origem no plano da ficção imaginativa e artística*», logo é diferente para cada indivíduo e uma verdade sincera implica individualidade de interpretação, porque (AAP, pág. 160) «*só se transfere para o palco uma verdade transformada num equivalente poético pela imaginação criativa*», e a imaginação criativa não pode ser senão individual. Stanislavski liga o sentido de verdade à convicção e a sua justificação é um manifesto de defesa da individualidade de interpretação, porque ninguém pode ser convicto de uma interpretação alheia (AAP, pág. 129): «*A verdade não pode ser separada da convicção, nem a convicção da verdade, uma não existe sem a outra e sem ambas é impossível viver um papel, ou criar alguma coisa. Tudo o que acontece no palco tem que ser convincente para o próprio actor, para os outros actores e para o público.*».

Um dos exemplos máximos do oposto do sentido de verdade e de convicção no palco é o truque da utilização distraída da manipulação de um objecto. Um actor português muito famoso e considerado, em funções de encenador, aconselhava aos actores que «dirigia» o truque do lápis: «Quando tiverem dificuldades em encontrar o personagem basta pegarem num objecto, um lápis por exemplo, — e exemplificou brincando com um lápis entre os dedos — e encontram logo o personagem.». Trata-se de um truque fácil e falso, trata-se de disfarçar a falta de convicção com uma «naturalidade» artificial, trata-se de substituir o trabalho de tentar viver um papel pela concentração numa distração repetitiva. A ocupação física com a manipulação de um objecto substitui a sinceridade da convicção na imaginação criativa, o resultado será sempre uma representação mecânica e naturalista.

*Memória emocional é a memória de sentimentos vividos.*  
Stanislavski (AAP, pág. 168)

A memória emocional também é considerada por Stanislavski individual e pessoal, considera que a própria memória é sujeita a uma representação e interpretada singularmente em diferentes circunstâncias (AAP, pág. 173): «*O tempo é um esplêndido filtro para a memória dos sentimentos, não só os purifica como também transmuta, até dolorosamente, memórias realistas em poesia.*». A poesia é intrinsecamente uma interpretação individual e só uma interpretação individual pode «transmutar» a realidade em poesia. Ora se a memória emocional é considerada fundamental para a construção de um personagem, se o actor (AAP, págs. 173, 176) «*constrói a alma da pessoa que representa com emoções que lhe são mais queridas do que as sensações do dia a dia*», se «*as impressões da realidade passam pela personalidade do artista e o que ela lhes dá é suplementado por material vivo tirado do armazém da memória emocional*», se «*forma varia conforme as necessidades da peça, mas as emoções humanas do artista continuam vivas, e não podem ser trocadas por mais nada*», então uma interpretação que nasce da memória emocional não pode ser dirigida, porque a memória não pode ser imposta exteriormente.

Um actor não se transforma noutra pessoa, nunca deixa de ser a mesma pessoa em cada papel, e uma pessoa não muda com uma direcção da sua individualidade, a individualidade de cada um não é sujeita a nenhuma direcção. Os argumentos de Stanislavski em defesa da permanência da individualidade são muito claros e dispensam explicações ou justificações (AAP, pág. 176): «*Espera-se que um actor invente novas sensações, ou uma alma nova, para cada papel que representa? Quantas almas seria obrigado a ter em casa? Por outro lado, pode rasgar a própria alma e trocá-la por uma alugada, que sirva melhor para um dado papel? Podem-se pedir emprestadas roupas, um relógio, coisas de todo o tipo, mas não se podem tirar sentimentos de outra pessoa. Os sentimentos são inalienavelmente de cada pessoa. Pode-se compreender um papel, simpatizar com a pessoa representada, e colocar-se no seu lugar, para agir como ela agiria. Isso vai provocar no actor sentimentos análogos aos pedidos pelo papel. Mas esses sentimentos vão pertencer, não há pessoa criada pelo autor da peça, mas ao próprio actor.*».

*Sempre e para sempre, no palco, cada um se deve representar a si mesmo.* Stanislavski (AAP, pág. 177)

Como ilustração desta citação de Stanislavski a actriz Rita Blanco conta que há alguns anos foi convidada para dar um workshop de interpretação numa escola de actores. Na aula de apresentação e como começo de conversa, Rita perguntou a cada um dos alunos o que é que os interessava mais na profissão de actor. Uma jovem pouco esclarecida respondeu que o seu principal interesse na «representação» era a «transformação». Logicamente Rita perguntou-lhe o que é que ela queria dizer com aquilo, ao que a jovem lhe respondeu: «Assim como no filme *As Horas!*» (*The Hours*, filme de 2002, de Stephen Daldry, com Nicole Kidman, Meryl Streep e Julianne Moore, em que Nicole Kidman usa um

grande nariz postiço para imitar Virginia Woolf). Rita parou e, depois de um momento de interdição a olhar para a jovem, disse: «Ah, estás a falar de narizes!?!». A jovem nunca percebeu a observação, mas também nunca chegou a ser uma actriz. Se Rita Blanco tivesse a paciência de Stanislavski poderia ter dito à jovem: *«Nunca se percam no palco. Ajam sempre na vossa própria pessoa, como artistas. Não podem nunca sair de vocês próprios. o momento em que se perderem de vocês mesmos no palco marca a partida de um viver verdadeiro do papel e o começo de um representar exagerado e falso. Por isso, por muito que se represente, não se deve permitir nenhuma excepção à regra de usar os próprios sentimentos. Quebrar essa regra é o equivalente a matar a pessoa que se está a representar, porque a privam de uma palpitante, viva, alma humana, que é a verdadeira fonte da vida de um papel.»*.

Uta Hagen explica que (RFA, pág. 25/26) *«cada pessoa é composta de múltiplas pessoas dependendo dos acontecimentos interiores, das circunstâncias exteriores, das relações com outras pessoas, do que se quer e dos impedimentos num dado momento»*, para poder afirmar que *«em cada situação até a linguagem muda, a imagem interior muda, depende de com quem se está, das circunstâncias prévias e existentes, e faz mudar a imagem exterior»*. Hagen quer chegar à conclusão que o conhecimento e a compreensão das várias facetas de cada um alarga a capacidade de identificação com um personagem, pelo desenvolvimento da auto-observação consegue-se não só o reconhecimento das necessidades e sentimentos mas também a sua ligação a comportamentos. Ou seja o reconhecimento das limitações e das máscaras usadas na vida quotidiana permite resolver os problemas de exposição e de entrega, e ajuda a conseguir uma interpretação fundada na motivação interior profunda.

Uma actriz que reconheça ter problemas de exposição física, que a façam ter dificuldades na interpretação de cenas de nudez sensual ou sexual, pode usar a sua representação racional dessa realidade para conseguir interpretar com intensidade a tensão que a cena lhe provoca. A sua interpretação pode não corresponder à imaginação do realizador/encenador mas será real e vital para a actriz, e em consequência emocionante para os espectadores. Num caso real, uma jovem actriz debatia-se entre a necessidade de beijar e se deixar tocar por um actor mais velho numa cena de sexo e o constrangimento violento que a situação lhe provocava. O seu reconhecimento das suas incapacidades permitiu-lhe usá-las como motivação, durante a cena não reprimiu o choro e as lágrimas corriam-lhe pela cara. A intensidade que deu à cena pela exposição total da sua vulnerabilidade levaram-na para uma dimensão dramática muito superior e para um nível de erotismo que dificilmente podia ter sido imaginado. A jovem actriz em vez de usar uma máscara artificial de desejo sexual, em que só seria desajeitada e tornaria evidente a mentira, deu à cena a sua verdade e transformou-a numa cena em que acreditava e fazia com que os outros acreditassem na sua emoção real e vital.

A disposição de um actor não tem que ser a mesma do seu personagem, mas sem um conhecimento referencial dado pela formação, o actor não consegue ter uma disposição ética em relação à emoção e não pode ter um conhecimento da

disposição do personagem que lhe permita uma interpretação individual. Um actor a quem seja dado o papel de Hamlet para interpretar, que não conheça a tragédia grega, que não tenha conhecimento da relação íntima entre *Hamlet* e a *Electra* de Eurípides, que não tenha conhecimento das referências psicanalíticas do ressentimento, que não tenha um conhecimento referenciado de filosofia moral, vai ficar limitado na sua interpretação à sua motivação emocional, e a sua interpretação será simplista e superficial. Esse actor nunca será capaz de ter o conhecimento que lhe permita entender, por exemplo, que para além da vingança, da dor e da revolta, Hamlet vive o drama da existência. E este drama pode ser entendido como o assunto universal da peça, e seria a partir deste tipo de assunto universal que o actor poderia descobrir o seu assunto singular. Sem o conhecimento universal e a procura do conhecimento singular não é possível a escolha da interpretação individual. Neste sentido Grotowski considera que (TAPT, pág. 179): «*O papel é o texto do personagem, e também é uma concepção particular do personagem, que pode ser entendido como um estereótipo. Hamlet pode ser um intelectual sem grandeza ou um revolucionário que quer mudar o mundo. É necessário um confronto do actor com o seu texto. O papel não pode ser um pretexto para o actor, nem o actor um pretexto para o papel. O papel é um instrumento para fazer um corte transversal de si mesmo, uma análise de si mesmo para restabelecer contacto com os outros. Se o actor se contentar com uma explanação do papel, fica só a saber onde se vai sentar e chorar e a interpretação será puramente mecânica.*».

Hagen acrescenta (RFA, pág. 24): «*Quanto mais um actor desenvolver um sentido completo da sua identidade, mais alcance e capacidade de identificação com outros personagens serão possíveis.*». Se um actor não tiver consciência que a imagem interior que tem de si próprio pode ser diferente da máscara que mostra para o exterior numa dada situação, que a sua imagem interior pode não corresponder à sua imagem exterior, pode sentir que não tem a capacidade de encontrar um personagem dentro de si próprio. Por negação a auto-representação individual pode causar bloqueios na interpretação da realidade de um personagem.

Por negação uma actriz narcísica habituada a ser desejada, porque a sua beleza é objecto de desejo, pode ter dificuldades na interpretação de uma personagem que lhe exija sedução. A imagem interior de si própria de passividade por narcisismo em relação à sedução, o hábito de ser objecto de desejo faz com que se veja sempre desejada e a afirmar que a sua natureza interior a impede de expressar o desejo. Mas se pode impedi-la de se ver como desejosa, e de interpretar a realidade da personagem provocadora, sem entender que a vulnerabilidade e fragilidade na sedução tem um enorme poder de provocação e que podia chegar à identificação com a personagem por via dessa fragilidade. A vulnerabilidade da exposição pode ser muito comovente por ser patética e assim muito sedutor. Por essa via muito menos evidente e muito mais elaborada a actriz poderia encontrar a composição da personagem dentro de si.

Hagen conta que uma actriz conhecida, que recorreu aos seus serviços de *coaching* para um filme de Hollywood e de quem omite o nome, ficou muito perturbada ao descobrir que o seu papel no filme em questão era o de uma

mulher americana normal como ela, mesma idade, mesmo meio social, escolaridade, problemas emocionais, etc., sentia que não tinha nada para representar, porque acreditava que a roupa exterior de um papel continha a essência da representação. Por falta de respeito por si mesma contava com uma máscara para se defender de si mesma numa fuga à responsabilidade da exposição da sua intimidade.

O respeito pela identidade de cada um, respeito do actor por si mesmo e do encenador/realizador pela individualidade do actor, é fundamental para uma construção pessoal de um personagem, que em primeiro lugar deve ser feita em função do respeito por si próprio, e para uma interpretação sincera e genuína de um papel, sendo a falsidade e a artificialidade uma falta de respeito por si próprio. Sem respeito pela sua identidade um actor também não tem respeito pelo seu trabalho, e perde o respeito tanto do encenador/realizador como do público, se um actor não tem respeito por si mesmo também não acredita em si mesmo e não pode pedir que os outros acreditem em si. Sem respeito pela própria identidade o actor não tem respeito pelo seu trabalho, e sem respeito não tem responsabilidade, o respeito e a responsabilidade implicam a coragem da exposição e da entrega, ou sejam implicam a generosidade.

Apesar do seu ponto de vista ser ideologicamente extremista, Brecht considerava fundamental uma formação e conhecimentos do actor que lhe permitissem deliberar uma escolha consciente. Numa condescendência à sua crítica do naturalismo, e a propósito de Stanislavski, faz a seguinte referência (Brecht, Bertolt — *Brecht On Theatre*, Londres, Methuen Drama, Bloomsbury Publishing, © 1964, ISBN 978 0 413 38800 1, pág. 237): «*Stanislavski ensinou que o actor deve ter um conhecimento exacto de si mesmo e dos homens que se propõe retratar. Nada que não seja tirado da observação do actor, ou confirmado por essa observação, serve para ser observado pelo público.*». Neste ponto não se pode deixar de concordar com Brecht, que ironicamente se aproxima de Nietzsche que defendia que a formação do carácter dependia da educação, porque um actor que não acumule referências não pode desenvolver critérios, e são estes que lhe permitem a interpretação da representação da realidade. Um actor que não tenha capacidade de observação do mundo que o rodeia, que não tenha a preocupação de entender e conhecer o mundo, só pode fazer uma interpretação limitada da sua representação. Peter Brook tenta apesar de tudo justificar o maniqueísmo brechtiano (TES, pág. 85): «*Brecht introduziu a ideia do actor inteligente, capaz de julgar o valor da sua contribuição. Havia e ainda há muitos actores que se gabam de não saberem nada de política e que tratam o teatro como uma torre de marfim. Para Brecht um actor assim não merece um lugar numa companhia adulta.*». Mas a contribuição não tem que ser programada ideologicamente, por limitativa e redutora da interpretação individual. A contribuição do actor não tem que ser revolucionariamente educativa, a sua contribuição só é efectiva se ele acreditar e fizer acreditar quando vem do invisível através da sua emoção e não da ilustração maniqueísta. A não ser que o actor esteja num estado de crença religiosa, ou seja num estado de alienação (que não no sentido marxista e brechtiano do termo), e portanto não consciente. O erro brechtiano vem de confundir e igualar

formação com ideologia de salvação, como se só houvesse uma direcção formativa possível, como se formação inteligente fosse igual à necessidade de militância comunista.

*O teatro — através da técnica do actor, da sua arte em que organismos vivos lutam por motivos elevados — dá a oportunidade daquilo a que se pode chamar integração, deixar cair as máscaras, revelar a verdadeira substância: uma totalidade de reacções físicas e mentais. Esta oportunidade tem que ser tratada de uma forma disciplinada, com plena consciência das responsabilidades que implica. (...) Mas só o pode fazer através do encontro com o espectador — intimamente, visivelmente, sem esconder — em confrontação directa com ele, e de ceto modo «apesar» dele. O acto do actor — sem meias medidas, revelando, abrindo, emergindo de si mesmo em oposição a fechar-se — é um convite ao espectador. A este acto, paradoxal e no limite, chamamos acto total. Na nossa opinião resume o chamamento mais profundo do actor.* Jerzy Grotowski (Declaração de Princípios)

Como diz Grotowski a interpretação de um personagem é comparável à criação poética na construção de uma linguagem individual, em função da representação, interpretação e identificação individuais. A criação poética, se genuína, implica a emoção pessoal traduzida numa linguagem que a interpreta, uma identificação emocional com a realidade que é individual, pode ser condicionada mas, por nascer de uma representação racional individual da realidade, não pode ser imposta. A não ser que a criação poética não seja legítima, no sentido de não nascer da emoção profunda do poeta, o que pode acontecer por desejo de aprovação ou sedução, mas mesmo assim a aceitação de uma imposição ou direcção seria sempre sujeita a uma interpretação individual porque as motivações profundas seriam sempre pessoais. A criação poética do actor é a construção da linguagem própria do personagem com os seus sons e gestos particulares, que são sempre uma composição dos tons e gestos individuais do actor. Da mesma forma que o poeta procura na sua língua a palavra que interpreta a sua emoção, o actor procura nos seus gestos e tons os que interpretam a sua identificação emocional com o personagem.

Um exemplo de criação «grotowskiana» de um personagem, mesmo sem conhecimento consciente, é a de Anabela Moreira no filme *Mal Nascida*. Para criar a linguagem oral e corporal da personagem de Lúcia (uma Electra transmontana), Anabela sentiu a necessidade de identificação com o seu «bicho», como ela define as suas emoções impulsivas e incontroladas. Decidiu que tinha dentro de si a capacidade de criar um bicho monstruoso, porque tinha a capacidade de engordar muito, e engordou 25 kilos. Não se transformou noutra pessoa, encontrou uma forma de exposição de um modo desajeitado e brusco de se mexer e falar que já eram seus mas que o excesso de peso

facilitou. A razão do engordar não foi para procurar uma transformação, foi para encontrar no interior profundo da pessoa a linguagem da personagem.

*O papel e o personagem são pretextos usados pelo actor para poder sacrificar a sua intimidade pela criação artística.*  
Grotowski (Declaração de Princípios)

Na vida quotidiana cada pessoa usa as suas máscaras para se defender, a máscara é uma defesa contra a vulnerabilidade de uma exposição excessiva. Na interpretação de um papel o actor pode e deve dispensar essas defesas, porque é a exposição da vulnerabilidade que torna credível e emocionante uma interpretação. E a exposição também é uma decisão individual que não pode acontecer por imposição exterior. Como diz Grotowski «*é uma questão de entrega*» e a entrega profunda é voluntária e por isso pessoal.

### **individualidade da representação do texto**

*A palavra falada, o texto de uma peça não vale por e em si mesmo, o seu valor só existe pelo conteúdo interior do subtexto.* Stanislavski (BAC, pág. 114)

O subtexto é uma tradução da realidade do texto para a linguagem emocional do actor, ou seja pela sua representação do texto o actor interpreta-o traduzindo-o em palavras cujo significado é dado pelo uso pessoal. Stanislavski afirma que (BAC, pág. 114) «*a peça escrita não é uma obra acabada até ser representada no palco pelos actores e ganhar vida através de emoções humanas genuínas*», e as emoções humanas genuínas são forçosamente individuais, podem ser influenciadas ou contagiadas mas não podem ser impostas de fora. Mas logo a seguir Stanislavski faz uma afirmação paradoxal (BAC, pág. 114): «*Quando são ditas as palavras vêm do autor, o subtexto do actor.*». A afirmação é paradoxal porque a partir do momento em que as palavras são ditas numa interpretação do actor deixam de ser do autor, porque o seu uso é outro e logo o seu significado também. A partir do momento em que o texto é dito em função de um subtexto que traduz a representação do actor, deixa de ser o subtexto do autor e a representação do texto também. Stanislavski acreditava ser possível chegar a uma interpretação «verdadeira» do texto, mas a verdade da representação é sempre múltipla e individual. Mas a sua interpretação sincera das peças de Tchekov era pessoal e a verdade de Stanislavski não era a verdade do autor o que provocou um conflito entre os dois, por cada um considerar mais justa a sua verdade, interpretações que do ponto de vista da representação individual não têm discussão nem explicação possíveis (a anedota deste conflito é referida mais à frente, quando se tratar de Grotowski).

No entanto Stanislavski não deixa de considerar que (BAC, pág. 113) «*o subtexto é o manifesto, a expressão sentida interiormente de um ser humano num papel, que corre ininterruptamente por baixo das palavras do texto, dando-lhe vida e uma base para existir*», ora se a expressão é sentida interiormente não pode ser definida do exterior e a vida do texto só pode nascer da

individualidade do actor. Os sentimentos também só podem ser os sentimentos individuais do actor e de mais ninguém.

*Ouvir é ver o que é dito, falar é desenhar imagens visuais. Para um actor uma palavra não é só um som, é uma evocação de imagens.* Stanislavski (BAC, pág. 118)

O desenho das imagens evocadas só pode ser criado na imaginação de quem evoca, ninguém consegue uma evocação de imagens que não seja pessoal, mesmo que a evocação seja de uma obra de outra pessoa ela é feita através da representação racional individual. Stanislavski acaba mesmo por dizer quase o mesmo que Schopenhauer (BAC, pág. 118) «*quando estamos em comunicação verbal com os outros primeiro vemos o mundo na retina do olho da mente e depois falamos do que vimos dessa maneira*», que traduzido para a linguagem do filósofo quer dizer que antes de falar se faz uma representação racional da realidade ouvida e depois se responde em função da sua interpretação individual, porque o olho da mente é a visão individual do mundo forçosamente pessoal e particular. E de uma forma quase de citação de Schopenhauer, Stanislavski completa (BAC, pág. 118): «*Se estamos a ouvir os outros primeiro ouvimos o que dizem e depois construímos a imagem mental do que ouvimos.*». Meyerhold tinha uma noção muito interessante, em termos conceptuais, da função da plasticidade no teatro. Defendia que a imaginação do espectador pode e deve ser estimulada de várias formas que não têm que ser coincidentes. A palavra e o corpo podem e devem estimular a imaginação de formas diferentes, a narrativa da palavra pode ser diferente da corporal, fazendo com que o espectador assista a duas realidades que lhe permitem representações diferentes, que não têm forçosamente que ser complementares, mas que são cumulativas e dão outra dimensão à interpretação da realidade presenciada. Meyerhold dá o exemplo de Wagner (MOT, pág. 56): «*Como Wagner usava a orquestra para transmitir emoções espirituais, eu uso o movimento plástico. Uma plasticidade que não corresponde às palavras, como antes correspondia.*». E na música, mais uma vez, o exemplo é evidente por paradigmático. Uma música dramática dá a um texto de banalidades uma dimensão misteriosa, como uma música espiritual dá uma dimensão transcendente a um texto violento. Meyerhold explica com um exemplo concreto do quotidiano (MOT, pág. 56): «*Quem assista a uma discussão entre duas pessoas pode perceber, pela forma como gesticulam, pela postura, mexem os olhos, qual a relação entre elas. Porque elas mexem-se de uma maneira não relacionada com as palavras, uma maneira que revela a sua relação.*». O gesto não é só uma ilustração da palavra, a não correspondência permite várias dimensões suplementares da realidade e da sua representação. E isto não implica que o texto seja dito de uma forma lisa ou que o gesto não tenha expressão, o gesto e a palavra podem ser emotivos de formas não correspondentes, é essa emoção diferente e não a ausência de emoção que permite ao espectador uma representação múltipla e uma interpretação imaginativa.

Peter Brook também realça a condição do texto como estimulante de uma interpretação e não como imposição condicionante (TES, pág. 15): *«As palavras de Shakespeare são registos das palavras que ele queria que fossem ditas, palavras emitidas como sons pelas bocas de pessoas, com tons, ritmos e gestos como parte do seu sentido. Uma palavra não começa como uma palavra — é um produto final que começa num impulso, estimulado por atitudes e comportamentos que ditam a necessidade de expressão. Este processo ocorre dentro do dramaturgo; e é repetido dentro do actor. Ambos podem ter só consciência das palavras, mas tanto para o autor como para o actor a palavra é a pequena parte visível de uma formação invisível gigantesca. Alguns escritores tentam fixar o sentido e intenções das palavras com indicações de marcações e explicações, mas os melhores dramaturgos são os que se explicam menos. Reconhecem que indicações a mais serão muito provavelmente inúteis. Reconhecem que a única maneira de encontrar o verdadeiro caminho para dizer uma palavra é através de um processo paralelo ao processo criativo original.»*. Nesta citação Peter Brook quase parafraseia Aristóteles quando este afirma que uma palavra nasce de um impulso de necessidade de quem a escreve mas passa a ser uma necessidade de quem a diz, num processo paralelo ao da criação original. Neste processo o actor parte da sua representação do texto para a sua interpretação individual, e este processo não é uma perversão porque a realidade essencial do texto mantém-se inalterada e cada espectador fará também a sua representação e a sua interpretação, a partir da realidade emocional que o actor lhe apresenta. O reconhecimento pelo autor que a sua representação está sempre sujeita a interpretações múltiplas e diferentes é condição fundamental para permitir representações emocionalmente reais.

*O texto per se não é teatro, só se torna teatro pelo uso que os actores fazem dele.* Grotowski (TAPT, pág. 21)

Esta citação de Grotowski é a rima perfeita com a citação de Wittgenstein sobre o significado das palavras ser o seu uso na linguagem. Não se sabe se Grotowski leu o filósofo, mas também para si o significado do texto teatral, ou do argumento cinematográfico, é o uso que os actores fazem dele com a sua interpretação. E reafirma escrevendo que (TAPT, pág. 58) *«para um criador teatral o importante não são as palavras mas o que se pode fazer com as palavras, o que pode dar vida às palavras do texto»*, ou seja o importante é a representação da realidade do texto que a recriação pela interpretação individual pode fazer.

Peter Brook também desenvolve a ideia de o texto não ter em si e por si uma forma dramática, e começa por dar o exemplo tradicional e absurdo dos defensores da «pureza» do texto quando afirmam que «um texto deve ser encenado como foi escrito» (Brook, Peter — *The Open Door*, Nova Iorque, Anchor Books, Random House, © 2005, ISBN 1 4000 7787 7, pág. 63/64): *«A afirmação de uma peça de Shakespeare deve ser encenada como ele a escreveu é um absurdo reconhecido, porque ninguém sabe que forma cénica ele tinha pensada. Tudo o que se sabe é que escreveu uma corrente de palavras*

*que contêm em si a possibilidade de originarem formas que podem ser constantemente renovadas, porque não há limites para as formas virtuais de um grande texto.*». Não é apenas a forma cénica pensada que se desconhece, é o próprio pensamento da representação de Shakespeare que é impossível conhecer por ser a sua representação individual inexplicável, a interpretação da representação do seu pensamento e sentimento individual num momento particular não pode ser conhecida nem explicada, mesmo que ele a tivesse explicado essa explicação estaria sempre sujeita a uma interpretação, por isso uma nova representação é sempre inevitável e obrigatória. Como escreveu Fernando Pessoa: «*A alma de outrem é outro universo Com que não há comunicação possível, Com que não há verdadeiro entendimento.*».

Peter Brook acrescenta (TOD, pág. 63/64): «*O texto escrito não tem em si a forma dramática, uma quantidade infinita e inesperada de formas pode nascer dos mesmos elementos.*». Ou seja, no fundo o texto original serve para organizar a forma de uma interpretação, a forma dramática não está no texto em si, vai aparecer na representação que o actor faz da realidade do texto e da vida que lhe vai dar com a sua interpretação. A forma do texto não pode ser uma limitação da vida emocional do actor, é essa vida que permite apresentar o visível de uma representação e a imaginação da sua necessidade invisível.

Grotowski insiste na importância da representação individual (TAPT, pág. 59), «*embora haja de facto uma relação entre o contexto histórico do texto, não é o contexto que decide a inclinação e a vontade de confronto com o texto, é o contexto da experiência da vida de cada um no presente que decide a escolha de cada um*». Numa perspectiva aristotélica, Grotowski dá toda a importância a um impulso de necessidade determinado pelo conhecimento singular e condicionado pelos «*afectos e impressões da alma*». Para exemplificar a sua teoria, Grotowski lembra a anedota do conflito entre Tchekov e Stanislavski, a propósito da interpretação das peças do primeiro pelo segundo, quando Tchekov se queixava e protestava com indignação exclamando: «*Eu escrevi comédias e o Stanislavski encena dramas sentimentais!*». Grotowski dá a sua explicação justificando Stanislavski (TAPT, pág. 56): «*Quando se fala no estilo de Tchekov está-se na realidade a falar no estilo das encenações de Stanislavski das peças de Tchekov. Como artista genuíno que era, Stanislavski entendeu o seu Tchekov e não um Tchekov objectivo.*». E esta explicação é a justificação da razão pela qual qualquer interpretação genuína é sempre uma recriação fundada na representação individual, porque dada a impossibilidade de transmissão da representação racional da vida do autor e da sua interpretação no texto escrito o encenador, e o actor, não podem senão depender das suas próprias representações. O paradoxal é que se o encenador e o actor não se servirem da sua subjectividade a interpretação será sempre falhada por falta de alma e pouco credível emocionalmente, porque se o actor ou encenador não acreditam emocionalmente nas suas interpretações o público também não vai poder acreditar.

A importância da subjectividade do artista também é salientada por Peter Brook (TOD, pág. 62): «*O autor quando escreve está a exprimir movimentos escondidos profundamente enterrados na natureza humana, quando escreve*

*indicações de cena está a fazer propostas baseadas nas condições dos teatros do seu tempo. Quando Tchekov descreve um interior em grande detalhe o que está a querer dizer é que quer que pareça real.*». Mesmo os grandes autores desesperam com a impossibilidade de explicação dos «*movimentos escondidos*» da sua representação, só podem fazer sugestões de representação, mas não podem fazer imposições de interpretação que seriam sempre contraproducentes.

E Grotowski vai ainda mais longe na sua defesa da importância da subjectividade (TAPT, pág. 57): «*Os actores e o encenador confrontam-se com o texto, mas não para descobrir a sua objectividade. Só os textos muito fracos têm uma única possibilidade de interpretação. Todos os grandes textos são um abismo de possibilidades. Hamlet já foi interpretado de todas as formas, muita gente descobriu o Hamlet objectivo, Hamlets revolucionários, Hamlets rebeldes e impotentes, Hamlets inadaptados, etc. Mas não existe um Hamlet objectivo. O poder das grandes obras consiste no seu efeito catalizador: abrem portas, despertam o mecanismo da auto-consciência.*» Ao dizer que não existe um Hamlet objectivo e ao falar do mecanismo da auto-consciência Grotowski só está a ir ao encontro de Aristóteles, e do seu conceito relativo às palavras faladas, de Schopenhauer, e da individualidade da representação, e de Wittgenstein, e do uso determinar o significado das palavras.

Segundo Grotowski (TAPT, pág. 57) «*o texto não é o centro do problema, o centro é o confronto, o confronto com o texto é parecido com o confronto consigo mesmo e do encenador com o actor*», um momento de realidade em que se podem deixar cair as máscaras da vida, e explica: «*Tanto para o encenador como para o actor o texto do autor é uma espécie de bisturi que permite a abertura a si mesmo, a auto-transcendência, descobrir o que se esconde dentro de cada um e o acto de se confrontar com os outros; ou seja, transcender a solidão.*». A ideia de transcender a solidão no confronto com o texto é fundamental, a interpretação sincera e genuína com revelação com exposição da representação individual da realidade, expondo os *afectos e impressões da alma* e em que o actor *sacrifica o mais profundo do seu ser*, é uma dádiva de entrega ao público, ao encenador ou realizador e a si mesmo e a generosidade transcende a solidão ao deixar cair a máscara e expôr a vulnerabilidade. Mas esta exposição da vulnerabilidade só pode ser voluntária e feita por deliberação individual em função da representação particular.

O conceito de compressão é muito eficaz para compreender como uma representação se esconde no interior da realidade de um texto autoral, este conceito é introduzido por Peter Brook (TOD, pág.11): «*A compressão da vida no teatro consiste em remover tudo o que não é estritamente necessário e em intensificar o que é fundamental, mantendo uma impressão de espontaneidade.*». Peter Brook tenta explicar como o trabalho do autor pode permitir a abertura do que se esconde dentro do actor numa interpretação de auto-transcendência (TOD, pág. 12): «*Em Tchekov o texto dá a impressão de ter sido gravado, de as frases terem sido tiradas da vida quotidiana, mas não há uma frase em Tchekov que não tenha sido exaustivamente trabalhada. As frases são trabalhadas competentemente para darem a impressão do actor estar*

*mesmo a falar com a naturalidade da vida quotidiana. O processo tem em conta que cada palavra, mesmo se parece inocente, não o é, e contém em si mesma, e nos silêncios que a precedem e seguem, uma complexidade não expressa de relação entre os personagens.»*. É exactamente na complexidade não expressa, e na falta de inocência de cada palavra, é que o actor pode construir a sua representação e encontrar a sua interpretação individual. Com o exemplo de Shakespeare o conceito de compressão na representação é mais fácil de entender (TOD, pág. 13): *«Shakespeare vai mais longe com o uso do verso, que sugeria simultaneamente os movimentos escondidos dos personagens, psicológicos, psíquicos e espirituais, sem perder a sua ligação concreta à vida diária real. A compressão dificilmente pode ir mais longe.»*. A compressão ao dar mais espaço à representação do actor também implica uma interpretação mais individual, porque permite ocupar os movimentos escondidos com escolhas interpretativas pessoais.

*A confrontação com o mito é preferível à identificação.*  
Grotowski (TAPT, pág. 23)

Entendendo que o mito *«é ao mesmo tempo uma situação primordial e um modelo complexo com uma existência independente na psicologia dos grupos sociais, inspirando as tendências e comportamentos do grupo»* (TAPT, pág. 22), Grotowski defende a confrontação com o mito. A relação de identificação com o mito é por norma uma defesa, uma máscara para a própria relação com a vida. Schopenhauer define a relação supersticiosa com o mito como o resultado da tentativa de disfarçar a insuficiência da vida, o vazio e superficialidade da existência, e a expressão da dupla necessidade humana, necessidade de ajuda e apoio e de ocupação e diversão. Neste sentido Grotowski defende que uma relação individual com o mito passa pela confrontação, porque uma representação racional permite uma interpretação individual, permite interpretar as motivações profundas da relação pessoal com o mito, numa situação dramática brutal a interpretação individual do mito pode tocar a intimidade e expô-la partindo a máscara da vida. *«Retendo as experiências pessoais pode-se tentar incarnar o mito, para entender a relatividade do problema pessoal, a sua ligação às «raízes» e a relatividade dessas «raízes» à luz da experiência presente ... A violação do organismo vivo, a exposição levada ao excesso escandaloso, faz regredir a uma situação mítica concreta, a uma experiência de verdade humana comum.»* (TAPT, pág. 23). A importância de desmascarar a relação com o mito, seja ele supersticioso, mental ou de procedimento (como a «tradição teatral» de que falava Laurette Taylor), está na desresponsabilização que uma relação de identificação implica. Um actor com uma atitude de submissão ao mito, que se esconde por trás da máscara de defesa que o mito lhe oferece, não é capaz de expôr a sua intimidade, por não ser capaz através de uma interpretação individual de uma «auto-penetração» relativa do mito e poder revelar as suas emoções.

Nos filmes *Noite Escura* e *Mal Nascida*, Rita Blanco e Anabela Moreira «incarnam» respectivamente, uma no primeiro e a outra no segundo filme, os mitos de Clitemnestra e Electra. As personagens de Celeste (*Noite Escura*) e

Lúcia (*Mal Nascida*) eram declaradamente revisitações dos mitos gregos, o nome Lúcia é mesmo um significante de Electra, mas nenhuma das duas atrizes se defendeu pela identificação com o mito, nem isso lhes foi pedido. Pelo contrário, as duas e cada uma à sua maneira confrontaram o mito com as suas experiências pessoais, e as duas expuseram «escandalosamente» a sua intimidade comovedora.

João Constâncio cita Aristóteles a propósito do mito (Constâncio, João, *Estrutura narrativa: da Poética de Aristóteles à arte cinematográfica de Hitchcock, Lubitsch e Wilder*, Lisboa, 2013, pág. 6): «Segundo Aristóteles, o efeito dramático de um poema (em particular, o efeito trágico de uma tragédia) depende fundamentalmente de ele ter um “mito” ou uma história que esteja estruturada como o desenlace de um nó (Poét. 18. 1455b).» Mas o efeito trágico não implica identificação com o mito, implica confronto através de uma representação individual e recriação através de uma interpretação pessoal.

## 5 — trabalho dos actores

### responsabilidade e conhecimento

*Um médico que só sabe de medicina, nem de medicina sabe.* Abel Salazar

A frase de Abel Salazar serve como definição de uma ética da interpretação, sendo evidente que transcende a área da medicina e se pode aplicar a todas as áreas da actividade humana, sejam elas intelectuais ou manuais. Em nenhuma actividade o simples conhecimento dos requisitos técnicos de uma profissão é suficiente para uma representação da realidade de uma forma superior. O simples conhecimento dos requisitos técnicos de uma profissão reduz a actividade do profissional a uma rotina de ignorância que impede o julgamento por comparação e uma determinação em consciência. Um médico que só saiba de medicina perante um caso terminal pode, exemplo anedótico mas real, recusar o aumento da dose de morfina devido ao risco de habituação.

*O primeiro requisito de um actor é o talento, mas o talento só não chega. Também são necessários carácter e ética, um ponto de vista sobre o mundo em que se vive e uma educação, que deve ser procurada e desenvolvida. Idealmente o actor deveria ter ou procurar uma educação sólida em história, literatura e todas as outras formas de arte — música, pintura e dança — mais história do teatro. É necessário ter um ponto de vista sobre o mundo que nos rodeia, sobre a sociedade em que se vive; um ponto de vista de como a arte de cada um pode ser um reflexo de um juízo. Quando se consegue decidir o que se quer exprimir tem que se decidir de que tipo de teatro se quer fazer parte.*  
Uta Hagen (RFA, pág. 13 a15)

Um actor que seja exímio em técnicas de corpo e voz não será com certeza um bom actor se esquecer a sua relação com o mundo, se não tiver um conhecimento que suporte a sua existência enquanto artista. A individualidade da interpretação de um actor só pode existir se enquanto artista o actor desenvolver um conhecimento referenciado da sua arte, e da sua arte no mundo. É esse conhecimento que permite uma relação ética com a interpretação. Sem ética, nesse sentido de relação de conhecimento com o mundo, a individualidade da interpretação não tem valor nem pessoal nem intelectual.

Não são só muitos encenadores/realizadores que conferem um estatuto de menoridade aos actores enquanto artistas, muitos actores e atrizes, por medo ou recusa da responsabilidade, por preguiça intelectual, por falta de disciplina pessoal, por insegurança e falta de confiança, ou por incapacidade de trabalho reflectivo, também se defendem numa condição de infantilidade que também é

um pedido de protecção. Há quase trinta anos, durante os ensaios de uma encenação de uma peça teatral, uma actriz aflita, angustiada com as dificuldades de reflectir sobre a sua personagem, por falta de hábito de trabalho de reflexão e por hábito de dependência, pediu ao encenador que no ensaio seguinte lhe explicasse como devia interpretar uma determinada cena. «Amanhã tens que dizer como é que eu faço esta cena, está bem?», o encenador respondeu-lhe por instinto: «Eu não sou teu pai.» Episódios destes repetiram-se com muita frequência durante os muitos anos de aulas de interpretação numa escola de actores, a resposta, embora já pensada e medida por ser dirigida a alunos em início de aprendizagem, continuou a ser a mesma mas com uma tentativa de explicação de que o personagem é pertença do actor e de mais ninguém, porque o actor tem em exclusivo a responsabilidade de criação do personagem, porque não há nunca ninguém que possa ensinar a outra pessoa como representar um personagem. Uma anedota real e famosa passou-se entre um grande realizador americano e uma vedeta de Hollywood, o actor pediu ao realizador que lhe dissesse como devia interpretar uma cena e o realizador respondeu-lhe que quem era pago para fazer esse trabalho era ele.

Uta Hagen realça o desconforto que muitos actores sentem quando são obrigados a deixar cair as máscaras e ficam abandonados à sua própria responsabilidade. Antes de Hagen, e com certeza com o seu conhecimento consciente, Stanislavski tinha sido lapidar (AAP, pág. 21): «*A imitação não tem nada a ver com a criatividade. Estuda-se o modelo do ponto de vista da época, do tempo, do país, condição de vida, passado, literatura, psicologia, da alma, modo de vida, posição social, e aparência externa; além disso, estuda-se no personagem, os costumes, maneiras, movimentos, voz, fala, entoações. Todo este trabalho neste material vai ajudar a penetrar o personagens com os sentimentos da pessoa do actor. Sem tudo isto não há arte. Quando, deste material, emergir uma imagem viva do papel, o artista transfere-a para si próprio.*». Porque a imitação é uma abdicação da responsabilidade e, mesmo que tenha em si uma forma de interpretação, não é uma recriação artística feita a partir de uma representação individual. Ou seja a imitação limita-se à tentativa de cópia dos sinais exteriores do modelo sem incorporação das suas motivações e sem entrega e exposição da alma do actor. A responsabilidade artística do actor é a de «penetrar o personagem com os seus sentimentos», depois de ter imaginado uma representação das suas circunstâncias e a partir daí uma interpretação individual das suas motivações e sentimentos, expondo-se sem a defesa de uma máscara, e a imitação não passa de uma máscara. A entrega dos próprios sentimentos a um personagem é uma responsabilidade pessoal do actor que não deve ser delegada no director.

### **escolha e deliberação**

Aristóteles, na *Ética a Nicômaco*, ao definir escolha e deliberação define princípios básicos da interpretação individual, porque a interpretação é uma escolha precedida de deliberação individual. A definição de escolha e

deliberação aristotélica mantém-se perfeitamente actual como fundamento da individualidade e responsabilidade da interpretação.

Começa por definir a escolha como um acto voluntário e afirmar que o desejo pode ir contra a escolha. A noção de voluntário implica individualidade, um acto voluntário não é um acto imposto por obrigação nenhuma entidade, pode ser influenciado mas não imposto. Por isso a escolha implica uma representação e uma interpretação individuais mas também implica a responsabilidade individual de quem escolhe, e a responsabilidade não deve ser delegada. A distinção entre desejo e escolha determina que se o desejo é individual a escolha ainda o deve ser mais, e mais responsável, porque escolher contra o desejo só acontece através de uma deliberação ética individual, que não pode ser feita por imposição. Por imposição só pode acontecer resignação, um comportamento resignado não é real nem sincero. É um fingimento em que o próprio actor não pode acreditar.

Aristóteles Também faz uma distinção entre escolha e desejo ao dizer que a escolha não tem por objecto impossibilidades. O actor escolhe uma interpretação ao seu alcance, não escolhe a impossibilidade de uma interpretação dirigida que não pode estar ao seu alcance por não estar dentro do seu controle, mesmo que tenha o desejo de se conformar por comodidade à interpretação do seu director. Porque a individualidade do actor faz da interpretação do director um objecto impossível de alcançar, porque escapa ao seu controle por não ser a sua representação, por não ser a sua interpretação, por não ser a sua escolha mesmo que seja o seu desejo. A escolha do director será sempre um fingimento para o actor, mesmo que tenha o desejo de sinceridade essa escolha nunca pode ser a sua representação individual da realidade, e a sua interpretação nunca será sincera. Como se pode intuir da definição conclusiva de que a escolha é um acto voluntário precedido de deliberação, se a escolha é voluntária por definição, e se a deliberação é feita a partir de uma representação individual (raciocínio e processo de pensamento), então a interpretação do actor só pode ser controlada por si próprio e alcançada pela sua acção. Ora se um indivíduo é a origem das suas escolhas e elas são voluntárias é manifesto que sendo a interpretação uma escolha, deliberada, ela só pode ter origem no actor, é da sua responsabilidade e não lhe pode ser exterior.

## **máscaras e solidão**

*A representação é uma manifestação privada de solidão.*  
Peter Brook

A experiência e a reflexão de alguns autores como Constantin Stanislavski, Uta Hagen, Jerzy Grotowski e Peter Brook, permitem a exposição de uma síntese dos problemas e conflitos dos actores com as máscaras e da fatalidade da solidão no seu trabalho.

A propósito do método de Stanislavski, Grotowski faz a seguinte consideração que pode servir de introdução a esta parte (TAPT, pág. 174): «*Há poucos*

*métodos de interpretação, sendo o mais desenvolvido o de Stanislavski que propunha as questões mais importantes e fornecia as suas próprias respostas, e durante os seus muitos anos de pesquisa o seu método evoluiu. Mas os seus discípulos não evoluíram, Stanislavski teve discípulos em cada um dos seus períodos, e cada discípulo ficou preso ao seu período particular. Daí as discussões de ordem teológica.».*

Stanislavski foi o primeiro a enunciar o princípio fundamental da interpretação (AAP, pág. 46): *«Toda as acções no teatro devem ter uma justificação interior, ser lógicas, coerentes e reais.»*. Se a justificação é interior tem que ser encontrada pelo actor, sozinho e por si mesmo, porque tem que lhe ser necessária. A lógica, a coerência e a realidade das acções só podem nascer da representação individual que o actor faz do papel e da sua interpretação do personagem e das suas necessidades. No seu tempo Aristóteles já falava da justificação pela necessidade (Aristóteles — *Poética*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, © 2004, ISBN 972 31 1077 6, pág. 68): *«Tanto nos caracteres como nas acções é importante procurar a verosimilhança e a necessidade, as palavras e as acções de uma personagem devem ser justificadas pela sua verosimilhança e necessidade.»*. Esta citação de Aristóteles é referente à estrutura narrativa, mas pode ser extrapolada para a construção de um personagem pelo actor na medida em que cada actor recria uma estrutura narrativa das necessidades do seu personagem, em função da sua verosimilhança para si próprio. A necessidade é individual, ninguém tem as necessidades dos outros, por isso o actor tem que sentir como sua a necessidade do personagem. Mas como uma pessoa só pode sentir a sua necessidade a única solução é o actor fazer uma adaptação da sua necessidade à circunstância do personagem, metendo a sua vida na pele do personagem para recriar uma vida que passa a ser sua. Que é o mesmo que afirma Stanislavski de uma forma simplificada (AAP, pág. 14): *«Começa-se por pensar a vida interior de um papel, e em como criar a sua vida espiritual, através do processo interno de viver o papel.»*. A citação traduz-se como pensar a representação da realidade do papel e criar uma interpretação do personagem, que sendo feita através de um processo interno de viver o papel só pode ser individual. Só através da sua individualidade é que um actor pode viver um papel, ou seja dando a sua vida ao personagem.

Uta Hagen exemplifica de uma forma muito simples a frase de Stanislavski (RFA, pág. 31): *«O comportamento normal das crianças de identificação com os acontecimentos observados deve ser explorado pelo actor adulto.»*. Grotowski completa o pensamento com mais complexidade (TAPT, pág. 16): *«A educação de um actor é a tentativa de eliminar a resistência do seu organismo ao seu processo psíquico. (...) É uma via negativa, não é uma acumulação de competências mas uma erradicação de bloqueios.»*. Erradicação de bloqueios ou libertação das máscaras, porque são os bloqueios que levam à defesa nas máscaras.

A necessidade de entrega sem máscaras já estava exposta nos preceitos de Stanislavski (AAP, pág. 177): *«Sempre e para sempre, no palco, cada um se deve representar a si mesmo. Mas com a infinita variedade de combinações de objectivos, e circunstâncias dadas com que se preparou o papel, e que foram*

*fundidos na fornalha da memória emocional. Este é o melhor e único verdadeiro material para a criatividade interior.*». Isto significa que o actor só pode depender de si mesmo e que ninguém lhe pode indicar as directivas da sua interpretação. Como continua a explicar Stanislavski (AAP, pág. 178): «O actor tem desenvolvidas uma viva ou indistinta individualidade interior e exterior na sua própria pessoa. Tem nela a semente das qualidades humanas, porque temos em nós os elementos de todas as características humanas, boas e más. (...) Desta maneira a alma da pessoa que representa será uma combinação dos elementos vivos do seu próprio ser.». E é esta individualidade que deve ser dada, a exposição da intimidade do actor não pode ser escondida pela máscara de uma direcção que o defende, nem limitada por imposições de uma direcção que o violenta. Hagen explica que a exposição da intimidade se faz por um processo de substituição (RFA, pág. 34): «A expressão «deixar-se ir» no papel é muito usada, mas seria mais estimulante «encontrar-se» no papel. Ao seguir o caminho da auto-descoberta em termos de alargar o sentido de identidade, aplica-se esse conhecimento a uma identificação com o personagem, uma transferência necessária para se encontrar o personagem dentro de cada um através de uma série continua e cumulativa de substituições de experiências e memórias, usando uma extensão imaginativa das realidades, colocando-as no lugar da ficção.». E Grotowski eleva de novo o nível de complexidade e avisa dos riscos das máscaras do naturalismo (TAPT, pág. 17): «Um processo pessoal que não seja suportado e expresso através de uma articulação formal e uma disciplina estruturante do papel não é uma libertação e redundante em disformidade. (...) A tensão entre o processo interior e a forma fortalece os dois, a forma é como um isco ao qual o processo interior responde espontaneamente e ao qual tenta resistir. Mas as formas de comportamento «natural» escondem a verdade; um papel é composto como um sistema de símbolos que revelam o que se esconde atrás da máscara da visão normal. Num momento de choque, de terror, de perigo mortal ou imensa alegria, uma pessoa não se comporta com «naturalidade». O símbolo, e não o gesto «natural», é o todo elementar da expressão humana.». Ou seja, sem forma não há interpretação, a actuação não passa da exteriorização de instintos e paixões. E à emoção apaixonada, como explica Aristóteles, falta contenção e por isso não implica escolha deliberada. Sem forma, sem o confronto com uma realidade formal, não há representação dessa realidade, logo não há deliberação nem interpretação, só há acção natural e emocional. O naturalismo cai quase sempre na imitação ou na histeria, na imitação de emoções vividas que se reproduzem sem circunstância, num «deixar-se ir» sem «se encontrar», e no exagero da exteriorização por abandono e por falta de representação racional. A «verdade» não está no comportamento «natural», o comportamento «natural» defende-se naturalmente do mundo e da vida com máscaras, a «verdade» está no confronto da representação com a realidade. Peter Brook, o grande simplificador, acrescenta a sua versão simplificada (TES, pág. 131): «Representar é de várias maneiras único nas suas dificuldades porque o artista tem que usar o traçoeiro, instável e misterioso material de si mesmo como agente. Pede-se-lhe que se envolva completamente e ao mesmo tempo se distancie — distante sem distância. Tem que ser sincero,

*tem que ser insincero: tem que treinar como ser insincero com sinceridade e como mentir com verdade.».*

Grotowski desenvolve a sua argumentação (TAPT, pág. 56): *«A questão central do teatro é o confronto. O homem que faz um acto de auto-revelação é um homem que estabelece contacto consigo próprio. E isto é uma confrontação extrema, sincera, disciplinada, precisa e total, não é só uma confrontação com os seus pensamentos, mas uma confrontação que implica todo o seu ser desde os seus instintos e inconsciente ao seu estado mais lúcido.».* Porque o confronto com a realidade formal do texto obriga a uma representação individual, a deliberação e a interpretação da própria vida. Como continua a tentar explicar Grotowski (TAPT, pág. 211): *«O teatro — através da técnica do actor, da sua arte em que o organismo vivo aspira a motivos mais altos — dá uma oportunidade de integração, de tirar as máscaras, de revelar a verdadeira substância: uma totalidade de reacções físicas e mentais. É uma luta para descobrir, sentir a verdade sobre si próprio; para rasgar as máscaras com que cada um se esconde na vida diária.».* Porque a defesa que a formalidade dá permite ao actor revelar a sua intimidade sem as máscaras com que se defende na vida diária. É esta procura de si próprio, este confronto consigo próprio, que devia ser a principal de qualquer actor para querer ser actor. Como resume Grotowski (TAPT, pág. 98): *«É uma questão da própria essência do chamamento do actor, da sua reacção lhe permitir revelar as várias camadas da sua personalidade, da biológica-instintiva pela via da consciência e do pensamento, até ao auge difícil de definir e em que tudo se torna unidade. O acto total em que o actor se torna numa espécie de provocação para o espectador.».*

Um exemplo muito claro de que um actor não pode depender de directivas exteriores para a sua interpretação de um personagem é dado por Hagen (RFA, pág. 36): *«Cada pesquisa para um papel implica inúmeras substituições por experiências da vida. Mas cada exemplo de substituição só é válido para cada pessoa. Quando um actor tem dificuldade em encontrar uma substituição, o problema está geralmente em ser demasiado literal. Ou seja no tomar literalmente a aparência externa das palavras. Nenhum director pode ajudar nessas substituições porque não teve a experiência de vida do actor. Indicações condicionantes do escritor também podem bloquear o actor, ao indicar uma substituição que pode fazer parte da sua experiência de vida, que não é a do actor. Como Tennessee Williams ao dizer que Blanche Dubois «faz lembrar uma traça».».* O exemplo da interpretação que Tennessee Williams faz da personagem pode de facto condicionar a representação da actriz, mas só se, como diz Hagen, a actriz seguir literalmente a indicação e se o encenador tentar a sua imposição por a tomar à letra. Se a actriz seguir a sua imaginação e fizer a sua própria representação de uma traça a sua interpretação será individual. Como diz Hagen a aparência das palavras tem que ser interpretada internamente. Mas a seguir Hagen avisa (RFA, pág. 44): *«A substituição não é um fim em si mesma, não é um fim sem acção consequente, é um meio para conseguir justificar acções pessoais do personagem.».* Ou seja a substituição tem que servir a coerência do conceito pessoal do papel que vem da

representação individual do actor, a substituição não pode dar origem a momentos de abandono inconsequentes. O abandono, por incontrolado, torna-se muitas vezes numa máscara de histeria e é uma demonstração de narcisismo.

Com a sabedoria da sua enorme experiência Uta Hagen dá uma explicação das armadilhas do abandono (RFA, pág. 47): «*Na vida ocorre uma emoção quando acontece qualquer coisa que suspende o controle racional e não se consegue lidar com o acontecimento com lógica. Mas o ser humano não quer perder o controle e tenta lidar com a emoção. A emoção deve ser usada ao serviço da peça e não com auto-indulgência ou abandono. A escolha do actor deve ser a de servir a peça e não as suas necessidades.*». Numa aula de interpretação em que uma aluna, muito jovem, interpretava Ofélia na cena lancinante com Hamlet e perde-se no abandono quando chega ao monólogo final da personagem («*Que nobre espírito foi aqui derrubado!...*»). No início do monólogo abandona-se à substituição emocional, descontrola-se e desata num choro convulsivo, dominada pela auto-complacência. Mas logo a seguir conseguiu provar a si mesma que podia vir a ser uma actriz, controlou a emoção e sem parar de chorar entregou-se ao papel, numa interpretação extraordinária em que se serviu das convulsões com uma sinceridade medida. Conseguiu expor a sua intimidade sem a máscara indulgente do exibicionismo. No final foi aplaudida e foi-lhe explicado que o que tinha sido excepcional na sua performance não tinha sido o abandono, mas sim como tinha sido capaz de controlar a emoção sem deixar de usar a substituição.

Mas Stanislavski ainda acreditava numa possibilidade de mutação, ainda acreditava numa transformação da individualidade (BAC, pág. 25, 29): «*A verdadeira caracterização é uma mutação, a de se colocar na pele do personagem. (...) As emoções, sensações e instintos de cada um podem e devem ser usados e vividos dentro de outro personagem.*». Stanislavski opunha-se à tipificação estereotipada do seu tempo, mas neste tempo a oposição deve ser em relação à mutação que ele defendia, uma suposta possibilidade de transformação interior. As pessoas vão-se transformando interiormente com a vida mas não se transformam noutras pessoas, muito menos se podem transformar interiormente num dado momento noutra pessoa. O que o actor pode e deve fazer é dar na sua interpretação a sua vida ao seu personagem, desfazendo-se das máscaras com que se defende no quotidiano. Grotowski propõe uma metodologia para dar a vida aos personagens (TAPT, pág. 96): «*Condições essenciais para a arte de representar: a)- estimulação de um processo de auto-revelação, levado até ao subconsciente, mas canalizando os estímulos para a obtenção da reacção pretendida; b)- articular este processo, discipliná-lo e convertê-lo em símbolos, ou seja construir uma partitura cujas notas sejam elementos de contacto, reacções aos estímulos do mundo exterior; c)- eliminar do processo criativo as resistências e obstáculos causados pelo próprio organismo, tanto físicos como psíquicos.*».

Harold Clurman (1901 – 1980), fundador com Lee Strasberg do New York City's Group Theatre, influenciado por Stanislavski e um dos mais influentes criadores teatrais americanos, recusava aceitar máscaras, exigia o actor no personagem.

Não impunha formas de ler as deixas, nem gestos, nem posições os actores. Não queria que os actores se escondessem por trás das máscaras construídas por uma direcção exterior, queria que o actor vivesse o personagem com a sua intimidade. Huta Hagen conta a sua experiência revelação com Clurman (RFA, pág. 8): *«Em 1947, trabalhei sob a direcção de Harold Clurman. Ele abriu-me um novo mundo no teatro profissional. Tirou-me os meus «truques». Ele não impunha uma maneira de ler as deixas, nem gestos, nem posições aos actores. No princípio debati-me com dificuldade porque durante muitos anos me tinha habituado a usar direcções exteriores específicas como o material a partir do qual construía a máscara da minha personagem, a máscara por trás da qual me escondia durante a actuação. O senhor Clurman recusava aceitar uma máscara. Queria-me a MIM no papel. O meu amor pela representação renasceu à medida que comecei a lidar com uma técnica estranha e nova de evoluir na personagem. Para começar não podia, nem sequer preocupar-me em nenhum momento, usar nenhuma forma preconcebida. Tinha a garantia que a forma iria resultar do trabalho que estava a fazer.»*

Em relação com a história de Uta Hagen, Grotowski alerta para a necessidade de individualização de qualquer método de interpretação (TAPT, pág. 96): *«Cumprir a individualidade não é uma questão de aprendizagem, mas de libertação de velhos hábitos. Para cada actor individual deve ser claramente definido quais os bloqueios das suas associações íntimas, que provocam a sua falta de decisão, o caos da sua expressão e a sua falta de disciplina; o que o impede de sentir a sensação da sua própria liberdade, ou seja como se podem eliminar os seus obstáculos.»* Porque um método válido e útil para uma pessoa ou grupo não é forçosamente válido para outra pessoa ou um grupo diferente. A sua explicação é dada a seguir (TAPT, pág. 99): *«O método, em que se ultrapassam os limites, de confrontação, é um processo de auto-conhecimento e, de certo modo, de terapia. Este método tem que se manter aberto, a sua vida depende desta condição, e é diferente para cada indivíduo, a sua natureza intrínseca exige que seja individual.»*, conclui (TAPT, pág. 178) *«a formação do actor tem que ser adaptada a cada caso porque não há receitas. Não existe formação de actores, existe formação de um actor individual.»*

Kenji Mizoguchi não dirigia os actores, não dizia nada, pedia-lhes que experimentassem, observava e decidia a posição da câmara depois de ver o que eles faziam. Esta atitude permitia-lhe observar a realidade que os actores lhe ofereciam e depois manipulá-la para criar a sua representação, em vez de tentar adaptar a interpretação dos actores a uma representação preconcebida, o que seria limitativo das possibilidades de representação. Esta atitude demonstra consciência da inevitável solidão do actor no seu trabalho de interpretação e da obrigação de serem responsáveis por si mesmos.

A solidão do actor na construção do personagem é vivida em três níveis:

1 — a solidão da tentativa de dar vida a um personagem, ou seja a construção do personagem, onde cabem todos os métodos, mesmo que o método ideal não exista e seja sempre o que um actor adapta para si mesmo.

É a tentativa de tornar o personagem uma pertença, de pensar, sentir, falar e mexer como o personagem. A solidão é total porque o actor nem sequer tem a

possibilidade de basear as suas atitudes na observação de modelos ou na espontaneidade interior, no primeiro caso seria uma imitação e no segundo uma facilidade, uma desculpa para a falta de trabalho inteligente. A possibilidade de poder escolher entre atitudes observadas do dia a dia é restritiva, não aprofunda uma pesquisa criativa porque as atitudes do dia a dia são uma linguagem condicionada pela circunstância do modelo observado, e essa circunstância nunca será igual à do personagem. Mesmo que o personagem seja uma imitação de uma pessoa real a interpretação do actor é forçosamente uma interpretação e não uma imitação pura e simples.

2 — a solidão da tentativa de conseguir manter um olhar sobre um personagem, ou seja o olhar crítico do actor em relação ao personagem e à sua construção, fundamental para manter o controle de si mesmo e da identidade do personagem.

É a solidão mais dura do actor, porque é uma tentativa de ser sincero ao mesmo tempo que tenta manter um olhar exterior, ou seja juntar à emoção a inteligência selectiva. A representação exige separação, compreensão e pertença ao mesmo tempo, um estado de inconsciência completamente controlada, um todo em que a emoção é iluminada pela inteligência intuitiva, porque só essa capacidade de olhar de fora dá ao actor a possibilidade de descobrir os seus erros, e as suas mentiras. Em todas as outras artes é possível manter um recuo em relação à obra em criação, na representação a matéria é o próprio actor e o actor deve estar completamente envolvido no personagem e ao mesmo tempo manter uma distância crítica, «*manter-se de fora estando dentro, ser sincero e insincero ao mesmo tempo, ser insincero com sinceridade, mentir com verdade*» (TES, pág. 131), como escreveu Peter Brook.

3 — a solidão da fragilidade da pessoa/actor ao tentar viver a vida de um personagem, ou seja a fragilidade da pessoa a lutar com as dificuldades de tentar resolver o personagem, é o nível mais bonito e onde a intimidade da pessoa do actor aparece por momentos em total exposição.

O trabalho do actor é uma procura constante de um personagem sempre parcial e longe da verdade, uma necessidade de deixar nascer o personagem nu e imprevisto. Em alguns momentos de verdade o actor perde-se, deixa cair a máscara do personagem, mas também não pode usar a sua máscara do quotidiano, e deixa ver a fragilidade íntima da sua pessoa a tentar reencontrar o personagem.

Uta Hagen conheceu o grande actor alemão Albert Basserman (1867 – 1952) e conta a seguinte história sobre a capacidade e necessidade de manter o personagem em permanência (RFA, pág. 6): «*Com mais de 80 anos, numa produção do Construtor Solness de Ibsen (um papel que fazia parte do seu reportório há mais de 40 anos), durante os ensaios observava os colegas, adaptava a sua interpretação à representação dos colegas e reservava-se contendo a energia da sua representação. Só começa a representar a fundo nos últimos ensaios. A verdade e o ritmo da sua representação não deixavam espaço entre as intenções, era muito difícil aos outros actores saberem quando entrar com a sua deixa, e acontecia ou deixarem um tempo morto enorme ou interromperem-no, por não saberem quando era a sua «deixa». Uma actriz aflita*

*pediu desculpa e disse-lhe que nunca conseguia saber quando ele acabava a sua «deixa». Basserman respondeu: «Eu nunca acabo! E tu também nunca devias acabar.»*. Esta história é o exemplo perfeito de como um grande actor se entrega sem reservas à interpretação de um personagem, entregando-lhe a sua vida até ao limite de confundir e fundir com ele a sua individualidade.

## **inspiração**

O processo de trabalho que vai ser exposto foi muito inspirado nos processos de John Cassavetes e Mike Leigh, no cinema, e nos processos dos grupos teatrais tgSTAN, The Wooster Group e Elevator Repair Service, entre outros. Todos estes grupos teatrais são importantes na expressão teatral deste século, todos usam processos que respeitam a individualidade artística dos actores, todos conseguem representações profundamente emocionais mas com uma forma elaborada. The Wooster Group foi a grande revelação que fez repensar a criação teatral ao ponto de impedir qualquer veleidade de levar a sério iniciativas pessoais na encenação teatral. A partir do choque com The Wooster Group o teatro passou a ser só uma forma de experimentação do trabalho com os actores. Mas fundamental foi o conhecimento do processo de trabalho prático do grupo teatral belga tgSTAN, que para além de também ter sido uma revelação permitiu estruturar e sistematizar um processo intuitivo desenvolvido durante anos.

Muitos dos elementos do processo usado pelos tgSTAN já eram utilizados intuitivamente, e tinham sido desenvolvidos e experimentados ao longo dos anos, mas o conhecimento do exemplo concreto e dos seus resultados práticos deu a confiança necessária para uma sistematização pessoal. Esta sistematização não pretende ser um modelo acabado, antes pelo contrário está em permanente evolução e modificação em função de cada projecto singular.

O grupo belga tgStan usa um processo de trabalho quase socrático de questionamento exaustivo das escolhas e presunções dos actores. O trabalho é quase todo feito à mesa, em discussões minuciosas das intenções do texto e dos personagens. Só no momento da estreia é que os actores se confrontam com o palco, mas as movimentações são ditadas pelas intenções e subtexto dos personagens e sem marcações prévias.

O processo de trabalho dos tgSTAN tem as seguintes fases:

### **— discussão da peça e dos personagens**

Escolhida a peça de teatro a encenar, e a escolha é feita em conjunto pelo grupo, ela é discutida. A discussão pretende estabelecer um consenso sobre as razões da escolha, o conceito do projecto e o tema da peça. A forma e o tema são discutidos até se chegar a um consenso, porque o tema de uma peça depende da representação individual que cada um faz do texto e a forma tem que servir esse tema. Basta pensar em *Hamlet* para entender que os temas do texto são múltiplos, mas um projecto de encenação tem sempre que privilegiar um único como essencial, e a forma passa a existir em função da definição do tema.

O consenso sobre o sentido do tema não é necessário e até é difícil de conseguir porque a relação com o tema é individual, porque nasce da interpretação de uma representação individual de cada um. Mas os sentidos ou relações individuais com o tema serão sempre dominados pela forma concebida e não questionam a definição do tema. Por outro lado a interpretação individual do sentido do tema já é um começo de construção de personagens, porque a relação individual com um tema já é uma interpretação e uma defesa de um possível personagem.

**— discussão dos papéis e distribuição dos personagens**

A discussão dos papéis obriga a uma tomada de posição em relação aos personagens pela qual se percebem as afinidades ou repulsa de cada actor com cada papel específico. Ao discutir as intenções e motivações de um personagem, e o seu comportamento no papel, ou seja na acção, não só se percebem as inclinações de cada actor como se podem entender formas de interpretação interessantes para o projecto a partir das quais se faz a distribuição dos papéis. Mas a repulsa de um actor em relação a um personagem pode permitir uma representação interessante para uma interpretação menos evidente. Da mesma forma que funcionam as afinidades encontradas também pode funcionar a repulsa, porque o desafio de tentar uma identificação com um personagem repugnante pode possibilitar uma interpretação muito interessante e menos evidente para o actor.

A este propósito Grotowski escreveu o seguinte (TAPT, pág. 98): «*O actor é interessante enquanto ser humano. Esta condição envolve dois pontos principais: o encontro com outra pessoa, o contacto, o sentido de compreensão mútua e a impressão criada pelo facto da abertura a outra pessoa, da tentativa de compreensão dessa outra pessoa, ou seja o vencer da própria solidão; a tentativa de auto-conhecimento através do comportamento de outra pessoa, a descoberta de si próprio no outro.*». Se a tentativa de auto-conhecimento é facilitada quando o actor tem afinidade e se identifica à partida com o personagem, o processo no sentido da compreensão mútua e da abertura a outra pessoa pode ser mais profunda se o actor tem aversão e não entende as intenções e motivações do personagem, porque vai ter que as procurar dentro de si mesmo.

Esta discussão em que os papéis são defendidos ou atacados é um começo de representação de cada papel enquanto realidade apresentada.

**— tradução, escolha das palavras e justificação das escolhas**

Se cada um faz uma representação individual da realidade a partir da qual pode fazer a sua interpretação, uma tradução será sempre uma interpretação individual. Se esta consideração for tida em conta entende-se o contrassenso do uso de uma interpretação como base e condicionante de outra interpretação, e isto é o que acontece quando um projecto de encenação se serve de uma tradução literária. Os juízos de valor sobre a qualidade de uma interpretação são totalmente descabidos, porque sendo individual uma interpretação só tem o valor da sinceridade emocional, porque é essa sinceridade que vai fazer com que o público acredite numa interpretação e faça a partir dela a sua própria representação imaginativa, por isso uma tradução só é melhor que outra do ponto de vista de cada tradutor. A partir deste considerando fica-se com a

liberdade necessária de cada um poder fazer a sua tradução de qualquer texto dramático, ou seja a sua interpretação individual desse texto. Por outro lado como escreve Uta Hagen (RFA, pág. 46) que «*a memória emocional liga-se ao problema de encontrar substituições para libertar emoções, e tem que ser uma procura profunda para se poder encontrar um momento emocional forte*», isso implica que as palavras de substituição das da língua original têm de estar ligadas à memória emocional de cada intérprete e às suas emoções profundas. A tradução da peça é feita colectivamente através das sugestões respeitantes às falas dos personagens e feitas pelos actores a que foram atribuídos. Como é evidente o tipo de linguagem a utilizar foi estabelecido na fase anterior, porque a linguagem faz parte do conceito formal do projecto e deve ser uniformizada em sua função. As escolhas de tradução já são escolhas de interpretação e também já são uma forma inerente e imanente de identificação com o personagem. As escolhas de tradução são obrigatoriamente justificadas, porque a tradução é a primeira etapa em que o actor começa a entregar a sua alma ao seu personagem.

Mas tradução pode querer dizer escolha do subtexto, quando uma peça está escrita na língua dos actores. Quando a língua do texto é a mesma da vida dos actores a sua interpretação é directa e nesse caso o equivalente da tradução é a elaboração do subtexto. O subtexto transforma as indecifráveis intenções do autor em intenções do actor, e através dele em intenções do personagem.

#### — discussão das escolhas de tradução

Nesta fase o actor, em função do seu personagem, defende as suas escolhas de tradução que são postas em causa e questionadas exaustivamente e socraticamente. A defesa das escolhas também é a exposição das intenções do personagem, e as intenções do personagem levam à elaboração do subtexto. Esta fase é a mais longa e complexa porque a discussão só termina quando as escolhas de cada actor ficam completamente justificadas, convincente e convictamente. A justificação convicta e convincente é uma excelente maneira de interiorizar o personagem.

Também são discutidas exaustivamente as motivações e as intenções dos personagens. A necessidade de justificação das intenções leva à total incorporação dos personagens. E também se discutem até às últimas consequências as biografias e as relações entre os personagens, o que equivale a dizer relações entre interpretações.

As discussões podem-se tornar tão intensas que cheguem à exaltação. Isto não é um problema, antes pelo contrário é uma solução, porque a defesa veemente e exaltada de um ponto de vista, que neste caso também é o ponto de vista do personagem, é a melhor forma de apropriação e incorporação.

Grotowski dá uma boa pista do que se pretende atingir nesta fase do processo (TAPT, pág. 178): «*Acto total é o acto de ficar despido, de rasgar a máscara da vida quotidiana, de se exteriorizar a si mesmo, é um acto sério e solene de revelação em que o actor tem que estar preparado para ser absolutamente sincero.*». As escolhas de tradução são absolutamente sinceras na medida em que são deliberadas a partir da representação individual, por isso são uma excelente forma de exteriorização sincera do personagem em que o actor, se for honesto consigo próprio, se revela a si mesmo e se revê.

Stanislavski definia como fundamental o tempo-ritmo (BAC, pág. 218): «O tempo-ritmo de uma peça é o tempo-ritmo da linha de acção e do conteúdo do subtexto da peça». Pode-se comparar esta frase com outra de Wittgenstein «Toda a acção de acordo com uma regra é uma interpretação.». A comparação completa o preceito de Stanislavski ao esclarecer que é a interpretação, e o subtexto que dela resulta, que determinam a linha de acção. Sendo a linha de acção um facto, porque não se pretende alterar o enredo da peça, resta ao actor tornar a acção uma necessidade da sua interpretação, uma necessidade do seu personagem. Este resultado consegue-se, eliminando incoerências e incongruências, com a discussão exaustiva das intenções e motivações.

No fim desta fase os personagens e as relações entre eles ficam perfeitamente definidos. Esta definição é vital e sincera porque a discussão levou à interiorização total.

#### — decorar o texto

Porque não se trata de improvisação o texto tem que ser decorado. Mas com o cuidado de não o cantar em voz alta, erro muito comum, ao contrário do que ditava Louis Jouvet, para não mecanizar uma cantilena que iria asfixiar a interpretação.

Num exercício escolar, uma muito jovem e muito talentosa aluna decorou o texto (um excerto de Schnitzler) em frente ao espelho e em voz alta. Ninguém lhe tinha dito que isso era um erro fatal. Na altura da gravação do exercício a aluna dizia todas as suas deixas exactamente da mesma maneira de cada vez que se repetia a cena, e era incapaz de corresponder com contracena às intenções diferentes e inesperadas do colega que representava com ela. O trabalho de aprofundamento das intenções tinha sido feito com ela como com todos os seus colegas, nos ensaios ela tinha correspondido sempre da melhor maneira mas a cantilena decorada arruinou-lhe o exercício. A suspeita do erro, que era evidente pela repetição mecânica do texto, fez com que se lhe perguntasse como tinha decorado o texto e a resposta foi a esperada.

#### — improvisação

Com o texto decorado passa-se à fase de improvisação de atitudes, com o texto liso, e as atitudes são questionadas. Por atitudes entende-se a procura da fisicalidade que corresponda à escolha das palavras, que por sua vez já correspondem às intenções do personagem, as posturas físicas têm que ser justificadas pelos actores.

A improvisação é fundamental para descobrir momentos impossíveis de escrever, atitudes e acções dos personagens impossíveis de imaginar para um autor que se esforça por criar um personagem. Porque quando um personagem ganha vida com a vida do actor ganha gestos, atitudes e emoções com dimensão individual que um autor só pode conceber nos limites da sua própria individualidade. Na improvisação as atitudes e comportamentos são de facto do personagem e fundadas na natureza do actor e aparecem momentos genuínos que seriam impossíveis de imaginar e que ultrapassam a censura racional. O mesmo afirma Uta Hagen (RFA, pág. 72): «A improvisação serve para um melhor entendimento da realidade de um personagem, circunstâncias, tempo e lugar, e das possibilidades de acção. A improvisação permite a criação da vida

*física e verbal de uma peça de uma maneira impossível de conceber por um escritor.».*

O objectivo da improvisação é levar o actor a ultrapassar os seus limites, os limites em que a verdade é trocada por uma mentira, em que os momentos de verdade são trocados por momentos falsos, ou por imitações. Na improvisação o actor tenta agir e reagir na pele do personagem, tenta comportar-se como o personagem, mas como a improvisação é espontânea, intuitiva e visceral, não tem a defesa da estrutura do texto, e a única representação é a que o actor faz do personagem a partir da auto-penetração sem deliberação, o actor deixa cair as máscaras e expõe a sua intimidade. A exposição da intimidade revela a interpretação individual do personagem sem possibilidade de artifícios e mentiras, ao entregar a sua vida ao personagem sem disfarces o actor descobre na sua intimidade as possibilidades da sua interpretação individual. Esta é a faculdade essencial da improvisação como meio de desenvolvimento de um personagem.

Meg Stuart, uma coreógrafa especialista em projectos de improvisação, resume numa entrevista à revista Bomb o que significa para si a improvisação (BOMB 104/Summer 2008, <http://bombsite.com/issues/104/articles/3142>): *«Improvisação significa crise, mas também confiança e encontrar soluções em situações incertas. Relaciona-se directamente com a vida tal como ela é hoje, em que a insegurança acompanha a vida diária e são necessárias reacções rápidas. (...) Não se trata só de representar, mas também de ser sensível e ouvir os outros.».* As reacções ao terem que ser rápidas como na vida obrigam o actor a reagir como reage na vida, na sua vida, e ao fazê-lo entrega a sua vida ao personagem. À sensibilidade para ouvir os outros chama-se capacidade de contra-cena, a capacidade de ouvir e responder ao que é dito com a generosidade de ser capaz de receber e devolver como fazem os músicos numa improvisação de jazz. A improvisação é muito importante para entender a importância da contra-cena, porque na improvisação se um actor não corresponde ao outro com generosidade o improviso morre e acaba nesse momento.

Mas no processo de trabalho dos tgSTAN são proibidas «armadilhas», o que quer dizer que depois de improvisada, discutida e definida uma atitude, como por exemplo um riso, um grito, um choro, um abraço, um empurrão, um voltar as costas ou um afastar, no espectáculo em palco essa atitude não pode ser traiçoada. O actor não pode fazer uma coisa completamente diferente do proposto porque vai desequilibrar a prestação dos outros actores. Porque em palco obrigar a uma atenção permanente e a uma contra-cena sincera pelo inesperado da forma de executar uma acção prevista, é muito diferente de executar uma acção diferente da esperada e imprevista. Esta traição imprevista é perniciosa porque faz perder o controle da situação e de si mesmos aos outros actores, podem ficar perdidos e desorientados, correndo-se o risco de paralisar todo o espectáculo. Para além de que uma reacção intuitiva ou intempestiva a um choque não tem a mesma profundidade interpretativa deliberada que uma interpretação dessa reacção.

Mas a improvisação é só um meio, nunca um fim. Porque a improvisação não implica interpretação, exactamente por ser intuitiva e orgânica é constituída por momentos em que o actor se perde com o personagem, este perder significa não manter a distância para o criticar, o que significa que na improvisação muitas vezes o recurso à espontaneidade interior é uma desculpa para a falta de trabalho inteligente. Ou seja, na improvisação o actor não faz a representação individual, nem a conseqüente interpretação deliberada, da realidade artística que é o seu personagem.

A improvisação também implica não-contenção e Stanislavski falava sobre a importância da contenção (BAC, pág. 73): «*O actor deve livrar-se de todos os gestos supérfluos antes de começar a criação externa do personagem, a interpretação física, a transferência da vida interior para a imagem concreta. Só assim consegue a nitidez necessária no contorno da sua encarnação física. Movimentos sem contenção, por naturais que sejam para o próprio, turvam a intenção do papel, tornam a representação pouco clara, monótona e incontrolada. Todos os actores devem usar os gestos de modo a controlá-los e não eles a si.*». Mas a contenção só é possível depois da incorporação do personagem e para incorporá-lo a improvisação tem toda a importância. A improvisação também implica falta de compressão e concentração, como explica Peter Brook (TOD, pág. 11): «*A vida no teatro é mais nítida e intensa porque é mais concentrada. O acto de reduzir o espaço e comprimir o tempo cria um concentrado. Na vida fala-se de uma forma atrapalhada e repetitiva, o que demora muito mais tempo que o necessário para o conteúdo do que se quer dizer. E é exactamente o que acontece durante a improvisação de uma cena no teatro. A compressão da vida no teatro consiste em remover tudo o que não é estritamente necessário e em intensificar o que é fundamental, mantendo uma impressão de espontaneidade.*». E Grotowski reconhecia os limites do trabalho de improvisação ao entender que o trabalho desestruturado resulta com frequência na banalidade e no cliché cultural.

Quando chega a altura da estreia, o primeiro momento em que os actores vão interpretar em palco, o resultado que os tgSTAN conseguem com este processo de trabalho, porque os personagens foram totalmente incorporados pelos actores e porque a falta de mecanização obriga a dar atenção ao outro, e uma contra-cena sem fingimento de acção-reacção genuínas, são espectáculos vitais em que a emoção se sente nos textos mais elaborados e eruditos. A revelação com os tgSTAN aconteceu em 2002 quando foi estreada em Portugal a peça *Les Antigones*, adaptação dos textos de Jean Cocteau e Jean Anouilh, textos antigos, rebuscados, maçudos e compridos, a que se assistiu maravilhado como quem assiste a uma conversa de família num momento de drama familiar. Depois disso a carreira do grupo tem sido acompanhada com regularidade, tanto em Portugal como em França, e de confirmação em confirmação.

## **experiências**

Em 2006, no *Festival d'Automne* em Paris, houve nova revelação da evidência da individualidade da representação e de novo com The Wooster Group. No *Festival d'Automne* foi apresentada a versão do The Wooster Group da encenação que ficou conhecida como *Richard Burton's Hamlet*, uma versão em que a tragédia de Shakespeare é re-imaginada pela mistura e reinterpretação da encenação da Broadway de 1964 dirigida por John Gielgud, no Lunt-Fontanne Theatre.

*Richard Burton's Hamlet* foi gravada com 17 câmaras, usando um processo chamado Electronovision, montada e exibida, apenas durante 2 dias, em 2.000 cinemas nos Estados Unidos. A ideia de levar uma encenação teatral ao vivo para as salas de cinema foi aclamada como *theatrefilm*. John Gielgud concebeu uma encenação representada num cenário de ensaios inacabado com os actores também vestidos com roupa de ensaios. Por motivos contratuais todas as cópias do filme foram destruídas depois da exibição nas salas de cinema, mas foi descoberta uma cópia na garagem de Richard Burton e a viúva autorizou a sua distribuição em VHS e mais tarde em DVD.

A tentativa do The Wooster Group está explicada nas suas próprias palavras: «*The Wooster Group tenta reverter o processo, reconstruir uma peça de teatro hipotética a partir da evidência fragmentada do filme montado. Canalizamos o fantasma da lendária performance de 1964, entrando numa espécie de loucura, substituindo intencionalmente o nosso próprio espírito pelo espírito de outra pessoa.*». Mas intenção de substituir o próprio espírito pelo espírito de um outro resulta, de forma consciente e intencional, numa interpretação pessoal da partitura vídeo de Richard Burton, ou John Gielgud. O dispositivo cénico incluía um grande ecrã ao fundo do palco onde era projectada a encenação partitura e vários plasmas, voltados para dentro do palco, onde os actores podiam «ler e seguir» a partitura. Os actores esforçavam-se por respeitar os tempos da partitura, tanto nas falas como nos movimentos, e por reproduzir todos os gestos como se de uma coreografia se tratasse. A epifania aconteceu por ter sido uma demonstração clara da individualidade da interpretação, porque apesar do modelo estar presente e ser «copiado» no mesmo tempo, as duas representações eram diferentes e individuais, uma era uma interpretação da outra, a reprodução não resultava numa cópia mas numa interpretação de uma partitura a partir da representação que dela fizeram os novos intérpretes.

Em 2010 surgiu a oportunidade de encenar o guião do filme *Persona* (1966) de Ingmar Bergman. Foi a oportunidade de tentar repetir a experiência do The Wooster Group com o *Richard Burton's Hamlet*. O texto do guião foi traduzido e trabalhado com as actrizes Teresa Tavares, Kjersti Kaasa e Anabela Moreira seguindo um processo adaptado e sistematizado a partir do processo dos tgSTAN (exposto acima). A seguir o filme de Bergman foi dissecado quase fotograma a fotograma para o levantamento e registo de cada gesto das actrizes do filme. Cada gesto foi tido como um movimento coreográfico a reproduzir no tempo da realidade da partitura, o filme, cada fala também foi estudada para seguir o ritmo da partitura, o ritmo das deixas no filme. Em palco o filme foi projectado como pano de fundo, sem os diálogos mas com o som ambiente e a banda sonora musical, e as actrizes em palco seguiam a partitura das actrizes

no ecran. O resultado foi o esperado, uma representação individual com interpretações individuais em que a partitura não era um constrangimento mas a forma em que a interpretação individual se apoiava. Nunca se tratou de uma imitação mas de uma interpretação original. A reprodução da coreografia gestual e dos ritmos das interpretações no filme, como partitura, deu origem a uma outra representação com a dimensão acrescentada da peça em palco poder servir de tradução ou legendagem do filme e o filme como cenário expressivo da peça em palco.

A aprendizagem deste processo, sempre em aberto, foi sendo feita e aperfeiçoada ao longo dos anos e experimentada sempre com surpresa em trabalhos profissionais, de cinema e teatro, cursos e seminários, tanto em Portugal como no estrangeiro, como no CCC da Cidade do México e na FUC de Buenos Aires. Na continuação passa-se à exposição da utilização deste processo no filme *Sangue Do Meu Sangue* (2011), documentado no filme de intenção didáctica *Trabalho De Actor, Trabalho De Actriz* (2010).

### **questionário de Aristóteles**

Este questionário foi definido a partir de várias leituras da *Poética*, está implícito no texto e apenas foi feita uma extrapolação.

Foi a partir deste questionário que foram desenvolvidos todos os questionários dos diversos métodos de formação de actores, são questões que podem ajudar a definir um personagem. É a partir deste tipo de questionário que os actores justificam as suas escolhas na construção dos personagens. A sua inclusão nesta parte tem a sua justificação no facto de servir sempre como ponto de partida para a definição dos personagens no trabalho prático com os actores.

— Que destino deseja?

A definição concreta do destino desejado por um personagem é determinante de todo o seu comportamento na acção.

— Que acções podem determinar esse destino?

As escolhas entre as acções possíveis, do ponto de vista do personagem, determinam o seu destino e clarificam a sua construção.

— Que características revelam os seus desejos?

Características são hábitos, idiosincrasias (como manias, vícios, obsessões), rotinas, modo de apresentação, pertença a uma classe social, deformação profissional, defeitos físicos e mentais, etc. As características dão sinais das necessidades e por conseguinte dos desejos.

— Que comportamentos na acção revelam quem é?

São as acções e reacções do personagem em relação aos acontecimentos e aos outros personagens que o revelam.

— Que capacidades (qualidades) o fazem agir?

As emoções são raiva, medo, confiança, inveja, alegria, amizade, ódio, saudade, ciúme, piedade; e em geral os estados de consciência que são acompanhados por prazer ou dor. As capacidades são as faculdades em função das quais se

relaciona com as emoções, capacidade de sentir raiva ou dor ou piedade. As capacidades podem ter uma qualidade positiva ou negativa. São as qualidades que fazem agir um personagem.

### **processo de trabalho**

A partir de uma prática empírica e intuitiva em que se foram eliminando erros, preconceitos e pressupostos, e em que a partir das experiências foram surgindo novas ideias e perspectivas, foi-se aprofundando um processo de trabalho. Com a revelação das afinidades com o processo usado pelos tgSTAN sistematizou-se o processo de trabalho que foi levado às últimas consequências no filme *Sangue Do Meu Sangue*.

Mas depois desse filme já foi realizado outro, *É O Amor* (2012), supostamente um documentário sobre as caxineiras, as mulheres dos pescadores das Caxinas, Vila do Conde, mas que também é uma ficção sobre o trabalho de pesquisa de uma atriz à procura de uma personagem, ao mesmo tempo que procura a sua identidade. O filme também é uma ficção porque a atriz pesquisa uma personagem para um filme que não existe, mas também é um documentário porque o processo de trabalho de pesquisa é real e concreto. Este filme foi um avanço num processo de trabalho de pesquisa por infiltração numa comunidade à procura de uma identificação. A atriz, Anabela Moreira, foi viver para as Caxinas e foi adoptada por uma mestra, Sónia Nunes. Durante dois meses viveu, trabalhou, foi à missa e a festas com as peixeiras na esperança de encontrar a forma de se confundir com elas. O convívio diário e principalmente o trabalho duro em conjunto acabou por contagiar a atriz que quando chegou a altura das filmagens já tinha conseguido a identificação, não só na expressão corporal e na linguagem mas, e mais importante, nas atitudes mentais, interesses, preocupações, crenças e anseios. A identificação foi possível pela ausência de juízos de valor, porque Anabela Moreira teve a generosidade de aceitar o contágio sem julgamento e isso possibilitou a incorporação da sua personagem. Ao mesmo tempo, por comparação, Anabela Moreira foi questionando a sua identidade de atriz, numa pesquisa pessoal em que confronta a insegurança da sua condição com a confiança na vida da mestra peixeira. Foi a intimidade sem preconceitos que Anabela conseguiu construir que lhe permitiu expôr a sua própria intimidade e a realização do filme em si.

O filme *Sangue Do Meu Sangue* foi a conclusão, até ao presente momento, do longo acumular de experiências e reflexões sobre o trabalho com os actores, o que permitiu aproveitar a oportunidade e as condições para levar o pensamento à prática de uma forma radical e definitiva. Sendo este definitivo muito transitório, porque neste momento já se trabalha na possibilidade da interpretação das actrizes ser uma apropriação da realidade em si e não na imaginação de uma realidade a partir de si mesmas ou de um texto.

O entendimento dos pressupostos expostos ao longo desta dissertação levou à evidência que não se pode impor uma interpretação a um artista, e essa conclusão levou à possibilidade da escrita de um argumento original em

colaboração com os actores de um filme. A possibilidade levou à necessidade da criação da oportunidade para escrever um argumento desde o início, desde a definição da ideia central ao desenvolvimento das cenas e à criação dos diálogos finais, num trabalho conjunto com os actores.

No caso do filme *Sangue Do Meu Sangue* a produtora Midas Filmes, e um produtor, Pedro Borges, entenderam como necessário o esforço de reunir condições de produção que tornassem possível a aplicação do ditado «se não os podes vencer, junta-te a eles». Foram acordados com as actrizes contratos em que se comprometiam com períodos de três meses de trabalho intervalados por iguais períodos de pausa durante dois anos. Foi decidido que todas as sessões de discussões e ensaios seriam gravadas em vídeo, que a seguir as horas de gravações seriam transcritas e seleccionadas, daqui a necessidade dos períodos de pausa, e que a partir desse material se iriam escrevendo e desenvolvendo as várias versões do argumento do filme. Assim entre cada fase de discussão e ensaios haveria uma fase de transcrição e escrita de nova proposta de trabalho, cada fase de transcrição e selecção permitiria apresentar uma proposta mais desenvolvida do projecto na fase seguinte de trabalho com as actrizes.

O projecto *Sangue Do Meu Sangue* foi apresentado às actrizes com condições prévias definidas, como mote da discussão inicial:

1 — O tema do filme seria o amor incondicional, por no projecto anterior (o filme *Mal Nascida*) ter sido a falta de amor

2 — O meio social da acção seria um bairro social suburbano de Lisboa, por se entender ser um meio onde vive uma parte significativa da população portuguesa. E por convicção que as classes pobres, por falta de disponibilidade na sua luta pela sobrevivência, não elaboram pensamentos condicionantes da expressão dos sentimentos, a premência da luta pela sobrevivência não deixa espaço para máscaras e a expressão dos sentimentos é impulsiva e primordial. Uta Hagen acrescenta um argumento à convicção inicial (RFA, pág. 29): «A classe média tem em regra vergonha da espontaneidade das emoções, enquanto nas classes mais baixas a emoção espontânea não é reprimida.»

3 — As personagens principais seriam uma mãe, uma filha e uma tia que partilhariam uma casa do bairro social. Porque o núcleo de trabalho inicial era composto pelas actrizes Rita Blanco, Anabela Moreira e Vera Barreto. As duas primeiras por inerência dos muitos anos de colaborações anteriores, a última por continuidade com um projecto de improvisação com Rita Blanco intitulado *Mãe Há Só Uma* (2006). Rita Blanco e Vera Barreto seriam mãe e filha, Anabela Moreira seria a tia.

Os outros actores foram surgindo à medida da necessidade das três personagens iniciais de terem relações com outros personagens. A escolha dos actores foi discutida com as actrizes e feita por sugestão de afinidades e consenso. Em primeiro lugar e logo de início surgiu a necessidade de um quarto elemento da família, um filho e sobrinho, Rafael Morais. Em segundo lugar a necessidade de um pai para a filha, Marcelo Urgeghe. Em terceiro lugar a necessidade de um mentor da delinquência do filho, Nuno Lopes. Em seguida

foram surgindo os personagens menos preponderantes até a distribuição ficar completa.

As exemplificações práticas e concretas deste processo de trabalho são retiradas do documentário didático *Trabalho de Actriz, Trabalho de Actor* (Canijo, João, © Midas Filmes 2011 (TDATDA)), feito a partir das gravações das sessões de trabalho do filme *Sangue Do Meu Sangue*.

(TDATDA, 00:07:38):

ANABELA MOREIRA

Acaba por ser um bocado assustador, porque sentes uma responsabilidade muito grande, porque no fundo és tu que és completamente responsável.

### 1ª fase

#### — discussão do tema do projecto

Um realizador não pode compreender sozinho todas as representações de um filme, nem pode explicar nem transmitir a sua própria representação, explicação e transmissão não passam de ilusões, só consegue fazer passar uma emoção que passa a ser uma representação com interpretação individual para os actores. Pela mesma razão um realizador só pode fazer uma representação com interpretação individual da representação que os actores fazem dos seus personagens.

Mas a representação do realizador é a figuração mental que deve fundamentar todo projecto. Como dizia Ingmar Bergman «um filme deve partir de uma ideia que esteja presente em cada cena e em cada plano». A função do realizador deve ser a de conferir unidade ao projecto, como um maestro ao dirigir uma orquestra, numa manipulação das várias interpretações na direcção da sua concepção. A concepção do realizador pode ser inspirada ou clarificada pelas sugestões dos actores (como aconteceu neste filme com a colaboração fundamental de Rita Blanco, exemplificada mais à frente). Porque as ideias podem e devem evoluir em permanência e em conjunto no processo de trabalho com os actores, com a sensibilidade dos actores a iluminar o processo de descoberta. O realizador deveria limitar-se a fazer uma espécie de terapia psicológica dos personagens que os actores lhes apresentam, exigindo aos actores que o convençam, ou seja que fundamentem a sua interpretação até o convencerem, e a única coisa que deve saber fazer é questionar e fazê-lo exaustivamente, com um método quase socrático. Por outro lado a liberdade que deve ser dada aos actores deve ter correspondência em termos de responsabilidade, actor não pode ser poupado à responsabilidade final.

No caso concreto do filme *Sangue Do Meu Sangue* havia uma ideia base, com um conceito base, que foi apresentada como um mote a desenvolver pelas atrizes: o amor incondicional, que não se questiona. Também foram apresentadas condicionantes concretas: uma família de classe baixa, que vive num bairro social da periferia e que se ama incondicionalmente.

Tanto o tema como o condicionalismo, e o que significavam para cada um, foram discutidos exaustivamente e chegou-se a um consenso. O amor

incondicional foi adoptado como proposta de trabalho, mas com variantes na sua representação: para Rita Blanco seria o amor maternal; para Vera Barreto o amor filial; para Anabela Moreira uma substituição egoísta que daria sentido à existência da sua personagem. A ideia de família foi adoptada por as relações familiares serem as mais extremas e por isso arquétipos desde a tragédia grega. A classe popular porque nela os sentimentos são mais imediatos e viscerais, por a luta pela sobrevivência não deixar tempo de descanso para os elaborar intelectualmente. O bairro social da periferia por ser paradigmático de uma maioria da população.

(TDATDA, 00:13:15):

RITA BLANCO

Nas famílias mais desfavorecidas as pessoas não têm tanta necessidade de camuflar as suas incapacidades de relacionamento e afectividade.

(TDATDA, 00:12:40):

ANABELA MOREIRA

É uma coisa interessante, para mim, as pessoas conseguirem viver todas no mesmo espaço, não saberem absolutamente nada da vida umas das outras e acharem que sabem e viverem todas nessa «normalidade».

(TDATDA, 00:13:37):

RITA BLANCO

Eu acho que o amor incondicional é livre, é a liberdade total

A certa altura alguém sugeriu a seguinte definição de amor incondicional:

*O amor mais profundo é o que não precisa de razões para existir.* António Lobo Antunes

Esta definição foi adoptada como mote do projecto e a seguir desenvolvida com a sugestão de Rita Blanco do poema Fonte II de Herberto Helder, que ela leu, emocionada, numa das sessões:

*No sorriso louco das mães batem as leves  
gotas de chuva. Nas amadas  
caras loucas batem e batem  
os dedos amarelos das candeias.  
Que balouçam. Que são puras.  
Gotas e candeias puras. E as mães  
aproximam-se soprando os dedos frios.  
Seu corpo move-se*

*pelo meio dos ossos filiais, pelos tendões  
e órgãos mergulhados,  
e as calmas mães intrínsecas sentam-se  
nas cabeças filiais.  
Sentam-se, e estão ali num silêncio demorado e apressado,  
vendo tudo,  
e queimando as imagens, alimentando as imagens,  
enquanto o amor é cada vez mais forte.  
E bate-lhes nas caras, o amor leve.  
O amor feroz.  
E as mães são cada vez mais belas.  
Pensam os filhos que elas levitam.  
Flores violentas batem nas suas pálpebras.  
Elas respiram ao alto e em baixo. São  
silenciosas.  
E a sua cara está no meio das gotas particulares  
da chuva,  
em volta das candeias. No contínuo  
escorrer dos filhos.  
As mães são as mais altas coisas  
que os filhos criam, porque se colocam  
na combustão dos filhos, porque  
os filhos estão como invasores dentes-de-leão  
no terreno das mães.  
E as mães são poços de petróleo nas palavras dos filhos,  
e atiram-se, através deles, como jactos  
para fora da terra.  
E os filhos mergulham em escafandros no interior  
de muitas águas,  
e trazem as mães como polvos embrulhados nas mãos  
e na agudeza de toda a sua vida.  
E o filho senta-se com a sua mãe à cabeceira da mesa,  
e através dele a mãe mexe aqui e ali,  
nas chávenas e nos garfos.  
E através da mãe o filho pensa  
que nenhuma morte é possível e as águas  
estão ligadas entre si  
por meio da mão dele que toca a cara louca  
da mãe que toca a mão pressentida do filho.  
E por dentro do amor, até somente ser possível  
amar tudo,  
e ser possível tudo ser reencontrado por dentro do amor.*

**— discussão da posição em relação ao tema**

Antes do início das sessões foi feita uma pesquisa filosófica das definições do amor em Platão, Aristóteles e Schopenhauer. Desta pesquisa foi feito um levantamento resumido que foi apresentado às actrizes para ser discutido. Da

leitura e análise de textos filosóficos sobre amor platónico, felicidade aristotélica e aborrecimento schopenhaueriano, ficou entendido e definido para cada um o tema que iria presidir ao projecto: o amor incondicional. E esta discussão exaustiva, e encalorada, permitiu definir a posição de cada uma em relação ao tema do amor incondicional.

A clarificação do conceito de amor incondicional é independente de um possível consenso e da respectiva posição de cada um em relação ao tema, porque uma clarificação útil para o ponto de vista do realizador não impede que um actor tenha outro ponto de vista e o mantenha. O ponto de vista do actor serve a sua interpretação sem prejuízo do ponto de vista do realizador servir o filme.

Na discussão descobre-se o que cada um pensa do tema, que representação fazem do tema amor condicional, como se traduz para cada um o tema em exemplos concretos, como seria para cada um pôr à prova o amor incondicional, de que sacrifícios seriam capazes em nome do amor incondicional, que relações humanas demonstram o amor incondicional.

A discussão da posição de cada um perante o amor incondicional começa a determinar os personagens, a discussão das afinidades de cada um com o tema permite começar a desenvolver os personagens. Se para uma mãe o alvo do seu amor incondicional é antes de mais a sua filha, o tipo de relação entre a mãe e a filha começa a definir-se, bem como que tipo de mãe e filha são. Se a tia transfere para o sobrinho todas as suas frustrações amorosas, e ele passa a ser o alvo do seu amor incondicional, começa a definir-se entre eles uma relação de dependência. Ao mesmo tempo as relações entre os personagens e destes com o amor incondicional começa a determinar o tipo de história que os pode servir.

No final desta discussão ficaram definidas as relações centrais e determinantes, os pares mãe/filha e tia/sobrinho. Ficou clara a necessidade fundamental de um quarto elemento da família e foi decidida a escolha de Rafael Morais para interpretar o papel de sobrinho/filho.

#### **— definição e discussão dos personagens, da sua biografia e das relações entre eles**

A partir daqui a base da discussão passa a ser a definição das personagens imaginadas pelas actrizes segundo condicionantes concretas: são uma família, são de classe baixa, num bairro social, amam-se incondicionalmente. Passa-se a discutir e a conciliar a biografia de cada personagem, definem-se idiosincrasias e as relações entre si para formarem um todo coerente. Esta discussão permite um aprofundamento da construção dos personagens, porque a imaginação de uma biografia já é uma forma de representação e interpretação, que condiciona a necessidade e o tipo de relações entre os personagens. Também permite revelar incongruências e incoerências inesperadas das biografias imaginadas por cada um isoladamente, e uma imaginação cumulativa das biografias é com certeza mais rica que a imaginação solitária de um autor. Rita Blanco e Anabela Moreira dão pistas para a definição das relações entre os personagens.

(TDATDA, 00:16:17):

RITA BLANCO

Falo de uma cumplicidade, que é praticada, coisa que não é costume. Não é costume no Bairro do Padre Cruz e em todos os bairros. Não é universal uma grande cumplicidade entre uma mãe e uma filha. Houve uma reciprocidade e nessa reciprocidade criou-se uma cumplicidade. E essa cumplicidade é a todos os níveis.

(TDATDA, 00:19:11):

ANABELA MOREIRA

O miúdo acabou por ser uma relação mais amorosa. Podia ser eu a dar todo o amor que também não tinha tido. Acabei por me ligar mais a ele.

RITA BLANCO

As pessoas copiam modelos e os modelos são clássicos.

ANABELA MOREIRA

Tu és a minha irmã, mas tu já tens a tua vida. Tu tens os teus filhos e não há ninguém que tu ames mais do que os teus filhos. Eu não sei até que ponto consegues compreender a minha necessidade de ser amada.

RITA BLANCO

E é engraçado manterem-se as duas numa casa à qual têm as duas direito. Ela não mora na minha casa, ela mora na casa dela.

(TDATDA, 00:22:25):

ANABELA MOREIRA

Eu ao pensar que estou a ser magnânima para os outros estou a ser narcísica, porque estou a alimentar-me. Só que no fundo eu estou a fazer isto porque não tenho espaço para receber.

Depois questionam-se as personagens de cada uma e como essas personagens se relacionam com o amor incondicional. Ficam definidas as formas como cada personagem pode ser confrontada com a necessidade de pôr em causa o seu amor incondicional, e que escolhas pode ter que fazer em função desse confronto.

A partir das personagens, da relação entre elas, com o amor incondicional e das escolhas que pode ter que fazer em função do amor incondicional tenta-se descobrir uma história que as sirva. Esta discussão permite descobrir perspectivas impossíveis de prever por um autor isolado, que não pode escapar à sua representação individual e por isso a uma perspectiva condicionada.

Define-se um esboço de história que serve as personagens definidas pelas actrizes. Chega-se à conclusão que um incesto por desconhecimento e a ambição serão os motores do argumento. A mãe esconde da filha que está apaixonada pelo pai que desconhece, porque se a filha não souber do incesto este nunca aconteceu para ela; a tia decide pagar com o seu sacrifício ao dealer que foi enganado pelo sobrinho.

As razões da história foram descobertas pelas actrizes.

(TDATDA, 00:13:40):

RITA BLANCO

Ela tem que tomar atitudes para que uma coisa que se chama incesto não exista. E a única maneira de o incesto não acontecer é não se saber.

ANABELA MOREIRA

Eu não estava a perceber como é que não se resolvia simplesmente. Mas agora estou a perceber não é o incesto real que acaba, porque de facto há, mesmo que eles não saibam, e tu sabes.

RITA BLANCO

Mas se eles não souberem não há. Eu não quero que haja incesto. Gosto tanto da minha filha que se a situação não existir passa a ser um namoro que vai ter que correr mal. Não é que não queira o bem dela, mas sei que ali está o mal dela.

Isto nunca podia ter acontecido. E eu vou fazer com que isto nunca tenha acontecido. Eu vou fazer uma coisa impossível, mas vou fazê-la, vou fazer o relógio andar para trás.

A ideia de uma mãe arriscar perder o amor da filha para lhe esconder um mal já feito, porque se a filha não souber o mal para ela não aconteceu, é a demonstração das vantagens da colaboração das actrizes na escrita de um argumento, e da sua responsabilização. Porque essa ideia só poderia ter saído de uma cabeça feminina, neste caso Rita Blanco, e nunca de uma cabeça masculina com uma muito menor capacidade e disponibilidade para a entrega.

No final destes primeiros três meses de sessões diárias de discussão, para além da distribuição ter ficado completa com todos os personagens definidos, encontrou-se uma frase síntese como definição condutora do projecto: uma mãe arrisca perder a filha para a salvar, uma tia perde-se para salvar o sobrinho.

A seguir a esta fase foi possível escrever uma proposta de trabalho onde já estão definidos os dilemas e conflitos centrais dos personagens, e uma primeira proposta de história a desenvolver. Foi escrito um esboço de estrutura a partir do qual se escreveu uma versão de tratamento de acordo com as necessidades dos personagens.

## 2ª fase

### — discussão da estrutura do argumento

*Uma mãe que arrisca perder uma filha para a salvar, uma tia que se perde para salvar um sobrinho.*

No início desta segunda fase foi apresentado às atrizes uma proposta de tratamento em 30 páginas com uma sequência de cenas para discussão.

Em primeiro lugar e com o núcleo duro dos actores, a família (Rita Blanco, Anabela Moreira, Vera Barreto, Rafael Morais) e os provocadores dos conflitos (Marcello Urgeghe e Nuno Lopes), discutiu-se em conjunto e exaustivamente a estrutura do futuro argumento, possíveis incoerências e incongruências, necessidades e incompatibilidades dos personagens. Desta discussão saiu uma primeira sequência das cenas fulcrais, chegando-se a um novo tratamento mais detalhado na indicação do que trata cada cena. A seguir e usando o método Ozu tentam-se imaginar e depois discutir as cenas de ligação.

Ozu definia as cenas primordiais, escrevia uma sinopse de cada uma num pequeno papel e afixava-as por ordem e com intervalos de espaço num quadro, a visualização dos espaços facilitava perceber que vazios entre elas era necessário preencher para passar da anterior à seguinte.

Como a distribuição dos papéis ficou completa na fase anterior, quando a discussão da estrutura geral ficou concluída, os outros actores foram sendo chamados à discussão dos detalhes dessa estrutura.

No final desta fase já foi possível escrever um tratamento detalhado, em cenas sinopsadas e com amostras de diálogos, os que surgiram naturalmente na discussão da necessidade e utilidade de cada cena para cada personagem e da exemplificação demonstrativa de atitudes e falas.

### — estágios de pesquisa

Terminada a discussão da estrutura do argumento as atrizes começam os estágios de pesquisa, uma necessidade fundamental e obrigatória para a construção dos seus personagens. O estágio de pesquisa é um trabalho fundamental porque não só permite fundamentar a construção dos personagens com os exemplos e comportamentos reais, como pode abrir novas perspectivas e pontos de vista no desenvolvimento dos personagens e do argumento.

Em 1912 Loretta Taylor já recorria à pesquisa para construir o seu personagem na peça *The Bird of Paradise* (escrita por Richard Walton Tully), e queixava-se em 1914: «*Recebi muitas críticas pelo meu andar no The Bird of Paradise. Algumas das críticas diziam que me deviam ensinar a andar no palco. É evidente que não lhes dei atenção nenhuma. O meu andar era o andar das italianas descalças que carregam pessoas à cabeça, e foi com elas que aprendi.*». Também Paul Muni, que negava um «método» de construção de personagem, ia viver durante semanas na vizinhança dos lugares onde o personagem era suposto viver ou ter nascido, como fez para o seu *Scarface* de 1932. Burt Lancaster para se preparar para *Il Gattopardo* de Visconti passou dois meses na Sicília a jantar com a aristocracia local. E Uta Hagen considera que (RFA, pág. 74): «*Para criar têm que se ir buscar elementos à realidade e*

*fazer deles uma coisa nova. Tem que se ir buscar à vida e o que se vai buscar tem que ser pertinente. Uma mera imitação da vida no seu lado familiar e quotidiano é a antítese da arte.».*

Para um actor poder fazer a inscrição do seu personagem num meio concreto, ou seja para poder entender como a sua pessoa se pode adaptar a um dado ambiente, tem que frequentar intensamente o meio ambiente onde se move o personagem, porque a integração do seu personagem no meio só se faz por contágio. Um exemplo ilustrativo e fácil de entender do funcionamento do contágio é a forma como qualquer pessoa, com o tempo, vai adoptando o sotaque de uma região para onde se desloque. Os estágios implicam uma grande responsabilidade do actor, porque servem para ele adaptar o seu personagem ao meio onde ele se irá mover.

Anabela Moreira explica a importância dos estágios.

(TDATDA, 00:07:38):

ANABELA MOREIRA

Eu decidi vir viver para aqui, quinze dias antes dos ensaios finais, e acabei por descobrir uma série de coisas quando estava a viver aqui nesta casa. Este é o meu quarto, é o quarto da Ivete mas foi o meu quarto durante três meses e qualquer coisa.

Um exemplo real e contrário demonstra a verdadeira necessidade dos estágios, e da disponibilidade para o contágio. Numa rodagem longe de Lisboa, num meio peculiar, os actores passaram dois meses no local antes do início das filmagens, que só começaram depois de conseguida a incorporação dos modos de linguagem e comportamento. Mas um dos actores, por condicionalismo de plano de rodagem, reparou que tinha uma semana inteira de inactividade. Pediu para aproveitar a semana de folga para visitar a família. Esse pedido teve como resposta o aviso do risco de perder toda a incorporação adquirida por contágio. O actor justificou-se com o seu profissionalismo e experiência e insistiu no pedido. A decisão foi deixada à sua consciência e ele viajou, esteve fora uma semana. Quando voltou tinha perdido toda a identificação com o meio e perdido o personagem. A primeira semana de filmagens depois do seu regresso foi muito penosa e o material resultante foi muito pouco aproveitado.

Dos estágios os actores, para além de se deixarem contaminar por contágio, têm a responsabilidade de trazer para o projecto todos os elementos que observem e possam ser úteis no sentido do realismo do argumento. Os estágios não são passivos, são activos como se fossem estágios profissionais, os actores não se limitam a observar, interagem e aprendem a executar profissionalmente o trabalho do seu personagem. Por outro lado os estágios têm que ser suficientemente prolongados para permitir a recolha de situações, conversas, conflitos, preocupações, anseios e aprendizagens profissionais observados no terreno. A pesquisa do estágio não consiste na procura de modelos de imitação, consiste numa tentativa de inserção para compreender os mecanismos mentais dos habitantes do meio em questão. E implicam uma esperança de

consequências, a esperança de que os actores tragam coisas novas ao projecto, que observaram e absorveram, desde modos de comportamento a tiques de linguagem, mas principalmente as maneiras de estar e a condição do pensamento próprios dos nativos desse meio em que vão ter de se mover.

As actrizes, e os actores, começam a frequentar o meio onde os seus personagens se vão mover, onde vivem, cresceram e trabalham: convívio frequente e regular com habitantes do bairro social do Padre Cruz, localização escolhida da casa da família principal do filme; trabalho como ajudante de cozinha num restaurante de terceira classe (Rita Blanco); trabalho de aprendizagem num cabeleireiro do Centro Comercial Babilónia da Amadora (Anabela Moreira); trabalho na caixa do supermercado Pingo Doce do Centro Comercial Babilónia da Amadora (Vera Barreto, Teresa Tavares e, mais tarde, Cleia Almeida); trabalho como segurança no Centro Comercial Babilónia da Amadora (Francisco Tavares); convívio frequente e regular nos bairros de risco da periferia Casal da Boba e 6 de Maio (Rafael Morais e Nuno Lopes), com o objectivo de criar de relações de confiança nas duas comunidades; convívio com médicos e frequência de serviços hospitalares (Marcello Urgeghe).

Como demonstração da utilidade e necessidade dos estágios de pesquisa basta referir que as cenas do filme *Sangue Do Meu Sangue* passadas no supermercado Pingo Doce e no Centro Comercial Babilónia nasceram todas da observação e vivência das actrizes, são cenas que foram escritas a partir dos seus apontamentos e têm uma base documental real.

### **3ª fase**

#### **— primeira discussão das cenas**

Com os personagens definidos, e com as identificações e incorporações dos meios sociais e profissionais feitas nos estágios de pesquisa, começa a discussão detalhada cena por cena. Esta fase é equivalente à fase de discussão das opções de uma tradução no processo usado pelos tgSTAN.

Nesta já foi necessário estabelecer um plano de trabalho, para evitar uma dispersão excessiva, em que as actrizes só são convocadas para a discussão das cenas em que entram. Passam a só estar presentes nas sessões de trabalho os actores que participam em cada cena a discutir, ou actores directamente relacionados com a cena em questão.

A discussão verifica se a proposta de cada cena, a sua proposta de estrutura dramaturgica e o seu ordenamento na estrutura da proposta de argumento é coerente com as opções de cada um em função da sua definição dos personagens e das suas relações emocionais. A discussão é enriquecida e fundamentada com as vivências de cada um dos actores nos respectivos estágios.

Rita Blanco e Anabela Moreira exemplificam como a apropriação do personagem determina as escolhas.

(TDATDA, 00:35:50):

RITA BLANCO

Enquanto estiver a ser acusada fico calada. Eu não posso dizer nada. Quanto menos eu falar menos te implico. Tu tens razão. O que é que eu posso dizer? Fico calada porque é a única arma que ainda tenho. E ao ficar calada estou-te a dar a possibilidade, primeiro de tu te poderes virar contra mim à vontade, segundo a dar-te a possibilidade de perceberes que se eu fiz isto foi por alguma razão. Se tu me disseres que estás grávida eu passo-me. Proíbo-te de falares nisso a alguém.

(TDATDA, 01:07:00):

ANABELA MOREIRA

Eu acabei de ser violada, humilhada. E estou num estado em que me apetecia matá-lo. E nós já andámos à luta, nós somos como irmãos. Eu vejo uma cena do género «estúpido, parvo, idiota, baza-me daqui» e arranco-lhe a arma e digo: «Tu não estiveste aqui, não falas disto a ninguém e saís daqui para fora, já!». E é um estado de histeria meu.

Durante as demonstrações e exemplificações da validade das cenas surgem espontaneamente fragmentos de diálogos que irão ser explorados. A partir desta fase já é possível escrever uma primeira versão do argumento com as cenas estruturadas e em parte dialogadas.

#### **4ª fase**

##### **— segunda discussão das cenas**

Com um argumento estruturado e parcialmente dialogado passa-se à discussão exaustiva da estrutura e da evolução dos momentos dramáticos de cada cena.

Cada detalhe de cada cena, da evolução interna das cenas, das implicações no desenvolvimento do argumento e na evolução dos personagens, é discutido exaustivamente com cada actriz a questionar e a defender as escolhas feitas. Sendo que a defesa das escolhas sejam elas palavras ou atitudes implicam uma defesa do personagem. As escolhas de cada actriz são postas em causa até serem completamente justificadas, as actrizes defendem os seus personagens e e questionam os outros. Questionam as atitudes que podem corresponder à escolha das palavras dos outros personagens e são questionadas até justificarem a defesa da escolha das atitudes dos seus personagens.

Cada actriz apresenta propostas de subtexto para cada deixa alinhavada e cada escolha de subtexto é discutida. A discussão dos subtextos pode implicar modificações no texto original, porque a escolha de um subtexto é a apropriação do texto pelo actor em defesa e por necessidade do seu personagem. A escolha das palavras do subtexto determina a interpretação das palavras do texto, essa escolha é o alicerce da construção do personagem, o texto determina o subtexto em função da interpretação do personagem, mas o subtexto, por necessidade

do personagem, também pode obrigar a modificar o texto. Porque se pode verificar que o texto pode ser incoerente, contraditório, despropositado ou inverosímilante em relação à definição das intenções do personagem.

Rita Blanco dá um exemplo concreto.

(TDATDA, 00:39:45):

RITA BLANCO

Imagina que estás furiosa com uma pessoa e queres dizer-lhe uma coisa. Tu não gastas energia em nada ligado a fala, por exemplo, porque uma pessoa falar amolece. E a pessoa não quer. E estás a repetir as frases que vais dizer à pessoa.

Esta discussão passa forçosamente pela exemplificação verbal e corporal, dessa exemplificação surgem propostas orgânicas de diálogos e comportamentos. Depois desta fase pode-se escrever uma primeira proposta completamente dialogada do argumento.

## **5ª fase**

### **— improvisação**

Escrita a versão do argumento com as cenas totalmente dialogadas inicia-se uma fase de sessões de improvisação. As cenas são improvisadas isoladamente e a improvisação das cenas fica sujeita a duas limitações ou obrigações: o desenvolvimento e movimento das cenas escritas, a ordem e a evolução dos momentos dramáticos, têm que ser respeitados e seguidos; proibição de repetir as palavras dos diálogos propostos.

O respeito pela estrutura dramática das cenas serve de teste à sua validade e precisão, tendo acontecido verificar a existência de muitos erros que foram corrigidos. A proibição de usar as palavras escritas nos diálogos propostos serve para a criação de textos e subtextos alternativos e orgânicos que surgem na contracena.

Na improvisação os actores não podem descansar na segurança das deixas conhecidas porque a surpresa permanente do diálogo inesperado obriga a uma concentração na atenção ao que o outro vai dizer e à afinação na resposta, com enorme ganho na verdade e sinceridade dos diálogos. Ao não saber previamente o que o outro vai dizer, ou fazer, o actor não pode descansar nas deixas ensaiadas com intenções e tons previstos e é obrigado, como na vida, a reagir e responder espontânea e imediatamente, sem preparação. O actor não se pode refugiar no egocentrismo ou na auto-complacência e é obrigado a uma entrega generosa e atenta, é obrigado a perder o gosto do exibicionismo. A surpresa desequilibrante, de uma atitude ou fala, pode ser válida numa improvisação e ter consequências interessantes no desenvolvimento de um argumento.

Na improvisação surgem momentos únicos, irrepetíveis, profundamente orgânicos e sinceros que seriam impossíveis de ser imaginados por um autor a trabalhar sozinho.

A grande cena final do filme *Sangue Do Meu Sangue* esteve inicialmente pensada como duas cenas separadas, foi durante as improvisações que ficou claro que a cena era de facto uma cena única. Também foi durante a improvisação dessa cena que aconteceu um exemplo paradigmático daquilo que pode surgir numa improvisação e não pode ser pensado num processo de escrita de um «autor» isolado, ou que mesmo que seja pensado será auto-censurado.

Numa cena de humilhação e violência sexual a personagem de Anabela Moreira é mandada para o quarto, hesita e faz uma pergunta.

ANABELA MOREIRA  
(TDATDA, 01:14:27)

Onde é que é o quarto?

Ao escrever esta cena qualquer argumentista acharia a pergunta banal, redundante e explicativa, mas de facto tornou-se um dos momentos fulminantes da cena.

A duração e falta de compressão inerente à improvisação faz com que seja necessária uma edição do texto transcrito. Uma cena de três minutos pode chegar facilmente numa improvisação aos quinze minutos, entre repetições de falas e ideias e recuos na progressão dramática a cena prolonga-se sempre e perde-se a economia da necessidade. Mas a escolha na edição permite recuperar a compressão e devolver a necessidade a cada fala. Por outro lado o excesso de texto saído da improvisação fica sempre inscrito no sub-consciente e serve de subtexto intencional às actrizes. Muitas das falas excedentes saídas da improvisação são incluídas em didascália na versão do argumento usada nos ensaios finais, sendo depois eliminadas na versão de rodagem para evitar a mecanização das intenções.

A efectividade de todo este processo na construção de personagens é transmissível. Por o trabalho ser feito em função da individualidade de uma pessoa concreta, com necessidades concretas, as motivações e intenções do personagem correspondem a representações e interpretações muito concretas, correspondem a uma realidade passível de representação por outra pessoa. A profundidade do trabalho feito por Vera Barreto, paradoxalmente pela sua individualidade, foi apropriado e incorporado facilmente por Cleia Almeida, quando as circunstâncias forçaram a substituição.

(TDATDA, 00:45:05):

CLEIA ALMEIDA

Eu vim substituir uma actriz que já tinha sido escolhida. E eu entrei numa parte do processo já bastante avançada. E tive uma tarefa bastante facilitada, porque já tinha onde me agarrar mas fazê-lo para o meu personagem. Então tive que ver o que a outra actriz tinha pensado e moldá-lo à maneira que eu pensaria, ou que a personagem que eu criei

pensaria. Porque sendo duas pessoas diferentes, são duas actrizes diferentes, são duas personagens diferentes.

Os momentos e diálogos imaginados na improvisação, que são depois totalmente vampirizados na transcrição e edição, comprometem definitivamente as actrizes, compromisso que nasce da responsabilidade da sua autoria. Para além da facilidade de se confrontarem na rodagem com a interpretação de um texto de que foram autoras.

A partir das improvisações transcritas e editadas foi escrita a versão final do argumento.

## **6ª fase**

### **— ensaio final**

Os ensaios finais são ensaios convencionais, as cenas são ensaiadas tal qual foram escritas na versão final do argumento. Este ensaios servem para testar a efectividade das cenas com chamadas de atenção para corrigir imprecisões de interpretação.

Um ensaio de interpretação é muito diferente de uma improvisação porque implica reflexão, deliberação e escolha por parte das actrizes. Trata-se de recriar o que nasceu espontânea e intuitivamente na improvisação mas com uma escolha de intenções deliberada, o que faz esta prestação muito mais profunda e interessante por ser uma verdadeira criação artística, feita a partir da interpretação de uma representação da realidade. A improvisação é um esboço da interpretação, apesar de ser pertença do mesmo artista, a que o actor vai dar o acabamento conceptual e intencional.

Depois de feitas as últimas correcções o argumento pronto na sua versão definitiva de guião de rodagem.

### **— rodagem**

Todo o trabalho feito durante este processo dispensa mais ensaios durante a rodagem, o que representa uma grande economia de tempo, e permite limitar muito o número de repetições. Porque a segurança adquirida e interiorizada pelas actrizes lhes permite uma grande facilidade e aparente naturalidade durante a filmagem de cada plano. Os ensaios na rodagem limitam-se a afinar marcas e movimentos em função das necessidades técnicas, movimentos de câmara, pontos de foco e de captação de som.

(TDATDA, 00:06:22):

RITA BLANCO

Quando filmamos, fizemos tanto trabalho para trás, que damos um salto muito mais à frente que não daríamos por falta de aprofundamento. E além disso é muito mais fácil filmar. O acto de filmar, neste caso, pareceu tão fácil que quase foi uma desilusão. Normalmente estamos tão concentrados, enervados, com o «será que é isto?» mas

a individualidade da representação

aqui já é tão «isto» que chegamos e somos. Não estamos muito aflitos a procurar nada, já encontramos.

## conclusão

Esta conclusão não é definitiva, é a base de uma tendência evolutiva. Porque um processo de trabalho nunca fica fechado, vai sempre evoluindo com as novas experiências. Considerar que um processo está concluído é considerar que se atingiu a perfeição, o que para além de quimérico e pretensioso é uma renúncia à novidade, um fechar-se à vida e ao mundo sem dar hipótese à contestação.

A descoberta da frase de Aristóteles «*As palavras faladas são símbolos ou sinais dos afectos ou impressões da alma.*», foi a iluminação determinante para fundamentar a continuação de um processo de trabalho pessoal. A necessidade da descoberta pessoal já era sentida e o processo de trabalho com os actores já era usado de uma forma intuitiva e pouco consciente. Mas a interpretação daquela frase foi imediata e muito clara, a frase significava que o sentido das palavras depende de cada pessoa que a diga e da circunstância dessa pessoa no momento em que a diz. Esta interpretação foi o começo da solução de um conflito permanente entre a tentação de dirigir a actuação dos actores e a sensação de inutilidade dessa direcção.

O fundamento da resolução desse conflito apareceu mais tarde com a leitura do *Mundo Como Vontade e Representação* de Schopenhauer. A interpretação pessoal do conceito de representação, ou figuração mental, como sendo sempre individual e intransmissível fundamentou a noção de impossibilidade de direcção da actuação dos actores. Porque se essa actuação depende de uma interpretação individual, nascida de uma representação da realidade que depende totalmente da individualidade, não é transmissível e portanto também não é passível de direcção.

Mas a impossibilidade de direcção levantava outro problema, conseguir que os actores chegassem a uma interpretação que pudesse constituir uma realidade concreta com múltiplas possibilidades de representação. A solução do problema estava mais uma vez na individualidade, na alma do actor. A alma do actor é essencial para a criação da realidade do seu personagem, ou seja a solução do problema está na capacidade de exposição de cada actor, na sua capacidade de viver o papel, de oferecer as suas qualidades humanas à vida do personagem e de dar a sua alma a essa vida. Só a alma do actor constitui matéria com densidade suficiente para ser manipulada. E para haver possibilidade de manipulação tem que haver matéria manipulável.

A procura da solução teve a ajuda de experiências muito antigas, de gente que dedicou a vida a tentar perceber como a interpretação se podia tornar matéria. A primeira foi Laurette Taylor que pensou a interpretação como imaginação, e que ao pensar que o fundamental era a actriz ser imaginativa concluiu que a interpretação da actriz devia deixar ao espectador a sensação de poder imaginar o comportamento da personagem em qualquer condição fora das situações da acção da peça ou do filme. Mais tarde Stanislavski continuou o mesmo pensamento e descobriu que «*a arte começa quando entram os sentimentos*», ou seja que os sentimentos são aquilo que faz da interpretação matéria. A seguir Uta Hagen defende a individualidade e a responsabilidade do actor na criação

da interpretação e afirma que só a partir da motivação interior do actor a interpretação pode ser livre e credível, ou seja matéria. E finalmente Grotowski considera que o teatro é a oportunidade do actor tirar as máscaras e mostrar a sua verdadeira substância, com consciência da responsabilidade que isso implica, numa revelação total da sua intimidade. O actor na interpretação de um personagem «*sacrifica o mais profundo do seu ser*», com exposição da sua intimidade, e é essa intimidade que constitui a matéria manipulável, esse sacrifício é individual, é uma decisão que nasce e uma deliberação voluntária e pessoal.

A conclusão a que se chegou foi que para a interpretação dos actores fosse uma realidade com possibilidade de representação, para que tivesse corpo e presença real, para que se tornasse matéria manipulável por outra interpretação, era necessário proteger a sua individualidade. Mas a liberdade da individualidade tem que ter como contrapartidas a exigência da entrega, a capacidade de exposição e a total responsabilização por parte dos actores.

A exigência da entrega é a obrigação do actor se implicar totalmente no papel e no projecto como se fosse, e porque o é, uma criação artística própria. A entrega implica dar a alma ao personagem e o pensamento ao projecto, sem preguiça mental e sem reservas. Implica estar no e com o personagem com a mesma intensidade com que se está na vida.

A capacidade de exposição é a capacidade de expôr a intimidade sem máscaras, de deixar cair as defesas e ser ainda mais real e verdadeiro do que na vida. Porque a verdadeira necessidade da actividade do actor não é a capacidade de viver outras vidas, mas a capacidade de viver a própria vida em condições extremas.

A responsabilização é ter a coragem de assumir a individualidade da interpretação. O actor tem que assumir a responsabilidade da sua criação artística com todas as obrigações a relação a si mesmo que a autoria implica.

Conclui-se que para a existência destas condições é necessário dar liberdade e respeitar a individualidade da interpretação e a capacidade de criação dos actores. Se a liberdade e a capacidade artística forem respeitadas os actores correspondem com a oferta de uma realidade, ou matéria manipulável, em que a presença do actor tem uma intensidade real. Da mesma maneira que uma interpretação individual, com responsabilidade, entrega e exposição artística de uma partitura de música clássica se apresenta como uma realidade com múltiplas representações possíveis, ao contrário da mera exposição soletrada das notas dessa partitura. A realidade de uma partitura escrita apresentada por um aluno que tenta decifrá-la ou apresentada por um artista que a estudou e interpreta a partir da sua representação individual são presenças com possibilidades de representação de qualidades não comparáveis, de naturezas e dimensões totalmente diferentes. A primeira apresentação só permite imaginar o que seria uma interpretação da partitura, a segunda apresentação permite a imaginação, de representações e interpretações múltiplas da música que se ouve.

Se a interpretação do actor for uma presença real, a apresentação de uma realidade, se for matéria concreta, possibilita múltiplas representações e

interpretações tanto ao realizador/encenador como ao público. Se a apresentação do papel pelo actor for distanciada por imposição da interpretação, ou ponto de vista, do realizador/encenador essa presença limita-se a uma figuração sem emoção genuína. Será sempre uma apresentação exterior que só mostra o que já está de fora obrigando a um esforço benevolente para tentar adivinhar o invisível de um visível sem visibilidade.

A conciliação da individualidade da interpretação do actor com a necessidade, ou inevitabilidade, da representação individual do realizador/encenador consegue-se pela manipulação. A matéria que o actor oferece, a sua presença, pode ser sempre manipulada pelo ponto de vista da interpretação do realizador/encenador. Um ponto de vista é a transformação de uma realidade noutra realidade pela representação individual, a individualidade desta última representação é pertença exclusiva do realizador/encenador. Com a consciência que a sua representação terá sempre uma representação individual e diferente do público.

A exemplificação que demonstra esta conclusão pode ser um episódio de rodagem do filme *Sangue Do Meu Sangue*. Para o actor Nuno Lopes o seu personagem, Telmo, tinha desde a adolescência uma fixação, com muito ressentimento, pela personagem de Anabela Moreira, Ivete. Para Telmo, Ivete foi a rapariga mais bonita do liceu que sempre o ignorou. Para Telmo a cena final do filme é a vingança da humilhação que sofreu em adolescente. Nada disto é explícito no filme, mas está muito claro na cabeça de Nuno Lopes durante a rodagem da cena, e é isso que lhe permite uma interpretação de profunda violência. A violência era o pretendido naquela cena, como o actor a representa é indiferente para o resultado final, mas o resultado final é produto da manipulação.

## **bibliografia**

- Aristóteles — ***Nicomachean Ethics***, Grã-Bretanha, Loeb Classical Library, © 1999, ISBN 0 674 99081 1
- Aristóteles — ***On Interpretation***, Grã-Bretanha, Loeb Classical Library, © 2002, ISBN 0 674 99359 4
- Aristóteles — ***Poética***, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, © 2004, ISBN 972 31 1077 6
- Brecht, Bertolt — ***Brecht On Theatre***, Londres, Methuen Drama, Bloomsbury Publishing, © 1964, ISBN 978 0 413 38800 1
- Brook, Peter — ***The Empty Space***, Londres, Penguin Modern Classics, Penguin Books, © 2008, ISBN 978 0 141 18922 2
- Brook, Peter — ***The Open Door***, Nova Iorque, Anchor Books, Random House, © 2005, ISBN 1 4000 7787 7
- Constâncio, João — ***On Consciousness: Nietzsche's Departure from Schopenhauer***, Nietzsche-Studien 40, 2011
- Grotowski, Jerzy — ***Towards A Poor Theatre***, London, Methuen Drama, Bloomsbury Publishing, © 1991, ISBN 978 0 413 34910 1
- Hagen, Uta — ***Respect For Acting***, New York, Wiley Publishing, © 1973, ISBN 0 02 547390 5
- Jouvet, Louis — ***Molière et la Comédie Classique***, Paris, Pratique du Théâtre, Éditions Gallimard, © 1992, ISBN 2 07 023473 8 (MCC)
- Nietzsche, Friedrich — ***Beyond Good And Evil***, Londres, Oxford University Press, ISBN 978 0 19 953707 5, © 2008
- Nietzsche, Friedrich — ***The Gay Science***, Nova Iorque, Vintage Books, Random House, ISBN 0 394 71985 9, © 1974
- Meyerhold, Vsevolod — ***Meyerhold On Theatre***, London, Methuen Drama, Bloomsbury Publishing, © 1998 ISBN 978 0 413 38790 5
- Piscator, Erwin — ***The Political Theatre***, London, Methuen Drama, Bloomsbury Publishing, © 1980 ISBN 0 413 33500 3
- Schopenhauer, Arthur — ***The World As Will And Representation, Volume I***, USA, Dover Publications, © 1969, ISBN 486 21761 2
- Shakespeare, William — ***Hamlet, The Alexander Text of The Complete Works of Shakespeare***, London, Collins, © 1989 ISBN 0 00 435642 10
- Stanislavski, Constantin — ***An Actor Prepares***, London, Methuen Drama, Bloomsbury Publishing, © 2008 ISBN 978 1 408 10003 5
- Stanislavski, Constantin — ***Building A Character***, London, Methuen Drama, Bloomsbury Publishing, © 2008, ISBN 978 1 408 10005 9
- Taylor, Laurette — ***The Quality Most Needed***, Green Book Magazine, Vol. XI, Nº 4, The Story-Press Corporation, © 1914
- Wittgenstein, Ludwig — ***Philosophical Investigations***, UK, Blackwell Publishing, © 2009, ISBN 978 1 4051 5929 6
- Wittgenstein, Ludwig — ***Tratado Lógico Filosófico***, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, © 1987

**filmografia**

Canijo, João — ***Ganhar A Vida***, (filme 35mm), Portugal, Madragoa Filmes, ©2001

Canijo, João — ***Mal Nascida***, (filme 35mm), Portugal, Clap Filmes, ©2007

Canijo, João — ***Sangue Do Meu Sangue***, (filme dcp), Portugal, Midas Filmes, ©2011

Canijo, João — ***Trabalho de Actriz, Trabalho de Actor***, (filme dcp), Portugal, Midas Filmes, ©2011

Cassavetes, John — ***The Killing Of A Chinese Bookmaker***, (filme 35mm), EUA, Faces Distribution, ©1976

Ford, John — ***My Darling Clementine***, (filme 35mm), EUA, Twentieth Century Fox, ©1946