

Quero agradecer aos meus pais, que me permitiram sempre este privilégio de poder estudar, que nunca se opuseram, nem sequer em coração, a que escolhesse este caminho e que, desde o primeiro momento e em todos os campos, têm sido os melhores professores que se pode ter;

Ao Professor Doutor David Antunes, que foi uma luz na faculdade que me salvou e inspirou;

Ao Pedro Mendes, que iniciou este percurso, à Suzana Branco que lhe deu sentido, e ao Cláudio Hochman que fez tudo o resto e mais;

Ao Pedro, que sem a mínima hesitação, confiou em mim desde o princípio (ignorando-me);

À Rita, para quem não há palavras que bastem;

E, um agradecimento muito especial ao Professor Doutor Nuno Ferro, que sem obrigação e em detrimento, suspeito, da sua felicidade, aceitou coorientar-me na tese, como aliás, continua a fazer na vida.

A todos e a cada um em particular, muito obrigado.

Prometo que mais tarde ou mais cedo me deixo destas coisas.

Abstract:

A partir do texto de S. Kierkegaard *A Crise e uma Crise na vida de uma Atriz*, faremos uma análise do que está em causa no trabalho de um ator e no teatro. Começaremos esta investigação por uma descrição e análise das características fundamentais que constituem uma jovem atriz de dezoito anos, para, através de uma comparação desses termos com uma análise do que constitui o teatro, mostrarmos como essa atriz ainda não está na posse do que é essencial no trabalho de um ator. Depois analisaremos então o que é preciso para se ser essencialmente um ator e veremos como o texto de Kierkegaard tem na sua base uma tensão edificante que utiliza o ator como símbolo do que deve ser a vida.

From the text of S. Kierkegaard *The Crisis and a Crisis in the Life of an Actress*, we will begin an analyses of what most important in the work of and actor and in theatre. We will begin this investigation by a description and analyses of the fundamental characteristics that constitute a young actress of eighteen years old, to show, by a comparison of those terms with an analyses of what constitutes theatre, how this actress is not yet in the possession of what is essential in the work of an actor. After that, we will analyse what is then required to be an essential actor and we will see how Kierkegaard's text has, in its core, an edifying tension that uses the actor as a symbol of what life should be.

A Crise e uma Crise na Vida de uma Atriz

Uma análise do ator segundo S. Kierkegaard

The Crises and a Crisis in the Life of an Actress

An analysis of the actor according to S. Kierkegaard

Manuel J. Jerónimo

Índice

Abstract:.....	ii
Introdução:	2
Capítulo 1 – Imaginemos uma Atriz de dezoito anos	4
Capítulo 2 – O que é uma atriz	53
Capítulo 3 – E todos nós, não somos mais que atores	64
Conclusão:.....	73
Obras Citadas:.....	74
Anexos:.....	75

“ (...) O mundo é um palco e os homens e as mulheres não somos mais do que meros actores frequentemente pouco e mal ensaiados e com os papéis não totalmente bem aprendidos.”

Camilo José Cela, *A Cruz de Santo André*

Introdução:

Em 1848, Kierkegaard publica no jornal *Fædrelandet* uma série de artigos de natureza estética acerca do que é ser uma atriz, inspirado pela conceituada atriz dinamarquesa Johanne Luise Heiberg. Embora a atriz nunca seja referenciada diretamente nos textos, Kierkegaard dedica-lhos em carta alguns anos mais tarde. A atriz de trinta e quatro anos estreou-se em 1847 no papel da Julieta de Shakespeare, papel esse que já tinha interpretado aos 15 anos. Esta espécie de repetição, de retorno ao princípio, é o que está na base do interesse de Kierkegaard no trabalho de uma atriz e que o leva a procurar analisar o que é ser um ator e o que é representar. É precisamente a partir desse exemplo real e concreto que se inicia a análise, pensando numa atriz de dezoito anos que interpreta um papel e 14 anos mais tarde tem de o voltar a interpretar.

A publicação do “pequeno artigo” é resultado de muita reflexão por parte do autor, e acima de tudo, apresenta-se como uma espécie de argumento contra a possibilidade de Kierkegaard ser considerado um autor religioso pela idade. Diz Kierkegaard nos seus diários que a principal razão que o leva a publicar este artigo, enquanto são publicados outros textos seus religiosos, é que “I have been occupied now for such a long time exclusively with the religious, and yet people will perhaps try to make out that I have changed, have become earnest (which I was not preciously), that the literary attack has made me sanctimonious; in short, they will make my religiousness out to be the sort of thing people turn to in old age.”¹ Neste sentido, levanta-se imediatamente uma questão acerca deste pequeno artigo que se prende com a sua função na totalidade da obra de Kierkegaard, que teve, desde o primeiro momento, uma linha orientadora concreta e determinada; isto é, Kierkegaard, desde o primeiro momento, determinou de forma clara quais os motivos que o levam a escrever e qual o sentido da sua obra. Por isso, porquê, agora, um pequeno artigo sobre uma atriz? Ou melhor dizendo, porquê agora, no meio de textos tão poderosos sobre o religioso, porquê agora um pequeno artigo de natureza estética?

Quando comecei a pensar no tema desta reflexão, a principal pergunta que me interessava era de natureza ética. Queria interrogar eticamente o teatro, saber qual é a sua natureza profunda nos tempos de hoje e descobrir se o teatro é de facto um bem ou um mal para a nossa sociedade e para o individuo. Rapidamente pus esta questão de lado.

¹ Kierkegaard, S., *The crisis and crises for an actress*, Princeton University Press, Princeton, 2009, p. 415.

Reencontrei, então, este texto de Kierkegaard que se prendia precisamente numa trama, que por um lado, questionava o que é um ator, enquanto por outro, era obscurecido por esta nuvem de confusão entre um texto ético e estético de um autor religioso sobre o qual tinha escrito a minha tese acerca do que é o bem. Quer dizer, depois de uma investigação filosófica sobre o que é o Bem segundo Kierkegaard, encontrar agora este texto, que já tinha tentado encenar, que procura determinar o que é ser um ator, enquanto o próprio autor luta com o dilema de publicar um texto de natureza estética no meio de uma produção ética e religioso, para quem quer perceber se o teatro é bom ou não, parece que não podia haver um texto mais apropriado.

A análise que aqui inicio tem, portanto, como base central o texto de S. Kierkegaard “*A Crise e uma Crise na vida de uma Atriz*”, que é constituído por quatro artigos distintos publicados separadamente num jornal dinamarquês, a respeito de uma peça que o autor viu no teatro nacional. A primeira pergunta a levantar será, pois, o que é ser um ator, quais as características que o determinam e quais as capacidades que deve possuir. Através dessa reflexão, procuraremos analisar, pelo menos em parte, o conceito mais geral de teatro, ou do que é ou não teatro, para, por fim, tentarmos responder à questão do que leva Kierkegaard, que se assume como um autor religioso, a publicar uma análise tão profunda sobre o trabalho de um ator e por que razão vê neste um exemplo tão fundamental para a perspectiva ética e estética.²

² Resta salientar um facto fundamental acerca do texto que segue. Não quis nunca fazer uma análise puramente filosófica, no sentido estrito do termo. Quer dizer, nunca quis que este trabalho fosse um trabalho de cariz filosófico académico, de um estudante de filosofia, para estudantes de filosofia. Quis antes que a análise fosse sempre passível de compreensão por qualquer pessoa, mas acima de tudo, que fosse uma análise que se inserisse claramente na área de investigação do teatro. Assim, o tom e a profundidade de toda a análise são marcados por este critério que o regula e delimita. Contudo, não me parece que seja possível uma análise do que quer que seja a este nível, sem que seja necessária uma certa profundidade filosófica, ainda para mais, se o texto em causa é de um filósofo. Como tal, existem de facto algumas passagens de natureza conceptual puramente filosófica, mas que se limitam a referenciar esses conceitos para obras mais apropriadas e a descrevê-los muito levemente.

Capítulo 1 – Imaginemos uma Atriz de dezoito anos

Este texto³ começa tarde. Na primeira frase, na primeira incursão que tentamos fazer no emaranhado deste problema, o nosso avanço é já tardio e tem necessariamente de falhar o alvo. No fundo, o alvo não é sequer bem apontado. A visão está desviada para um assunto de menor importância dentro de uma temática mais vasta, mais séria e mais complexa. Este texto começa com um tiro falhado no alvo errado. Porque falar de uma atriz de dezoito anos e não falar do Teatro, com T maiúsculo ou não falar de Arte, não pode ser apontar certamente e nós queremos falar de uma atriz de dezoito anos.

Pelo menos uma introdução seria pedida, uma explicação que desse a entender ao leitor qual é o propósito do autor ao falar assim, sem mais nem menos, de uma atriz de dezoito anos, alguma coisa que colocasse o leitor na pista do que o autor quer dizer, qualquer coisa que lhe explicasse qual é a ideia. Contudo, é assim que começa este texto, com um alvo errado – com uma atriz de dezoito anos.

O problema de uma atriz⁴ de dezoito anos, como aliás, de qualquer atriz ou ator de qualquer idade é o de saber o que é isso de ser um ator. Aparentemente, das muitas ocupações que uma pessoa pode ter nesta vida, a de ator tende a esconder-se atrás de um nevoeiro que dificulta vislumbrar sem confusão o que é essencial nessa ocupação. Apesar disso, parece que todos nós temos uma ideia do que é ser um ator. A mera referência à ideia do que seja um ator, ou ainda melhor, do que seja ser uma atriz, faz com que se ilumine imediatamente dentro de nós um mundo inteiro de imaginação. Nós sabemos o que é ser uma atriz. Sabemos qual é o trabalho de uma atriz, sabemos o que é que ela faz e o que tem de fazer. Sabemos, quer seja em cinema ou em teatro, ou até em televisão, o que é que é importante que ela tenha e faça, como se deve mover e agir. Sabemos até com o que é que uma atriz se deve parecer. E ainda sabemos mais. Sabemos como é que deve ser a vida de uma atriz. Sabemos quais os vestidos que deve usar, quais os sítios que deve frequentar, quais as pessoas que deve

³ A grande maioria das citações é feita, por comodidade, da versão inglesa que se encontra anexada ao texto. A esse respeito deve-se um pedido de desculpas ao leitor pelo aspeto rústico e pouco académico da forma de apresentação do texto, resultado da total inaptidão do autor para o caso, mas espera-se que, não obstante, sirva para auxílio e consulta dos artigos em causa.

⁴ É evidente que, embora o texto se refira permanentemente a uma atriz, a análise não diz respeito apenas a mulheres, mas ao conceito de ator enquanto tal. Contudo, por haver especificidades relevantes, o caso particular de uma mulher é mais claro no que se pretende mostrar aqui. Por isso, exceto nos casos concretos em que se pretenda vincar esta especificidade, deve entender o caso analisado como pertinente tanto para o feminino como para o masculino.

conhecer. Sabemos até, ou pelo menos, supomos que sabemos, todas as dimensões fundamentais do que é ser uma atriz. O que é ser uma atriz não é mistério nenhum. O que é ser uma atriz é claríssimo para toda a gente. Na verdade, também é nisto que o texto falha, pois começa o seu avanço com um problema que não tem nada de problemático, pois de todas as ocupações que uma pessoa pode ter nesta vida, ser ator parece ser das que mais conhecemos. Pois se todas as revistas falam disso e em todas as televisões vemos constantemente os atores falarem sobre a sua vida e sobre o seu trabalho, como não saberemos nós o que é ser um ator? Não, por aqui não parece poder começar o nosso texto.

Comecemos então por outro lado. Já tínhamos avisado que o nosso texto falhava o alvo, por isso não é agora difícil recomeçar de outra forma. Recomecemos com uma citação de outro texto.

(...) Because it is not true that a woman becomes an actress in her eighteenth year, if she becomes that at all, she becomes rather in her thirtieth year or later, (...) ⁵

Agora o problema piora, porque somos lançamos para o artigo de Kierkegaard, sem que se explique ou desenvolva, mantendo esta implicação com uma questão que não existe. Para quê tanta insistência nisto da atriz de dezoito anos, que toda a gente sabe o que é e o que deve ser e ainda para mais de uma forma tão pouco charmosa, assim novamente, sem qualquer introdução e logo de rompante? Os textos têm de se explicar se querem que os leitores prestem atenção e um texto que tantas vezes e consciente falha o propósito sem se explicar é um texto que corre o risco de se tornar inoportuno. Portanto, temos por um lado esse problema. E por outro, esta citação, tão pouco clara. Que quer isto dizer de uma mulher de dezoito anos não poder ser uma atriz? Aliás, o que quer dizer isso “*if she becomes that at all?*” Já esclarecemos este ponto. Toda a gente sabe o que é uma atriz e é claro que uma mulher de dezoito anos pode ser uma atriz. A única coisa que tem de fazer é subir a um palco. Quer tenha dezoito ou oito anos, é uma atriz a partir do momento em que subiu a esse palco num espectáculo. E nem é preciso ir tão longe, nem é preciso um limite tão ambíguo – admitamos que é preciso uma intenção à partida, uma intenção qualquer, (seja lá o que isso for) para que a mulher suba ao palco e cumpra essa intenção – se a cumprir é uma atriz. Isto parece evidente. Se uma mulher sobe a um palco e faz qualquer coisa passa, a ser uma atriz.

⁵ Kierkegaard, S., *The crisis and crises for an actress*, Princeton University Press, Princeton, 2009, p. 306.

Não é preciso complicar mais o problema. Mas afinal que pode um texto com quase cento e cinquenta anos dizer a respeito do teatro que não saibamos ou que seja atual? Com tantas alterações e evoluções, como pode ser o teatro de que Kierkegaard fala o mesmo que vemos hoje? Depois de Beckett e Ionesco e Artaud? Depois da performance? O teatro já não pode ser o mesmo! E ainda para mais o teatro dinamarquês! Que pode um filósofo dinamarquês do século dezanove, ainda para mais religioso, dizer acerca do nosso teatro contemporâneo e performativo? Já para não falar nas diferenças sociais, pois em mil oitocentos e quarenta e oito certamente que ser mulher com dezoito anos não era o mesmo que é hoje, tantos anos e revoluções depois. No mínimo, os dezoito anos da altura serão agora os trinta, os quarenta até. Como pode um autor com 150 anos dizer-nos se uma mulher com dezoito anos pode ou não ser uma atriz? Provavelmente ser atriz já nem quer dizer a mesma coisa.

Então o que quer dizer ser uma atriz nos dias de hoje? Já vimos que todos temos uma ideia do que seja ser uma atriz, mas e se insistirmos um pouco mais fundo nesta questão, saberíamos determinar o que é que faz de uma pessoa uma atriz? Isto é, ser uma atriz, ou melhor para tornar as coisas mais claras, ser uma boa atriz não é o mesmo que não ser uma atriz ou ser uma má atriz. Alguma coisa tem de distinguir uma e outra mulher, a grande atriz e a não atriz. Para alguém se poder chamar atriz tem de estar na posse de certas capacidades ou características que a tornam diferente de todas as outras pessoas, que a tornam uma artífice dessa que é a sua arte, porque sabe fazer algo que qualquer outra mulher não sabe ou até uma atriz menor. Essa grande atriz, especialmente se pensarmos que é uma atriz de carreira, tem de ter certas determinações que a distinguem de todas as outras mulheres. E quais são essas determinações? O que faz de uma mulher uma atriz?⁶

Realmente é apenas aqui que começa o nosso texto. Apenas agora que embatemos pela primeira vez com a dificuldade de explicar clara e imediatamente o que é ser uma atriz é que surge a necessidade de estudar melhor a questão e é esta a primeira pergunta que nos orientará na nossa investigação – descobrir o que é ser uma atriz. Contudo, para começar o nosso caminho num terreno que ainda não conhecemos bem, que ainda não dominamos, faremos uso do texto de Kierkegaard, para que, através da sua análise, possamos levantar e perceber os seus principais problemas e assim refletir sobre o que parece ser o essencial.

⁶ (A referência que neste parágrafo se faz da distinção entre uma atriz e uma grande atriz é puramente retórica e se serve para que o texto se possa posicionar o mais próximo do ponto de vista comum possível. No fundo, se a tese de Kierkegaard estiver correta, não existe uma diferença entre uma grande atriz ou uma atriz, porque apenas existiram grandes atrizes e não atrizes. Um atriz que se qualifique como tal para Kierkegaard seria sempre uma grande atriz, e uma atriz que não possa atingir o critério do autor, nunca seria uma atriz.

O texto *A Crise e uma Crise na Vida de uma Atriz*, de Kierkegaard está dividido em quatro partes e em nenhuma delas é debatida a nossa pergunta diretamente. Contudo, todo o texto está suspenso sobre essa temática, como se começasse depois do autor ter respondido a essa pergunta. Kierkegaard começa o texto como se fosse claríssimo para toda a gente que já foi ao teatro o que é uma atriz. Através dessa pressuposição, Kierkegaard procura mostrar que, no fundo, essa ideia está mal acabada e que aquilo que é uma atriz depende de critérios muito distantes dos nossos, o que significa que aquilo a que chamamos o nosso critério estético, está, no mínimo, mal ajustado. Começemos então a nossa análise por onde a começa Kierkegaard: imaginando uma atriz de eminência, de apenas de dezoito anos.

Let us imagine an actress who is the possession of all that is required for being unconditionally eminent.⁷

A pergunta que importa responder é, como vimos, o que faz com que esta atriz seja de eminência, o que faz dela uma grande atriz. Contudo, rapidamente nos deparamos com um problema, um problema que já enfrentámos atrás. É que há uma evidente dificuldade em determinar que características são essas. Se pensarmos numa qualquer atriz de talento, é-nos sempre difícil dizer, de forma imediata e sem hesitação, o que faz dela essa grande atriz, quais são as suas posses. Porque parece que não é uma questão de ser bonita ou feia, ser alta ou magra, ser inteligente, ser culta... parece que o que faz de uma mulher uma grande atriz é um não sei quê desconhecido. Quanta dificuldade temos, ao ver um filme, em decidir se a atriz que temos diante de nós é ou não boa? Quantas vezes ouvimos discursos místicos sobre o que faz de alguém um ator, sobre as origens metafísicas desse talento, sobre como não há maneira de se ensinar o que é ser um ator? Quantas vezes nos surpreendemos com a total incapacidade que sentimos para dizer o que é que faz de alguém um ator? Parece que não conseguimos apontar com certeza para essa posse que faz com que uma atriz seja uma grande atriz, parece que não conseguimos determiná-la.

O problema está precisamente no facto de esta posse ser em si mesma indeterminada, isto é, o que é próprio das determinações essenciais de uma grande atriz é serem indefinidas.

⁷ Kierkegaard, S., *The crisis and crises for an actress*, p. 303.

Isto não quer dizer místicas ou desconhecidas, não quer dizer que não nos podemos aproximar delas. Significa simplesmente que o que está em causa nesta posse, nestas determinações fundamentais para uma grande atriz não é uma determinação concreta, demonstrável, mas sim, precisamente algo de indefinido, que não obstante, domina e age diretamente sobre o público e no trabalho da atriz.

Esta posse indefinida é então constituída, segundo Kierkegaard, por quatro conceitos: boa sorte, juventude, expressividade da alma e uma correta relação à tensão em palco.

Comecemos pela boa sorte que é, talvez, o ponto mais fácil de adivinhar.

What luck, when a man aspires to something and makes his choice in life, then to have the kind of singing voice that he has, what luck, when a man has an aspiration and has chosen his vocation as an actor, then to have so many good qualifications as he really has.⁸

Que uma atriz de sucesso precise de ter boa sorte é algo que tendemos a pensar. Contudo, o que é mais interessante neste caso, é a forma desta boa sorte. Habitualmente, entendemos a boa sorte como uma coisa que acontece, que cai no nosso caminho, como quando no passeio tropeçamos numa nota – algo que embate contra o rumo da nossa vida e o altera. Mas aqui, o sentido é mais forte. O termo em dinamarquês é *Lykke*, que traduzido literalmente quer dizer felicidade, no sentido em que dizemos teve a felicidade de arranjar um emprego ou de se casar ou de não bater com o carro, precisamente num sentido ligado à sorte. Mas sorte é um termo fraco. Na verdade, aquilo que Kierkegaard está insinuar com este uso da felicidade é o termo antigo de fortuna, de ventura. Esta fortuna não é algo em que a atriz tropece, algo que lhe aconteceu por acaso. Não, a fortuna é algo que está derramado na atriz, como um óleo que a ungiu. A fortuna é a atriz. Não se trata de um acontecimento pontual, como ser escolhida num *casting* ou cair nas boas graças de um encenador. É antes uma total posse da fortuna, em tudo o que faz e em tudo o que diz, que se poderia dizer que a fortuna é dela. Esta atriz de que fala Kierkegaard é uma atriz tão favorecida pela fortuna, tão protegida por ela, que quase não é possível distinguir uma da outra, porque sempre que uma está a outra acompanha-a. Em todos os momentos da vida desta atriz, a fortuna lá está, ao seu lado, conduzindo-a nos seus gestos, nos seus modos, no seu falar, como um marionetista, puxando todos os fios, de tal modo, que quem olha para a atriz e sem ver os fios invisíveis, não pode deixar de se entregar ao seu poder. Tudo o que ela faz é conduzido por esta mágica

⁸ Kierkegaard, S. *On a Detail in Don Juan*, Harper Torchbooks, New York, 1967, p. 104-105.

benfeitora, esta Atenas secreta, que silenciosa e discretamente a acompanha, afastando os perigos e levando-a a bom porto. Em todos os momentos, a atriz é feliz porque a fortuna a conduz. Todos nós pensamos que é preciso ter sorte na vida, que sem ela não é possível chegar-se muito longe porque, nalgum momento, um salto será preciso e, sem a boa sorte, cairemos no vazio. Mas esta atriz, esta atriz está de tal modo mergulhada no caldeirão da fortuna que todo o seu corpo e ser é, desde o primeiro momento em que subiu ao palco, conduzido e protegido por ela de tal modo, que nunca ninguém a viu sem o amparo total da fortuna. Em tudo o que faz, ela é feliz, tem esta felicidade. A felicidade de o texto ter saído bem, a felicidade de o corpo ter sido bem posicionado, a felicidade de ter sido apreciada pelo público, a felicidade de a crítica a ter elogiado... sempre a felicidade de ser afortunada. É precisamente isso que está em causa no exemplo de César que Kierkegaard cita, o de um timoneiro que transporta César e a sua fortuna, que em todo o lugar e em todo o momento o acompanha. Diz a tradição que César se escondeu num pequeno barco, disfarçado de escravo, para que pudesse atravessar o rio e encontrar-se com as restantes forças do seu exército. Contudo, vendo que o rio estava muito revoltado, o timoneiro decidiu voltar para trás, mas César, revelando-se, disse-lhe que tivesse coragem e não temesse, pois carregava no seu barco César e a sua fortuna, o que deu alento aos marinheiros que forçaram a passagem para a outra margem. Ora, o que aqui está em causa é precisamente esta convicção de estar do lado certo da vida, de estar seguro, de estar protegido. E o mais fundamental é a distinção entre César e a sua boa sorte, porque são duas coisas distintas. César não possui em si o poder de atravessar incólume um rio turbulento, mas possui uma fortuna tal que o assegura de que nada lhe faltará e que tudo lhe será entregue por ela. A fortuna de César é a sua garantia, o seu salvo-conduto na vida – enquanto César a possuir, a vida ser-lhe-á submissa. É desta forma que a nossa atriz, por todos os momentos da sua vida, em todas as situações, é felizmente acompanhada pela boa sorte, pela fortuna, que a torna cada vez mais eminente.

Na dedicatória que Kierkegaard faz deste texto está muito bem expressa esta fortuna, este acompanhamento. A dedicatória é feita à atriz Johanne Luise Heiberg, que é a inspiração para o artigo. É depois de assistir a uma atuação da atriz, que Kierkegaard escreve estes artigos, pelo que, quando enviou o texto à atriz, escreveu na dedicatória:

To Johanne Luise Heiberg,

That happy artist whose perception and determination were nonetheless – happily once again! – exactly equal to her happiness, Mrs Heiberg

Lykkelige, lykkelig, Lykke – feliz, felizmente, felicidade - é esta a indefinível posse da atriz: o contínuo acompanhamento da fortuna que, sempre e a cada momento, lhe concede a felicidade, como se a atriz fosse um veículo da fortuna, como se fosse possuída por ela. A fortuna que continuamente conduz a atriz é como um espírito que possui a atriz e a domina, que a todo o momento a carrega em braços e lhe torna possível o que para todos os outros seria impossível. Quando a nossa atriz sobe ao palco consegue os feitos mais extraordinários, porque a fortuna lhe traz a felicidade. Por isso, se lhe perguntássemos como consegue, qual é o seu método, a atriz não poderia dizer mais nada que não apontar para a sua fortuna, porque em todos esses espetáculos a atriz não está só, mas é sempre, determinantemente, acompanhada pela fortuna, possuída por ela. Por este motivo, é que o trabalho de uma jovem atriz é tão misterioso, tão místico, tão incompreensível aos olhos do espectador, porque a cada momento a sua relação é de si com esse espírito secreto, com essa fortuna, de tal maneira, que a atriz está dependente dessa fortuna. Sem ela, a atriz não saberia o que fazer. Sem ela, a sua voz seria colocada de uma forma estranha, o corpo não reagiria tão plenamente, a sua interpretação não tocaria o público. Sem a fortuna, a atriz não seria capaz de interpretar porque é a fortuna que lhe diz o que fazer, é ela que a comanda. E a atriz sabe isso. A jovem atriz sente esta profunda relação com a fortuna, sabe que está nas suas mãos, porque a sua relação é também com o destino e o destino não é nada. Ninguém pode compreender esta relação. Nem a atriz a pode compreender, porque a relação é interior. A relação é da atriz com a sua fortuna e como tal com o seu destino. Mas isto não depende de nada exterior. Ninguém poderia interpretar os secretos sinais da sua comunicação, mas a atriz sente. A atriz sente que se entrar com o pé esquerdo em palco, tudo será perdido. A atriz sente que se não desejar azar antes do espetáculo, a interpretação será desperdiçada. A atriz sente todas as superstições, porque a sua vida depende delas. A atriz está na dependência da sua fortuna, está nas mãos do seu destino. Se o destino lhe sorrir, então o público ficará maravilhado com a sua interpretação, então tudo correrá bem e a felicidade da atriz chegará. A atriz tem a certeza disto. Mas se os sinais não forem os corretos e se a fortuna não a agraciar, nesse caso a atriz sente que não está no seu poder salvar o espetáculo, porque não é ela que está na posse da fortuna, mas é a atriz quem é possuída. Por isso mesmo, é que a atriz é tão supersticiosa. A atriz não pode compreender esta relação de si com a fortuna, não pode

⁹ Kierkegaard, Sören. *The Crisis and Crisis in the Life of an actress*, New York, Harper Torchbooks, 1967, p. 435.

perceber a sua forma nem os seus efeitos. Mas ela sente-a. A atriz sente claramente os efeitos da sua relação e também a própria relação. A atriz sente quando a fortuna lhe sorri e a atriz sente que a fortuna pode desaparecer, mas acima de tudo, a atriz sente que não está só naquele palco, que há uma força que a domina e orienta para que tudo corra sempre bem e é preciso respeitar essa força. Por isso é que a atriz é supersticiosa, por isso é que a atriz respeita todas as tradições e por isso é que cria outras tantas. Porque a atriz depende da fortuna, porque a atriz sem essa fortuna não saberia o que fazer e teria de regressar para trás apavorada pelo temporal no rio.

Um bom exemplo para percebermos este género de relação, encontra-se também no caso do professor. Independentemente da melhor ou pior preparação de um professor para a sua aula, há sempre uma pergunta em aberto: como é que correu? E esta pergunta, está tão determinantemente ligada ao conceito de sorte, que o professor nunca poderá responder se não depois da aula. A aula depende da sorte. Se a aula correu bem, então o professor conseguiu dizer o que queria, mas se a aula correu mal, então o professor pode até ter de repetir tudo na próxima aula, porque não saiu. Há dias em que sai e há dias em que não sai. E essa variação não depende do professor. O professor tem o mesmo género de preparação para a mesma aula, mas num dia sai bem e no outro dia não. O professor depende da inspiração, da sorte. Se estiver inspirado então tudo corre bem, e o seu espectáculo, porque também é um espectáculo, correu bem. Se não estiver inspirado, então não vale a pena. Todas as horas de preparação são escusadas, porque não há nada que o professor possa fazer, a não ser inspirar-se. Com a atriz é exatamente o mesmo. Não depende dela o sucesso da interpretação, mas apenas se correu bem. Todos os ensaios, todas as horas a pensar no papel, são irrelevantes. Se a inspiração não está presente, se a fortuna não a domina, então o espetáculo será um fracasso.

Também nesta relação, a atriz é grandiosa e se distingue de todas as outras mulheres, nesta relação que estabelece com a sua fortuna. Porque a atriz vulgar, a mulher vulgar, pressente o perigo de fracassar e a sua tensão, a sua ansiedade é em relação a esse perigo. Antes de pressentir o perigo não há tensão e assim que este passar, a tensão desaparece. Mas não a nossa jovem atriz eminente. Esta sabe que o perigo não lhe pode tocar, mas apenas a fortuna. Ela sabe que se a fortuna quiser, se o destino estiver do seu lado, por maior que o perigo seja, a atriz estará segura, será brilhante. Mas se a fortuna a abandona, ou aliás, se a atriz pensa que a fortuna a abandona, então, por menor que seja o perigo, a maior atriz cairá sem defesas. Porque o poder não é seu, mas sempre da boa sorte que a faz feliz.

Um exemplo disto pode ser encontrado no romance de Philip Roth, *Humilhação*¹⁰, no qual assistimos à queda de um ator genial, sem outro aviso ou razão, que não o abandono da fortuna. Aquele ator de carreira, que durante anos e anos deslumbrou os palcos, que foi tão feliz, assim que a fortuna o abandona e ele sabe que o seu destino acabou, então esse ator está indefeso, sem poder, e não lhe resta outro remédio senão abraçar o fim.

A jovem atriz é então possuída e guiada pela boa sorte e esta possessão por uma força secreta é o sinal de que a nossa jovem atriz é um génio essencial, ou seja, precisamente alguém que é possuído por uma força que o conduz e acompanha através de todos os perigos e males, sem tremer ou cessar, desde que a fortuna lhe sorria.

Therefore the timing of the genius's anxiety is quite different from that of ordinary men who first discover the danger in the moment of danger. Until then they feel secure, and when the danger is past, they are again secure. In the moment of danger, the genius is stronger than ever.¹¹

Depois, surge a Juventude. Também aqui não estamos a falar da idade que essa atriz tem, como se ter dezoito anos fosse algo que nos colocasse em especial posição para subir aos palcos enquanto os trinta nos afastam dele. Não, aqui estamos a falar da juventude no sentido mais sério, mais pleno. É absolutamente indiferente pensar numa atriz de trinta anos ou de quinze porque não falamos apenas de um número no cartão de identidade. Nem tão pouco importa pensar nas variações sociais que os dezoito anos têm ao longo dos anos, enquanto agora os trinta são os novos vinte. Também não é uma questão de experiência, de já ter passado muita coisa, de já se ter visto muito. Kierkegaard não está a falar de anos de vida, está a falar de juventude. A juventude que é uma força, que é um âmago que emana sempre energia e direção, que conduz, que anima, que alegra, que move. É juventude no sentido do movimento, do tremor interno que nos atira sempre para um e outro lado sem cessar. Podemos encontrar duas descrições excelentes do que Kierkegaard está a falar na obra de Conrad. Primeiro, em *Shadow Line*, logo no início:

Only the young have such moments. I don't mean the very young. No. The very young have, properly speaking, no moments. It is the privilege of youth to live in advance of its days in all the beautiful continuity of hope which knows no pauses and no introspection.

¹⁰ Roth, Philip. *Humilhação*, Alfragide, D. Quixote, 2011.

¹¹ Kierkegaard, Sören. *The Concept of Anxiety*, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 101.

One closes behind one the little gate of mere boyishness – and enters an enchanted garden. Its very shades glow with promise. Every turn of the path has its seduction. (...) ¹²

E depois, em *Juventude*, perto do fim do incêndio, quando Marlow olha para o navio em chamas e diz:

Ó juventude... que esplendor! Que ardor! Um ardor mais ofuscante do que as chamas a arder no navio, projetando uma luz mágica por toda a Terra, saltando audaciosamente para o céu, para, logo depois, ser extinto pelo tempo, mais cruel, mais impiedoso, mais amargo do que o mar... e cercado, como as chamas do navio a arder, pela noite ínvia. ¹³

É precisamente esta força, este brilho de que Kierkegaard fala. É esta a posse indefinível da atriz. A atriz é jovem. Isto não quer dizer ter pouca experiência, não quer dizer não ter subido muitas vezes ao palco e muito menos quer dizer que a atriz não sabe o que fazer. A atriz sabe precisamente o que fazer, porque é jovem. A sua juventude é uma força que a lança para a frente, sem hesitar, sem pensar. A juventude não lhe permite pausas. Não existem pausas na juventude, mas apenas um constante rio que corre a toda a velocidade sem cessar, que se lança continuamente para a frente, para a vida, para o mais. A atriz, porque é jovem, não tem dúvidas. A juventude é uma certeza da felicidade, uma promessa. A juventude toma conta do mundo. Tudo e todos pertencem à força da juventude que não pode ser travada por nada. A atriz sente que todas as coisas lhe são possíveis, que todas as coisas lhe pertencem, que todas as coisas são para ela, mas simultaneamente, sente o tempo que lhe foge e que a faz correr. A juventude é esta corrida eterna contra o tempo. A atriz sente, porque é jovem, a promessa da felicidade, dessa energia que a atira sempre para frente, para o meio da vida e essa é a sua força. A juventude é esta força, esta energia que flui continuamente, que rebenta de dentro da atriz. “ (...) it is animation’s play of powers, that could also be called the robust, copious restlessness of youth, which one always and involuntarily speaks of with partiality, as when one says that the fortunately gifted child is the fidgeter in the family”¹⁴. Kierkegaard está a falar desta agitação sem cessar, que a jovem atriz possui e que está presa dentro da juventude e que quer extravasar a todo o momento para um e outro lado. É como aquela vontade de fazer tudo ao mesmo tempo, de estar num e noutra

¹² Conrad, Joseph, *Three Sea Stories*, Hertfordshire, Wordsworth Classics, 1998, pág. 159.

¹³ Conrad, J., *Juventude*, Santa Maria da Feira, Quasi Edições, 2008, p.45.

¹⁴ Kierkegaard, S., *The crisis and crises for an actress*, p. 309.

sítio, de ir, de estar, de acreditar que se pode com tudo, que se pode saber tudo, é aquela certeza secreta de que isto nunca terminará, mas que se expressa por pressa. Kierkegaard está a falar da juventude no sentido pleno, total do termo. Mas claro que esta agitação não quer dizer movimento físico. Não importa o que ela faça nem depende disso, porque esta agitação, esta força da juventude é o que a atriz é. Quer esteja quieta ou em movimento, nós sentimos essa maravilhosa agitação dentro dela, quer entre no palco a correr ou devagar, nós sentimos essa agitação, quer ela fale muito depressa ou esteja calada, estática, sem mexer um músculo, nós sentimos essa agitação dentro dela, borbulhando e rugindo, sentimos esse rumor infinito que rebenta dentro dela¹⁵, sentimos a sua juventude. E novamente, não quer dizer que a juventude está expressa nela, porque de facto tem dezoito anos, porque vemos na cara dela o quão nova é. Não, a atriz pode ter trinta anos e ainda assim estar sob o domínio da juventude. Porque a juventude não é uma idade, mas uma força. Por isso, esta indefinível posse que a atriz possui não é um acumular de anos que não é ainda suficiente para se ser um velho, mas algo que se poderia exprimir dizendo que a sua alma é ainda jovem. Hoje em dia, tendemos a pensar que o sentido da vida é manter viva a criança que fomos e lutamos com unhas e dentes por manter a adolescência perpetuada até aos trinta, até aos quarenta, aos cinquenta, como se com isso a idade se fosse estendendo ou a velhice fosse adiada. É por isso que vemos esta nova vaga de adolescentes de quarenta anos que se vestem e agem como se tivessem quinze. Mas isso é apenas resultado desta confusão que Kierkegaard está a tentar fazer desvanecer. A idade que temos não é o resultado dos anos que já vivemos, mas o resultado da relação que temos com isso que foi a nossa vida.

A este respeito, importa esclarecer que a juventude é passiva. Ninguém é jovem ou velho porque quer. Isso é algo que nos acontece. O tempo e a vida passam por nós e tornam-nos mais velhos ou perpetuam um pouco mais a juventude. Por isso mesmo, podemos ter velhos de 60 anos que são ainda jovens e jovens de 13 anos que já são velhos. Porque o fundamental da idade não são os anos, mas a relação à vida e ao tempo. É precisamente o que está em causa na inocência, que é algo que não dominamos, que não podemos guardar nem perder por nossa vontade, mas que nos é tirada ou preservada pela vida. Os jovens e os inocentes não têm uma relação a isso que os caracteriza. O que é próprio da juventude é não se reconhecer como tal. Só os velhos e os que já perderam a inocência podem reconhecê-las, porque a juventude, essa chama de que nos fala Conrad, só se percebe o que era quando já se apagou da mesma forma que a inocência só se torna clara quando já a perdemos. Por muito

¹⁵ Parafraseado Kierkegaard, S., *The crisis and crises for an actress*, p. 309.

que tentemos explicar a um jovem ou a um inocente o que é fundamental nisso que os caracteriza, essa compreensão tem o custo da juventude e da inocência. As idades da vida só se percebem depois, no fim.

É neste sentido que a atriz é jovem e inocente. Não é apenas jovem no sentido vago do passar dos anos, no sentido vago da finitude, não é apenas jovem porque tem dezoito anos¹⁶. Essa juventude não dura mais do que um momento, não deve durar mais do que um momento, precisamente porque é isso que ela é – um momento. Mas a juventude que esta atriz possui não é apenas esse acumular de anos, mas é uma agitação que se relaciona a si mesmo continuamente com a totalidade, ou seja, com a eternidade. Esta juventude é uma força que a todo o momento mergulha no poço da eternidade e que, por isso mesmo, sempre se revigora e se reaviva, que sempre rejuvenesce, porque não é uma questão de passar de anos, mas de relação com a totalidade. Esta atriz é esta agitação contínua que não a deixa um só momento sem a relacionar com a eternidade. Mesmo quando os anos passarem e atriz já não tiver dezoito anos, mas trinta, esta relação manter-se-á porque a sua juventude é interior. E esta relação com a eternidade, esta agitação permanente, diz-nos Kierkegaard, é também o indício de um génio essencial.

Já avançámos um pouco na revelação do génio essencial da nossa atriz, quando atrás falámos sobre a relação que ela estabelece com o destino. O que é importante perceber nesta determinação é a relação que o sujeito estabelece a cada momento com a eternidade, ou seja,

¹⁶ Apesar de tudo o que se disse, é importante referir que existe um limite. Tem de haver pelo menos verosimilhança que permita um reconhecimento. O fundamental não é de facto a idade literal que a atriz tem, mas a sua capacidade de se relacionar com uma ideia e de a dar a ler ao espectador. Por exemplo, no caso de uma atriz que interprete o papel de Julieta, não é importante que tenha dezoito, mas pelo contrário que consiga relacionar-se à distância à ideia de Julieta. Por isso, o que é realmente importante na idade de uma atriz é que a atriz tenha a ideia fora de si para que assim consiga estabelecer uma relação dialética com esse conceito. Tudo isto será analisado mais adiante. Contudo, apesar disto, é também necessário que o público seja capaz de ver na atriz a sua relação a essa ideia, o que significa que se a atriz tiver 90 anos e quiser interpretar o papel de Julieta, a coisa torna-se mais difícil, porque o reconhecimento daquela velha como Julieta é complicado. A idade tem de aguentar o papel. Um bom exemplo disto, encontra no filme *A Leste do Paraíso*, no caso da atriz Julie Harris, que é bastante mais velha do que o James Dean, mas que faz uma interpretação tremenda do que é a juventude feminina, de tal modo, que o espectador pensa que a personagem da Julie Harris é muito mais nova do que a personagem do ator. Todavia, se pretendêssemos que hoje fosse a Julie Dench a interpretar o mesmo papel, talvez essa ilusão fosse mais complicada. Tudo isto, vem apenas mostrar como, apesar de tudo o que veremos, o corpo do ator é fundamental para o seu trabalho e determina alguns dos seus limites inultrapassáveis.

Por fim, a este respeito, importa também salientar que aqui se nota uma diferença clara entre o teatro e o cinema. Este limite de reconhecimento da ideia que o corpo e o aspeto impõem ao ator, variam no teatro e no cinema, sendo que o cinema é muito mais difícil de aguentar, porque o espetador espera algo literal, ou perto disso, enquanto no teatro, a liberdade de linguagem é muito mais extensa. De tal modo que é muito mais fácil que uma atriz de 90 anos possa fazer o papel de um atriz de 18 no teatro do que no cinema.

com a totalidade da sua existência e a possessão que sofre. Para percebermos realmente o que está em causa, é preciso perceber o que Kierkegaard entende por eternidade.¹⁷

A tradição cristã opõe o conceito de eternidade ao conceito de século, do termo latino *saeculum*, que significa a época, tempo, geração, costumes. Existem, portanto, as coisas do século, seculares e as coisas da eternidade, do todo. Esta oposição caracteriza-se pela diferença entre as coisas do mundo, do século, que são múltiplas e passageiras e que têm um valor agora, para o perderem a seguir, ou seja, as coisas cujo valor é determinado e consumido pelo tempo, sem que tenham qualquer valor em si mesmas, mas sempre referente ao tempo presente e passageiro, e as coisas da eternidade, que são perpétuas e unas, e cujo valor depende apenas de si próprias e é intrínseco à própria coisa, isto é, tem um valor e um sentido em si mesmas. Boécio determina a eternidade como a possessão de todas as coisas ao mesmo tempo na perfeição, isto é, a posse da vida toda. Ora o que atriz possui é uma relação a esta eternidade, não como Boécio a determina para Deus, ontologicamente, mas numa relação existencial, o que quer dizer, que a atriz tem, em cada momento da sua vida, não uma relação a isto e depois aquilo, mas à vida enquanto todo. A atriz tem uma relação à vida toda enquanto tal e não a este momento mais este momento. Isto não significa que o eterno represente o conjunto de todas as coisas temporais da vida, mas algo que é necessariamente diferente e que corresponde à vida, como Uma e Toda; e o que a atriz possui é uma relação a isto, a esta noção da vida Toda Uma e não à totalidade das coisas que a vida contém. A atriz transcende a mera relação circunstancial e momentânea a uma coisa, para tornar essa relação como uma relação implícita à vida. Aquele caso concreto é expressão do caso da vida toda enquanto tal, ou seja, a atriz relaciona-se às coisas do momento mas enquanto expressão particular da vida toda. Isto é, quando vemos a atriz em palco, vemos um conjunto de coisas que ela faz – coçar a cabeça, gaguejar, tremer, etc. – e que correspondem a um conjunto de coisas temporais – isto, mais isto e depois aquilo – da mesma forma que a Vida alberga em si, várias coisas temporais. Mas, o que é extraordinário na atriz, é que para além destas coisas temporais e circunscritas ao momento, vemos nelas, para além delas, um significado Uno que as Unifica e dá sentido enquanto representações pontuais da Vida enquanto tal – ou seja, nesses gestos pontuais vemos expressões de algo que corresponde ao Todo da Vida. É o que acontece quando a atriz representa uma personagem, que contem em si uma série de gestos pontuais e momentâneos, mas que permitem ao espectador, através deles, ver uma face da

¹⁷ Não obstante, não temos, evidentemente, tempo e espaço para analisar em todas as suas determinações o conceito de eterno em Kierkegaard. Isto bastaria para uma tese. Por isso, importa somente dar conta de um resumo fundamental para se perceber o que aqui está em causa.

Vida, de tal modo, que o espectador vê A Paixão, ou O Ódio, ou B Banal, ou O insignificante. A atriz, porque tem uma relação ao eterno, ou seja, à Vida enquanto todo, consegue, em cada um dos gestos temporais que faz, apontar continuamente para esse Todo da vida, de tal maneira, que consegue Representar a Vida. Neste sentido, a atriz estabelece a cada momento uma relação ao projeto total da sua vida e não a isto e agora àquilo. É por isto que Kierkegaard entende que a atriz estabelece uma relação à eternidade, porque em cada um dos seus gestos nós vemos a Vida enquanto tal. É também neste sentido, que se começa já a perceber de que maneira a atriz tem uma relação ao campo do imediato e ao campo do ideal, o que veremos melhor adiante. É que a atriz não se relaciona com isto ou aquilo, mas com expressões da vida. Beber café, não é para atriz apenas beber café, mas uma expressão do todo da vida, é uma exemplo da totalidade e a atriz tem uma relação com isso mesmo, com essa expressão da vida toda enquanto tal e não apenas com um ato momentâneo e passageiro de beber café. O ato de beber café é um exemplo do todo da vida, que pode ser O Aborrecimento ou O Charme, etc. Assim, em cada uma das suas interpretações, eu vejo não apenas um ato contido e finito, mas uma expressão da totalidade da vida. A atriz determina-se lutando contra o todo da vida. A vida da atriz é uma expressão do todo. Mas a nossa jovem atriz é possuída pela fortuna, o destino sorri-lhe ainda, ela é jovem e essa é a maior felicidade de todas, e tudo isso torna a sua relação com a eternidade uma relação feliz, confiante e serena. Essa é a grande força da sua juventude, que em todos os momentos da sua interpretação, permite adivinhar, intuir a relação ao todo da vida, o jogo de poderes do eterno que se suporta na atriz, mas sempre em feliz boa sorte e tranquilidade. A atriz suporta todo este peso nos ombros, esse peso de se relacionar com o todo, que o público adivinha, mas, como é jovem e como é feliz, no sentido da fortuna, então o público vê também a tranquilidade da atriz e é mergulhado nessa serenidade que a atriz tem, essa calma certeza da juventude, da promessa da felicidade. É dessa calma e da confiança que dela advém que Kierkegaard está a falar quando fala da exuberância da atriz.

Kierkegaard diz-nos que a juventude que a atriz possui nos dá a sensação de uma certa coqueteria, o que para nós é uma palavra em certo desuso e que diz respeito a algo que hoje é também raro ver nas mulheres. Tem que ver com uma certa atitude que a atriz tem que a torna interessante, cativante. Um certo jogo de sedução inocente que a todo o momento a sua atitude transparece. Não tem ver com a mulher linda de morrer, nem com a *femme fatale*, mas sim com um certo jogo que se estabelece imediatamente com todos os que a conhecem, que, sem possibilidade, cedem à atriz. É como uma sedução divertida, sem maldade ou

consequência, uma mulher que se torna atraente e sedutora levemente. Sempre que entra uma sala, esta atriz torna-se intrigante, porque a atitude que tem atrai imediatamente, como um jogo, que atriz puxa para si os espetadores, sem querer nada disso a não ser divertir-se e o espectador delicia-se na cedência. Eu entrego-me a ela, sem luta, com toda a leveza que a atriz impõe no jogo, e sei que nada resulta disto, que a sedução é inocente e sem consequências e adoro estar sob o seu poder. Não é que ela seja arrogante. Não é disso que se trata. Estamos a falar apenas dessa confiança que um jovem de sucesso, e ainda para mais uma jovem atriz, tem naturalmente, aquilo que Kierkegaard chama exuberância. Ora, o que é extraordinário na exuberância desta atriz é que, estranhamente, ela tranquiliza totalmente o espectador. Em princípio, se uma pessoa possui esta agitação de que falamos, esta “graça”, esta diabrura das crianças de que nos fala Kierkegaard, aliada à juventude e à fortuna, seria de pensar que isso não nos tranquilizasse muito, isto é, se eu entrego a minha atenção e, no fundo, confio o rumo da minha vida a alguém, e se essa pessoa é jovem, dominada pela sorte, agitada e exuberante, seria de supor que guardasse algumas reticências e ficasse em tensão pelo que aconteceria a seguir. Contudo, como a exuberância da atriz é completa e genuína, isso tranquiliza completamente o espectador. O que Kierkegaard procura descrever nesse passo é como, porque a exuberância é total e se alia à sua boa sorte e à sua juventude, isso traz ao espectador uma confiança que só é possível precisamente porque ela é exuberante. Se esta atriz não fosse assim, se os seus poderes não se mostrassem com tanta evidência e naturalidade, o espectador estaria sempre receoso quanto ao que realmente se está a passar, porque não veria o todo, apenas o frêmito da exuberância; mas como a sua exuberância é plena, genuína, tão em sintonia com o que esta atriz é, o espectador entrega-se sem receio à sua condução, sentado, descansa, completamente seguro do poder da atriz. Este efeito tranquilizante é fundamental, particularmente no teatro, porque é ele o motor de possibilidade do teatro. Porque a atriz possui a fortuna e a juventude, que se relaciona continuamente com a eternidade e, como é um génio essencial, que na sua relação com a totalidade, sob o sorriso do destino, se torna completamente confiante e tranquila com os seus poderes, a atriz ganha uma exuberância, uma graciosidade que faz com que, a todo o momento, o público, descansado por esta total exuberância, se entregue por completo à interpretação. A nossa atriz tem graça, novamente no sentido pleno e em desuso. Nós vemos nela a sua graça, a graça da fortuna, da juventude. A vida tomou conta dela e ela tornou-se graciosa.

Em terceiro lugar, a sua posse indefinível é expressividade da alma. Este é um termo muito difícil de traduzir. A palavra em dinamarquês é *sjaelfuldhed*. *Sjael* quer dizer alma, *fuld* cheio e *hed* é o equivalente ao nosso *-dade*, seria algo como *cheio-de-alma-dade*. O que isto quer dizer é que a nossa atriz possui em si uma característica que imediatamente a relaciona com a ideia do que está em causa no papel – o que é precisamente o objetivo do teatro e que tantas vezes nos esquecemos. Existem dois conceitos fundamentais para esta questão que se opõem: por um lado, o campo do imediato e, por outro, o campo da idealidade¹⁸. Podemos entender imediato como tudo o que diz respeito à afetividade e à sensação e por ideal o que diz respeito às categorias e ao sentido. Como tal, todas as coisas que nos surgem aos sentidos e a percepção imediata dizem respeito ao campo do imediato e tudo o que diz respeito à descodificação dessas coisas e à atribuição de um sentido ao campo do ideal. Assim, não é possível haver um sem o outro. Não existe nunca um acesso a um puro facto, a uma pura sensação, mas sempre e de cada vez, descodificações de sentido. Quando vejo uma garrafa, por mais indiferente que isso me possa parecer e sem um sentido determinado, a própria aparição da garrafa é o resultado da ação de uma categoria ideal que em mim atua e me diz que aquilo que os sentidos sentem é uma garrafa. Sem esta ideia do que seja uma garrafa não existem garrafas. Isto não significa que não compreenda o que estou a ver. Significa que quando eu vejo uma coisa que não sei o que é, existe uma ideia que está a identificar essa coisa e que a coloca na categoria de coisas que eu não identifico. Se não existe uma ideia que atue, então não há sequer aparecimento da coisa. Por tudo isto, podemos perceber como é que na maioria das vezes não reconhecemos este mecanismo silencioso. O que vemos quando olhamos para uma árvore é uma árvore e dificilmente nos apercebemos de que ser árvore é uma ideia a que estamos a fazer referência no reconhecimento deste caso concreto. Da mesma forma, estar feliz ou triste é uma ideia de que fazemos um reconhecimento no caso concreto desta pessoa, sem haja jamais o caso de reconhecer uma pessoa triste ou feliz sem que haja uma ideia do que seja estar feliz ou triste. Contudo, o caso é ainda mais complicado, porque na maioria das vezes, não reconheço o ideal que atua imediatamente. Por exemplo, para o sujeito que está apaixonado, há uma ideia que reúne todas as características que agora o dominam, que é a ideia do apaixonado enquanto tal, mas para ele, esse ideal não existe, está completamente submerso na vida, de tal forma que não o pode reconhecer. A vida absorve de todo em todo estas ideias, de tal maneira, que embora continuem a agir em nós, não as reconhecemos. A ideia de estar apaixonado é uma ideia que

¹⁸ Tal como no caso anterior, também aqui não é possível uma análise detalhada destes termos, importando apenas descrever o fundamental.

para o apaixonado age imediatamente, sem que ele se aperceba de que há uma ideia por trás da categoria que agora o domina. É o que acontece com a descrição do espaço Kant. Quando olhamos em redor, não reconhecemos nada do que ele está a falar, mas Kant tem toda a razão e está a falar precisamente da forma como nós vivenciamos o espaço. O problema está somente em que essa ideia está escondida na vida. Assim, quando estou apaixonado, eu faço determinadas coisas que estão contidas e determinadas pelo estar apaixonado enquanto tal, e eu torno-me exemplo disso. O suspiro que nos aponta quem muita ama é algo a que corresponde a categoria estar apaixonado, de tal maneira, que quando vejo alguém a suspirar de determinada forma, existe um reconhecimento imediato da ideia que está a agir nesse sujeito. Eu percebo que ele é um exemplo concreto e imediato do ideal estar apaixonado.

Toda esta questão importa aqui apenas porque a nossa atriz possui a rara capacidade de se relacionar intuitivamente com as ideias da peça. Quando um ator tem de representar um apaixonado, o que tem de fazer sempre e necessariamente é representar a ideia da paixão, isto é, tem de se tornar um objeto onde o espectador reconhece a ideia da paixão. Por mais intensa, abstrata, surreal, teatral, etc. que seja a interpretação, estar apaixonado é uma ideia e o espectador tem de se relacionar com essa ideia, tem de a reconhecer. Como tal, o que o ator é chamado a fazer é a dar corpo a essa ideia, é a torná-la presente, visível, de tal maneira, que o espectador não está a refletir filosoficamente sobre o que seja estar a apaixonado porque os versos de Shakespeare o levam a isso, mas antes está a *ver a paixão*. O que é extraordinário na nossa atriz eminente é que consegue fazer este passo de mágica, intuitiva e imediatamente, sem necessitar de reflexão. Esse é verdadeiramente o milagre dos atores. Com a mínima excitação, a atriz percebe intuitivamente a ideia da personagem e torna-a manifesta – representa-a. Ao mínimo toque, a atriz consegue relacionar-se com as ideias do autor, sem necessitar de reflexão, e exprime-as melhor do que ele poderia alguma vez fazê-lo, porque a atriz não as explica, a atriz mostra-as. Eu não vejo a ideia teórica do que seja estar a apaixonado, eu vejo a paixão. Eu não preciso de pensar sobre o que está no fundo a querer dizer o autor com estes versos, eu vejo-o no corpo da atriz. Ela não se limite a entoar um texto, ela torna-o vivo. O que acontece porque a atriz se relaciona com um ideal de forma imediata, ela relaciona-se apaixonadamente com a ideia, mas de forma imediata. “ (...) that in the mood of immediate passion she is attuned to idea and thought, that her as yet unreflective inwardness is essentially in harmony with ideality, that every touch of a thought or idea strikes a note and gives a sonorous echo, and that she has an original and unique

sensitiveness.”¹⁹ O que Kierkegaard está a dizer é que a esta atriz, qualquer toque de uma ideia provoca nela um eco que ressoa na sua voz e ecoa nos seus gestos, de tal maneira, que com esse ligeiro impulso, ela dá forma à ideia. É isto que está em causa na diferença entre ler um texto dramático ou vê-lo representado. Ainda que possamos ter uma relação com o que está em causa naquele texto quando o lemos, ao vermos uma atriz a representá-lo, se o fizer bem e a ilusão se efetuar, o que acontece é que o texto ganha vida, e nós vemos as personagens e as ideias. O que esta atriz faz é esse salto mágico de relação direta e intuitiva com as ideias que estão em causa na cena, de tal modo que é como se silenciasse o autor, na evidência do que está a acontecer em cena. É por isso que Kierkegaard diz que é como se a atriz perguntasse ao autor se consegue fazer o que ela consegue: porque a grande atriz torna imediata a ideia. Este problema torna-se claro se pensarmos no teatro de marionetas, que sem qualquer tipo de interioridade, nos consegue transmitir ideias, através dos movimentos da marioneta. Através do corpo de madeira das marionetas, o público reconhece o ideal que ali está em causa, porque as marionetas o simbolizam. Assim é com a nossa atriz, que através da relação imediata que tem com o ideal, lhe dá forma e corpo, de tal maneira que o público vê esse ideal. É precisamente isso que revela essa expressividade de alma que tão fracamente traduzimos. A atriz, perante um mero toque da ideia, consegue, sem necessitar da reflexão, dar expressão a essa ideia, de tal maneira que se torna imediata para o espectador. Aquilo que se poderia dizer afirmando que a atriz tem muita alma ou muita paixão. A atriz é o veículo pelo qual o espectador reconhece no corpo imediato do ator a ideia.

Por fim, esta atriz está também na posse indefinível do que Kierkegaard chama a correta relação com tensão em palco. Quer dizer que a tensão que o palco provoca na atriz é transformada e apresentada como leveza. Quando subimos a um palco, há notoriamente uma pressão que nos é colocada aos ombros, que nos pressiona e restringe. Na maioria das pessoas ou nos maus atores, esta pressão é visível e o espectador não pode relaxar perante essa demonstração, porque o responsável pelo espectáculo está em tensão, está em perigo. Contudo, esta atriz, possui o raro talento de continuamente transformar esta pressão em leveza. Isto não quer dizer que ela não sinta essa pressão, quer por ser inconsciente ou por ser consciente do seu talento. Antes quer dizer que esta pressão, nela, se torna um amparo seguro que continuamente a alimenta e direciona cada vez melhor. O que nos outros é tensão

¹⁹ Kierkegaard, S., *The crisis and crises for an actress*, p. 311.

perturbadora, nela é tensão que concentra e direciona, o que nos outros preocupa o espectador, nela é poder tranquilizante. No palco, esta atriz está no completo domínio dos seus poderes precisamente pela ação dessa tensão. Sem ela, a atriz não poderia ser tão eficaz, tão poderosa. Toda a ansiedade que ataca esta atriz se desfaz no preciso momento em que sobe ao placo. Ela é precisamente o contrário dos maus atores, cuja ansiedade se manifesta no momento e que logo desaparece mal o espectáculo termina. A nossa atriz só está ansiosa antes e depois do espectáculo, nos bastidores, enquanto a pressão que os seus poderes exigem não é exercida sobre ela, mas no palco, durante o espectáculo, toda essa tensão é transformada em leveza e aí ela está calma. Também nisto, se nota o génio essencial. “Therefore the timing of the genius’ anxiety is quite different from that of ordinary men who first discover the danger in the moment of danger. Until then they feel secure, and when the danger is past, they are again secure. In the moment of danger, the genius is stronger than ever. His anxiety, on the other hand, lies in the moment before and after the danger, that trembling moment when he must converse with the great unknown, which is fate.”²⁰ É esta precisamente a situação da jovem atriz. Ciente do seu poder, da sua fortuna, tranquilizada pela força da juventude, a atriz sabe que vai triunfar, sabe que o espectáculo será o seu momento e por isso, o perigo não a ataca. Pelo contrário, esse momento de perigo, apenas revela o seu verdadeiro poder. Mas quando tem de se confrontar com o seu destino, com a verdadeira fonte do seu sucesso, quando tem de olhar-se ao espelho e enfrentar a verdade de toda esta euforia, quando tem de responder à provocação de Kierkegaard – aí a ansiedade rebenta.

Para terminar a descrição dos elementos que constituem uma atriz de eminência, Kierkegaard diz ainda que esta atriz possui, para além das indefiníveis poses, uma posse bastante definível que é a técnica. Este é um ponto importante que muitas vezes nos escapa ou que nos esforçamos por ignorar. Kierkegaard define sem sombra de dúvida dois polos fundamentais para o sucesso desta atriz: um misterioso e intocável, constituído por esses “não sei quê” que falámos, e um determinado e preciso que é a técnica. Neste sentido, há já evidentemente uma diferença fundamental entre uma atriz e uma outra mulher, que é a posse desta técnica. Muitas vezes, em especial nestes últimos tempos, relegamos a técnica para segundo plano, como se fosse um adereço mais ou menos preciso, mas de qualquer o modo, não essencial, de tal maneira que qualquer pessoa com uma figura bonita passa por atriz. Contudo, Kierkegaard é claro. Ao tomar como evidente, que nesta análise que estamos a

²⁰ Kierkegaard, Sören. *The Concept of Anxiety*, Princeton, Princeton University Press, 1980, pág. 101

fazer do que possa ser uma atriz (tentando perceber se uma mulher de dezoito anos pode ou não ser uma atriz), a técnica é um elemento básico, está implicitamente a anunciar que sem esta técnica uma mulher não entra sequer numa discussão sobre arte, da mesma forma, que alguém que não sabe que a bola é para entrar na baliza não pode ser considerado um jogador de futebol. É até possível que o talento esteja presente e essa bela mulher que se mostra diante da câmara possa um dia vir a ser uma atriz, mas sem a posse de uma técnica, sem a posse de um mínimo conhecimento das regras de jogo, não poderíamos nunca chamá-la à nossa discussão, mas apenas, direcioná-la para a escola (por mais sedutor que possa ser o seu talento). O que não quer dizer que uma pessoa tenha necessariamente de ir para a escola aprender técnica antes de ser capaz de subir aos palcos. Da mesma forma que um rapaz não precisa de ir para a escola para saber jogar futebol, também uma atriz deve acima de tudo ganhar a sua técnica nas tábuas. Apenas quer dizer que a ilusão de que uma atriz sem técnica pode ser uma atriz é falsa, pois é precisamente nesta técnica, académica ou não académica, escolar ou não escolar, mais ou menos consciente, que se funda a base do artifice, do artista que é a atriz. Por outro lado, por esta altura torna-se também evidente o ponto contrário, a saber, que ninguém se pode fazer atriz se não tiver já em si as posses necessárias. Por muita técnica que uma pessoa possa vir a possuir ou por muito eficiente que seja no trabalho, sem estes talentos secretos que a técnica ajuda a potenciar, ninguém se pode fazer ator. No limite, o que Kierkegaard está a dizer é que não é possível tornar alguém um ator – ou é ator ou não é. Posso ajudá-lo a melhorar, posso potenciar os seus talentos, posso limar os seus defeitos com mais técnica e mais experiência, mas se não estiver a lidar com um ator, não é possível fazê-lo um ator. A prova desta tese é fácil de testar. Precisamos apenas de comparar um mau ator e um bom ator, na mesma situação – enquanto o bom ator torna patente a ideia e nos mostra o que se está a passar, enquanto ele *representa*, o mau ator não consegue fazer passar a ideia sem a explicar, sem a denunciar, sem fazer a figura, não consegue representar, só consegue apontar.

São então essas características: a técnica, como o elemento básico e definível, que suporta a boa sorte, a juventude, a expressividade da alma e a correta tensão ao palco. Podemos imediatamente perceber que duas destas características são, na sua essência, passageiras, enquanto as outras são necessárias. Parece, à primeira vista, que tanto a boa sorte como a juventude, um dia, por mais tardio que seja esse momento, terão de se desfazer perante o tempo. Como tal, se estas são as características que suportam a atriz no seu sucesso, parece que, na verdade, o que acontece é exatamente o contrário do que Kierkegaard aponta,

sendo que aos dezoito anos é que uma mulher é verdadeiramente uma atriz e que aos trinta, já sem a juventude e, é o mais provável, sem a boa sorte, a mesma mulher já não pode ter sucesso como atriz, pois mesmo que as duas últimas posses permaneçam, é o próprio Kierkegaard que diz que uma atriz precisa deste delicado elenco de características para triunfar. Uma atriz que perde a boa sorte e a juventude (e com esta a exuberância tranquilizadora de que falámos) parece, segundo a descrição de Kierkegaard, condenar à partida o espectáculo e retirar ao espectador a calma e entrega de que tanto necessita. Parece que, mesmo suportada por uma excelente técnica, expressividade da alma e uma correta relação com a tensão do palco, uma atriz que perde os desejáveis atributos da juventude e da boa sorte, cairá, necessariamente, no falhanço. E não nos parece que é exatamente assim? Se olharmos para o rol de mulheres que ocupam os lugares de atrizes nos nossos teatros, televisões e cinemas, não nos parece que a quase totalidade está dependente destas duas características indefiníveis e que qualquer mulher que ultrapasse a linha secreta da juventude ou que perca, por qualquer razão, a boa sorte, é de imediato rasgada das listas públicas? Quantas atrizes com mais de trinta anos podemos ver? Quantas atrizes existem que não dependam inteiramente da fortuna? Quantas mulheres podem orgulhar-se de ter uma carreira e não apenas uma e outra oportunidade, um e outro trabalho? Podemos sequer conceber o caminho de uma atriz como um caminho, como um passo que se dá a seguir ao outro, em direcção a uma excelência cada vez maior, que um princípio de trabalho determina e orienta? Ou antes, como um frenético correr de oportunidade em oportunidade, antes que o tempo se esgote e a juventude e a boa sorte sejam arrancadas? Não vemos a carreira de uma atriz como uma maré de sorte ou de azar? Pois, então parece que se a nossa atriz de eminência está dependente destes fatores, Kierkegaard não tem razão ao dizer que é aos trinta que uma mulher é atriz, mas antes precisamente o contrário, que aos dezoito, na juventude e fortuna, é que uma mulher pode subir aos palcos!

Para percebermos a resposta de Kierkegaard e o que está em causa na sua tese, temos de regressar ao início do texto e analisar a primeira descrição que o autor faz do declínio da atriz, fazendo uso de dois conceitos fundamentais: a admiração e o hábito.

The thought of being an actress, that is, one of eminence, no doubt promptly evokes in most people the idea of a situation in life so enchanting and splendid that in the thought of it they often entirely forget the thorns (...)²¹

²¹ Kierkegaard, S., *The crisis and crises for an actress*, p. 303.

Quando primeiro nos descreve a nossa atriz de eminência, Kierkegaard diz-nos que ela tem a sorte de receber o reconhecimento da admiração e que se torna o objeto de uma incessante e continuada admiração apreciativa. Um termo complicado. O que isto quer dizer é que a nossa jovem atriz de dezoito anos tem a sorte de ser reconhecida pelo público como uma atriz de eminência e, para além disso, tem também a sorte de o público a admirar positivamente, isto é, sem rancor ou inveja, durante anos e anos e sempre em movimento ascendente. Cada ano que passa, mais o público a ela cede e ao seu poder, mais se entrega na certeza da sua eminência, do seu talento, da sua excelência e os louvores vão-se repetindo. Não é preciso pensar muito para nos lembrarmos de uma série de exemplos de jovens mulheres dos nossos dias que receberam este género de pagamento e que durante alguns anos, poucos, foram consideradas rainhas. Não há uma revista que não fale delas, não há um café onde não se oiça os seus nomes. Todos os teatros as querem, todas as televisões as vendem, o cinema vive das suas imagens. São dezenas os homens que se apaixonaram por elas e todas as mulheres as invejam. Queremos todos saber o que fazem, o que comem, do que gostam, de quem gostam, como um apaixonado que derrama o seu amor em todas as coisas que a amada toca. E com que certeza parece que este amor vai durar para sempre, que para sempre estas jovens atrizes serão um ídolo no país, serão um exemplo de um verdadeiro ator. Também não é difícil reparar no género de admiração que rodeia estas atrizes, nesse fervor, nessa ânsia de ser como elas, de se parecer como elas, de as idolatrar. Parece tão glorioso, parece que é qualquer coisa²² esta admiração, que enche as paredes de posters e as televisões de anúncios, que fantasia com a vida que essas atrizes vivem, essas atrizes que nem sequer são mulheres, mas quase deusas, que não comem, nem dormem, nem sentem como nós, mas vivem num outro plano, num olimpo irreal das vedetas, essa admiração que se derrama toda numa ideia de uma vida que não é vida, que anseia por essa experiência que não é ainda nada e que faz, ano após ano, milhares de jovens mulheres e homens em todo o mundo atirarem-se sem receio pelo abismo do ator, sem saber o que é um ator nem saber o que é interpretar, como se a arte fosse uma indústria de criar deuses e deusas. Todos os dias, em todo o mundo, se ouve o sem fim de entrevistas atrás de entrevistas a essas atrizes que não sabem o que dizer sobre o que é interpretar, que não sabem o que dizer sequer sobre a personagem que interpretam (e que não tem de saber porque não interessa para nada), que se fazem professoras de atores, que se multiplicam em *workshops* e *workshops* que vendem

²² Kierkegaard, S., *The crisis and crises for an actress*, p. 304.

apenas a ideia falsa de uma possibilidade de vida, que se despem e vendem em posters e revistas e anúncios, para evidenciar um talento que não tem nada que ver com o teatro ou o cinema. Não é difícil pensar nestes casos, que se repetem ano atrás de ano, de jovens mulheres que desejam ser atrizes e são alvo desta admiração incessante, que as louva e adora em todo o lado.

No início do terceiro artigo, passaram-se então catorze anos desde os primeiros sucessos da nossa atriz e a admiração permanece. Contudo, há algo que mudou, algo nesta admiração que se perverteu e se transformou noutra coisa – esta admiração tornou-se um hábito. O problema é bastante insidioso. Nem sempre é possível vislumbrar com segurança o perigo do hábito e ainda mais difícil é perceber qual é o seu defeito, pois parece pertencer naturalmente à vida. Tendemos a pensar que, apesar de o hábito não ser propriamente positivo, é algo natural na vida e que por isso, não é errado nem perigoso, mas apenas uma consequência com a qual devemos aprender a lidar. Mas aqui o hábito é fundamental para que se possa perceber o que é verdadeiramente uma atriz, como se fosse apenas através do foco particular do hábito que podemos ver a verdade.

Estou agora numa biblioteca enquanto escrevo isto e o silêncio impera. Para além de alguns passos raros, o barulho dos livros e as teclas dos computadores, nada mais se ouve. Nem sequer consigo ouvir um grupo de estudantes que conversa lá ao fundo. Se me concentrar consigo ouvir alguns sussurros de vez em quando, ou os sons que por vezes fogem das salas interiores, mas, em geral, o sossego é constante e o silêncio permanente. De repente, uma das funcionárias que tenta transportar demasiados livros, deixa cair com grande estrondo uma porção deles. Uma rapariga que passa, oferece-se para ajudar com uma voz excessivamente elevada e trocam uma pequena conversa. Num café, nada disto seria notável, mas aqui, no silêncio, todo este barulho e movimento desperta a atenção de quase todas as pessoas. Uma vez que é o silêncio o tom fundamental da sala, esta perturbação, que não dura mais do que um ou dois minutos, ganha o foco e torna-se algo em que todos reparamos. Imaginemos agora que regresso amanhã e no meio do mesmo silêncio habitual da biblioteca, toda a cena se repete com o mesmo estrondo, às mesmas horas. E no dia seguinte a mesma coisa, e no dia seguinte a mesma coisa e o mesmo durante catorze anos. Quanto tempo demoraria até que todo esse estrondo se tornasse tão habitual quanto o silêncio, tão incorporado pelos frequentadores da biblioteca como o próprio silêncio expectável. Dentro de pouco tempo, toda esta cena não levantaria mais do que um levantar de sobrelance por um segundo, que logo tornaria a cerrar-se na concentração do trabalho e, pouco depois disso,

nem sequer causaria o mínimo efeito. Assim é precisamente com a atriz, que ano após ano, habituou o público a admirá-la e a aplaudi-la, sem contudo, conseguir não ser vítima do hábito. Não se trata de as pessoas estarem fartas dela ou de não conseguirem perceber os motivos da sua admiração. Não é disso que se trata, da mesma forma que eu não deixo de notar o estrondo e o barulho que vem quebrar a norma. Simplesmente, essa quebra, essa exceção ou excecionalidade da atriz torna-se ela mesma habitual e o público está em completa confiança de que a atriz, como sempre, será fantástica, e no fim aplaudirá com a mesma mecânica, mas sem o mesmo entusiasmo. É importante perceber que a atriz não mudou, nem perdeu a sua originalidade ou talento inicial. A nossa atriz mantém as mesmas capacidades de outrora e as mesmas características podem ser compreendidas nela – ela mantém a sua originalidade. Da mesma forma que perante o silêncio da biblioteca a queda dos objetos é uma rotura original e que, mudando as horas a que se dá a queda, a sua previsibilidade pode ser resumida ao mínimo, ainda assim o hábito instala-se. Mas isso não é uma consequência da cena, porque, se passados catorze anos entrasse aqui alguém que nunca antes tivesse assistido a esse espectáculo, a surpresa seria igual à do primeiro dia e também no segundo e no terceiro, precisamente porque a rotura é mantida e a originalidade preservada. O ponto de vista é que se alterou e se tornou dormente perante a originalidade da atriz, o público é que se tornou viciado na sua apreciação, tornou-se dolente e preguiçoso e não consegue apreciar verdadeiramente o trabalho da atriz. Passados catorze anos, o público não pode deixar de comentar a velhice que se aproxima, não pode deixar de considerar que a atriz atingiu o seu limite e que, agora, não poderá continuar o seu trabalho. Do ponto de vista do público, a ilusão é efetiva e acredita que não será possível esta atriz continuar, supõe que a sua época acabou. Isto acontece porque o mecanismo do hábito não é o da alteração do conteúdo, mas o da assunção do sentido. Isto é, o que acontece no hábito é que assumimos, porque o fenómeno permanece, que o sentido também permanece, sem que de facto estejamos a vê-lo. O hábito faz com que eu possa relegar o sentido, que é o fundamental no fenómeno, para um plano de pura pressuposição em que suponho que pela repetição do fenómeno o sentido continua. Por exemplo, o beijo que um casal dá todos os dias. Aquilo que começou por ser uma consequência do sentido, ou seja, aquilo que acontecia porque ambos estavam apaixonados um pelo outro de tal maneira, que durante todo o dia não seria possível pensar em mais nada que não nos lábios da amada até ao momento em que finalmente se encontravam e o beijo surgia, aquilo que acontecia pelo sentido, por causa do hábito, permanece, o casal continua a beijar-se todos os dias, mas agora essa paixão que os levava inicialmente a beijar-se é apenas pressuposta, o que faz com que o sentido, que determinava o

fenómeno, não esteja presente. O casal continua a beijar-se, não porque todos os dias sintam em si a paixão que o levava a fazer isso, não porque todos os dias veja o sentido desse fenómeno, mas porque pressupõe que a paixão ainda continua e como tal a ação consequente é o beijo. O hábito faz com que o casal continue a beijar-se sem pensar ou sequer saber se a paixão ainda existe. Ora, o verdadeiro perigo do hábito é que, na maioria das vezes, o sentido não está de facto presente e há muito que se perdeu e é *apenas* por hábito que o casal se beija. Através do hábito e da pressuposição de sentido que dele resulta, o que acontece na maioria dos casos é que o fenómeno permanece, mas o sentido não corresponde a nada. É como um sepulcro vazio que não guarda nada ou como uma prenda embrulhada que não tem nada dentro. O hábito torna-se um duplo, que parece ser o original, age como original, mas que não mantém o sentido inicial, como uma casca abandonada.

É precisamente isso que acontece na admiração da nossa jovem atriz. O público habituou-se de tal forma a admirá-la, que depois de catorze anos, sem conseguir ver o sentido dessa admiração, continua sem cessar o mesmo hábito. Por isso mesmo, é que essa admiração - que já por si não era real, mas reveladora de uma distorção do ponto de vista estético - pelo hábito que faz perder o sentido, não pode deixar de comentar entre dentes que a atriz está cada vez mais velha, que o seu tempo está a acabar e que em breve será o fim da sua carreira.

Neste ponto, começa verdadeiramente o problema que Kierkegaard impõe. Temos portanto uma atriz que possui tudo o que determinámos como necessário para ser uma grande atriz, que atinge de facto, e com grande facilidade esse estatuto, que ganha a admiração e fama do público e que durante anos permanece, imutável, sob essa mesma admiração, ao ponto de, pelo hábito, começarem as interrogações sobre o seu valor. O ponto está precisamente na não alteração da atriz, mas sim da perspectiva do público. A única coisa que a atriz fez foi envelhecer, mas para o público, isso é imperdoável, porque o público não quer ver o trabalho de uma atriz, o público quer ver a atriz, o que revela a total confusão da perspectiva estética que enche os nossos teatros e cinemas e que Kierkegaard quer esclarecer. E para tal, é preciso que tentemos determinar o que é um ator.

No início, começámos por perguntar o que é que constitui um ator, partindo do pressuposto de que é um conceito confuso e dúbio. Assumimos, que embora todos tenhamos uma ideia mais ou menos vaga do que queira dizer “ator”, o que realmente o constitui e o determina, isto é, o que faz de um ator um ator, é confuso. De facto, quando nos debruçamos

sobre o assunto e tentamos esclarecer essa questão, ou se tentamos perceber o que faz de um ator bom ou mau, mais ou menos capaz, parece que ainda nos afundamos mais num poço de dúvidas. É por isso que tantas vezes surgem dúvidas quanto à divisão entre ator e personagem, ou sobre o que é a personagem intermédia, ou o que é realidade ou mentira, em que é que acredita o público, em que é que acredita o ator, etc. Ouvimos tantas vezes discursos de atores sobre o seu trabalho e não é, realmente, fácil perceber que se está a falar. E talvez hoje em dia, mais do que em qualquer outra época da história, seja excessivamente complicado distinguir entre o que é um ator e uma personagem, entre teatro e vida. Como é que distingo se a personagem que vejo é um ator que faz de canalizador ou um canalizador real, ou será um canalizador a fazer de ator? Se pego na câmara do meu telemóvel e filmo um amigo, esse homem que surge na minha filmagem é um ator? Quer dizer, tentando ser mais claro, se um ator sobe a um palco, se se apresenta com o seu verdadeiro nome, fala como fala normalmente, anda como anda normalmente, está vestido com a roupa que usou o dia todo e se limita a agir como agiria em qualquer outro momento do seu quotidiano, parece que não há representação e o que vemos é um homem, somente. Parece que a barreira da teatralidade foi quebrada e que este homem, que me aparece em cima do palco e fala comigo sem aparente afetação, não está a representar e, portanto, não é um ator. É apenas o homem. Da mesma forma, se eu filmo um amigo meu, que nunca subiu a um palco nem nunca representou, e reproduzo esse filme para um público, parece que ele não é um ator. Os nossos filmes caseiros não tendem a ser percebidos como obras de teatro ou cinema, nem os seus intervenientes casuais como atores. Mas e se edito esse filme, de tal maneira, que a pequena aparição do meu amigo se torna fulcral e cheia de sentido? Se fizer um filme constituído unicamente de pequenos *gags* de amigos, que no conjunto formam uma tese clara, contam uma história e têm uma dramaturgia evidente, esses intervenientes são atores? E se souberem que vão ser filmados e que vou editar um filme com essas gravações? Se há um problema em responder a estas questões revela-se a dificuldade que temos em conceber de maneira clara o que seja um ator. O mesmo problema não parece acontecer com outras profissões ou carreiras. Chegamos mesmo ao ponto de vermos peças de teatro sobre atores que dizem que não são atores – a quebra do teatro dentro do teatro, a realidade que tenta furar o pano e mostrar-se em cima do palco, tal como é, sem jogos, nem ilusões, nem teatro. Este problema está claramente descrito no filme de curta-metragem de Jorge Furtado, “O Sanduíche”. O que vemos é um contínuo corte de cena dentro de cena dentro de cena, passando de cinema, para teatro, para cinema, para teatro, para terminar com uma construção do próprio público que está a ver e que, no entanto, é logo a seguir desconstruído. O problema é - quem são os atores

desta curta? A confusão é clara e as nossas dúvidas iniciais parecem justas. Todavia, algumas coisas podemos saber sobre o que faz um ator e que destrinçam um pouco o novelo.

Por vezes, tendemos a assumir que o teatro é entendido como realidade. Pensamos que o público quando se senta, desliga os telemóveis e cede a sua atenção à cena, passa a acreditar que aquelas pessoas que sobem ao palco são as personagens que dizem ser, isto é, que a atriz que age e fala como a Julieta é a Julieta e não uma atriz que faz de Julieta e que se esta espécie de ilusão não for atingida, a peça não é realmente uma peça e o teatro não aparece. Este é o primeiro mito que é preciso quebrar. O público não acredita que está a assistir a uma outra vida no sentido literal, nem tão pouco que as pessoas que ali agem e falam são as personagens reais. O público não é idiota. Quando eu vou assistir a uma peça não esqueço todas as circunstâncias que me rodeiam, nem tão pouco toda a experiência que já possuo. Não acredito que a Julieta morre no final – nem preciso. Pelo contrário, se esse género de confusão tomasse lugar, não seria possível haver teatro. O efeito seria precisamente o contrário. Se eu acho que aquela pobre mulher se vai matar, eu não fico sossegado no meu lugar sofrendo com toda a comoção a tragédia do amor, mas corro em direção ao palco aos gritos. Se eu não soubesse que aquilo não é a vida, eu não ficaria durante duas horas estarecido a olhar para a vida. O que é fundamental na vida é a minha imersão nela e como imerso eu não posso vê-la. Se eu estou ocupado a viver, não posso olhar a vida, precisamente porque eu sou a vida a viver-se. Para que eu possa olhar a vida, para que eu possa observá-la, tem de haver uma suspensão da vida, eu tenho de sair da vida e olhar para ela, tenho de desabitá-la. E não há forma de escapar a esta obrigação. Mesmo que eu procure de todas as formas possíveis quebrar esta regra, a regra permanece. Quer eu tente, através dos meios mais contemporâneos e performativos, banir a dramaturgia, quebrar qualquer código de ator, improvisar o texto todo, pôr o público a intervir..., esta regra nunca pode ser quebrada porque é ela a determinação entre teatro e vida e entre contemplação e imersão. Ou há teatro ou há vida. Se há teatro eu estou arredado da cena, se há vida eu estou submerso nela. Se eu reproduzisse em cena um autêntico café, com todos os pormenores possíveis, no qual os atores se limitassem a falar e a beber café exatamente da mesma forma que fariam num café qualquer do mundo – das duas, uma: ou eu percebo aqui uma dramaturgia profunda e estou a ver teatro, porque não é a vida, mas uma interpretação dela e há uma ideia que suporta o espectáculo; ou me vou embora! Um exemplo excelente deste problema e como não há forma de o superar é a 4.33 do John Cage, que só pode resultar durante um momento, uma vez. Da primeira vez que a 4.33 é tocada, o público é surpreendido nas suas expectativas,

precisamente porque está cheio delas e supõe que aquilo que se passará dentro do teatro é uma suspensão da vida. Quando é confrontado com a perpetuação da mesma, há, por um momento, uma confusão. O público é de novo atirado para a vida e tem de decidir o que vai fazer. Mas quando o maestro muda aquela primeira página em conjunto com os intérpretes e o código é revelado, então o público atento reconhece de imediato que está a ver um teatro e relaxa, que é como quem diz, suspende novamente a vida e entrega-se ao espectáculo, enquanto o público mais desatento não pode compreender que a vida não continua e tem de se ir embora. Durante estes breves momentos em que o público não sabe o que está a ver, não existe teatro, existe apenas a vida, que não é teatro. Se ninguém percebesse o que é a 4.33, essa performance não existiria como teatro. E, o que é mais extraordinário e revelador do problema é que já não é possível reproduzir nunca este primeiro momento. Assim que eu sei o que é a 4.33 e sei que aquilo a que vou assistir é um momento teatral, já não existe nenhuma quebra, porque eu estou ainda dentro do teatro.

O ponto fundamental a perceber aqui é que dentro da vida eu não posso ver a vida enquanto tal. Enquanto estou dentro da vida, estou a viver a vida e não posso contemplá-la. Esse movimento só pode surgir através de uma desabituação da vida, de uma suspensão. Eu relaciono-me sempre com a vida, claro, mas faço-o de uma forma confusa, embrutecida e esbatida, raramente me relaciono na vida com a vida enquanto tal. Eu estou como um sonâmbulo. Lido com a vida, reajo e trato dos meus assuntos que fazem parte da vida, mas nunca trato da vida enquanto tal²³. O que acontece na plateia ao assistir a uma peça de teatro ou um filme é uma suspensão da vida. O público que se senta e relaxa para ver um espectáculo, em vez de cair numa ilusão de que aquilo é a vida, está a assumir a ilusão e a suspender a vida. Algo que os ingleses exprimem imediatamente ao chamar a uma peça de teatro *play* e ao dizerem que os atores *play their part*. O que aí se exprime é este jogo a que o público cede, por sua livre vontade, de fingir que acredita. O público está a jogar com os atores um jogo, mais nada. O público finge que acredita que aquela jovem rapariga é a Julieta e a atriz finge, para que o público possa jogar. Ninguém acredita realmente que a atriz é a

²³ No texto de Hofmannsthal, *A Letter*, temos um relato do que acontece quando de facto existe uma suspensão da vida, quando nos apercebemos do problema de lidar com a vida enquanto tal, o que, negativamente, nos dá uma pista do que acontece em todos os outros momentos em que não estamos naquela posição. Diz-nos o autor da carta, nas páginas 121 e 122 da edição usada: “Even in simple, informal conversation, all the opinions which are ordinarily offered casually and with sureness of a sleepwalker became so fraught with difficulties that I had to stop participating in these conservations at all.” Esta é precisamente a situação em que nos encontramos, como sonâmbulos que reagem e lidam com a vida, sem nunca se relacionarem com ela enquanto tal. Para que isso aconteça, é preciso suspender a vida, como que acordar, e de fora, observá-la.

Julieta, nem o público, nem a atriz. Ninguém acredita que a atriz morra no final, nem o público, nem atriz – antes, todos jogam ao jogo do teatro em que o público finge que acredita e suspende a vida e a atriz permite que o público finja ao representar. Por isso, é que as horas que o público passa no teatro ou no cinema são as mais tranquilas possíveis, por mais perturbador que seja o espectáculo – é que eu, enquanto sujeito, não estou a viver. Estou tranquilo no papel de mero observador, sem estar em causa, nem ter de intervir ou decidir-me quanto ao que quer que seja. Eu, enquanto espectador, estou a jogar e ao ator só cabe manter essa ilusão possível. É isso que está em causa quando dizemos que o público é um interveniente fundamental no teatro. Não só porque é o observador, e como tal, é para ele que trabalhamos, mas porque ativamente, durante o espectáculo, é o público que permite que exista o teatro, é o público que faz com que o jogo possa começar, ao suspender a existência e ao jogar, e é o público que faz desaparecer a evidência de que a atriz é uma atriz e para jogar ao jogo de fingir que aquela atriz é Julieta. Por isto, a atriz tona-se uma imagem da Julieta enquanto o público jogar com ela a este jogo. O que é extraordinário neste fenómeno é que é precisamente neste momento que a atriz é atriz. É apenas durante o curto espaço de tempo em que a atriz se torna uma imagem da personagem e o público finge acreditar, que existe, de facto, uma atriz. Quando aquela mulher que interpreta o papel de Julieta está em casa, não é realmente uma atriz, ou pelo menos, é apenas em potencia. A atriz, enquanto atriz, só surge, milagrosamente, durante o curto tempo em que aquela mulher finge ser outra coisa que não uma atriz. Esse é que é o milagre da representação. É que quando a atriz finge ser outra coisa e desaparece na imagem da Julieta, precisamente aí é quando estamos na presença da atriz. (Por esta razão é que é absurdo pensar que ser ator tem que ver com uma pureza real, pois é precisamente no momento em que a realidade não importa que se vê o ator). Através do jogo que o público joga com a atriz, a realidade já nem sequer está em causa pelo que eu posso até dizer que um pedaço de papel é Romeu e se o queimar, o público chorará da mesma forma que choraria se fosse um ator bonito e jovem que se apunhala. Contando que o jogo seja bem jogado e os atores e encenador permitam que o público possa suspender a vida e jogar, o teatro toma o lugar da realidade e o universo em palco está aberto para os limites que eu determine. Há, portanto, uma espécie de imersão, de dormência do espectador em relação à vida e que se entrega ao jogo do teatro. É por esta razão que é tão fundamental que eu não quebre esta ilusão, este jogo. Se o ator diz ao público que, neste universo onde estamos a jogar, não existem objetos, mas tudo é invisível e conta uma história mimicamente, não pode, de repente, mostrar uma espada real e esperar que o público permaneça no jogo, porque o próprio ator desmanchou o jogo, revelou-o como falso e o público caiu na vida novamente.

Agora, já não existe Romeu nem Julieta mas apenas um homem que faz gestos estranhos e empunha uma espada real. O mesmo se vê quando um ator tropeça em cena ou espirra. Se essa ação não está marcada e ensaiada, mas pelo contrário surge no pior momento, o espectáculo cai por terra e o público vê a sua bolha rebentar e cair novamente na realidade. Se o ator espirra antes de dizer “eis a questão”, tudo está perdido.²⁴

Posto isto, percebe-se como é que não faz sentido tentar representar a suspensão em teatro, isto é, como não faz sentido tentar representar a vida através da vida, uma vez que o que acontece sempre é que ou eu estou a fazer teatro e portanto não é a vida, ou estou a viver e não estou a ver teatro. É o que está em causa na 4.33 de que falámos antes. Aquela obra é um falhanço na sua tentativa e serve apenas para mostrar a que ponto esta regra é incontornável. Para compreender a vida ou dar a compreender a vida, tenho de estar fora da vida, tenho de fazer o público sair da vida e contemplá-la. Da mesma forma, se eu quiser representar a suspensão tem de ser ainda na suspensão. O teatro dentro do teatro ou a quebra do teatro dentro do teatro, tem de ser ainda teatro, ou então não é nada²⁵.

Outra forma de perceber o problema é pensar na relação que os atores conhecidos têm com o público. Imaginemos que num espectáculo um dos atores é muito conhecido. A sua imagem está presente em todas as ruas nas muitas publicidades que faz, todas as noites é presença constante nas novelas, o palco conhece bem o seu nome e o cinema gosta da sua figura. Além disso, é um ator popular, interessante, peculiar. Todas as pessoas querem saber da sua vida. Querem saber o que come, o que veste, onde costuma ir, com quem costuma ir, etc... A sua vida é um assunto nacional. Então, este ator sobe ao nosso palco e faz de protagonista. Mas não um protagonista qualquer – interpreta um papel desafiante, íntimo. O ator tem, para representar esse papel, de se expor. Mas durante todo o tempo em que não esqueço quem é este ator, durante todo o tempo em que vejo não a personagem mas o ator a fazer essa personagem, comparando-o continuamente ao que conheço da sua vida, ao seu passado, às suas histórias, durante todo esse tempo, onde está o teatro? Porque por muito interessante que seja esta ideia e por muito complexa que possa realmente ser a diferença e utilidade entre a vida do ator e a sua interpretação de uma personagem, pelo menos isto é evidente – enquanto os limites entre realidade e teatro não estiverem claramente definidos e

²⁴ Repare-se que neste exemplo, o ator tem uma escapatória possível, que é o de convencer o público de que o espirro fora intencional, o que mantém o jogo e vem provar a regra.

²⁵ De facto, isto pode ser feito, mas na medida em que o objetivo seja acabar com o teatro. Isto é, eu posso fazer uma peça que no fim do primeiro ato seja de tal forma tocada pela realidade que o teatro enquanto tal desapareça. Escuso é de ensaiar os atos seguintes.

eu, enquanto espectador, estiver implicado no que estou a ver, o teatro não pode surgir puramente nem me posso tornar contemplador. O caso chega ao extremo se pensarmos no caso de uma jovem atriz, bonita ainda por cima, que tem de se despir em cena.

Contudo, e contrariamente, o caso é ainda mais complexo, porque, na verdade, a vida funciona exatamente da mesma forma. Não estamos ainda em condições de analisar todo este problema, mas é importante abrir já a temática para que tenhamos em conta o que se segue. Vimos como é que o teatro funciona precisamente através de uma espécie de suspensão da vida, por uma descontinuidade da vida, que faz com que o que espectador veja no teatro seja algo diferente da vida. Contudo, o caso é também que a vida em si mesma é como o teatro. Quer dizer, todos nós somos como os atores em palco, mas na vida. Temos papéis, intenções, funções, deixas, saídas e entradas, tudo. A diferença está na convenção. Quando vou ao teatro, sento-me, desligo o telemóvel, preparo-me e entrego a minha atenção ao que se vai passar na cena, estou a incluir-me e a respeitar uma convenção que determina que eu sou um observador e o que em cena se vai passar é objeto de observação. Como tal, contrariamente à vida, o espectador está numa posição de ausência, de suspensão, que lhe permite ausentar-se da vida, do curso natural da vida, que já descrevemos, para se colocar numa posição neutra, ou pelo menos, distante, de observação. Ora, na vida, essa posição não existe. Na vida, todos estamos em palco e não existem observadores. Por isso mesmo, é que eu estou sempre em causa. Mesmo nos momentos de observação, como, por exemplo, quando me entrego à filosofia, essa observação é feita dentro da vida a viver-se. O que é totalmente diferente do teatro. No teatro, eu, enquanto observador, não estou em causa. Eu sou só observador e não preciso de agir para que a cena aconteça. O universo da peça é independente de mim. O que isso provoca é que o que se vê em palco, muito embora seja precisamente o mesmo que se veria na vida, é visto enquanto possibilidade, isto é, a diferença não está em que o que acontece em cena seja uma possibilidade existencial diferente do que é a vida, mas apenas no facto de, pela convenção, o espectador assistir a essa possibilidade enquanto possibilidade. Ainda que o que aconteça na peça seja exatamente a mesma situação em que me encontro, eu vejo-a enquanto possibilidade e não enquanto interveniente dessa vida, o que quer dizer, que posso observar. Também aqui se percebe que o que está em causa é sempre uma ideia, uma possibilidade. Não é um facto o que eu vejo em cena, ainda que seja factual, mas sempre uma possibilidade, uma ideia que eu abordo e observo como uma ideia e por isso arredado dela. E isto acontece também nos casos em que a cena que se está a passar em palco é exatamente a mesma em que o espectador se encontra. Se eu, que estou apaixonado, estou a ver uma peça

sobre a paixão, ainda assim existe este extraordinário fenómeno em que aquilo que me está a ser apresentado e que corresponde à minha situação presente, é, contudo, vista como possibilidade. Este é que é o ponto fundamental. O que se passa em cena é sempre uma possibilidade. Também por essa razão, não é importante que a possibilidade que me surge em cena, seja a minha. Pelo contrário, a possibilidade que estou a ver em palco, será sempre vista apenas como possibilidade, razão pela qual eu me posso deliciar com ela. Nos casos em que a situação não é a minha, eu delicio-me com a possibilidade. Nos casos em que é a minha, também me delicio com a possibilidade, porque é vista apenas enquanto possibilidade. Por isso, a forma é irrelevante. Não é necessário que a forma me faça parecer que aquela possibilidade particular é muito, muito real. O importante é que aquilo que eu reconheço como tendo uma forma que não é real e que reconheço como uma possibilidade enquanto tal, tenha um conteúdo que, esse sim, é real. Por isso é que Hemingway nos diz que os bons livros, são aqueles que sabemos que são mentira, mas que por isso mesmo, são mais verdadeiros do que a vida. É a sensação que temos quando lemos um bom poema, a sensação se aquilo ser verdade, apesar da forma ser, claramente, irreal. No teatro, o que vejo em cena é sempre uma possibilidade e o seu valor resulta ser visto enquanto possibilidade. Mesmo nos casos mais limite, em que se procure chocar ou interpelar o espectador para a premência daquela situação teatral, se o teatro existir e não se tiver quebrado a barreira, o espectador assistirá sempre a uma possibilidade e relacionar-se-á com essa ideia e apenas com essa ideia. Se por acaso, eu obrigo o espectador a intervir, então o espectador não pode ser observador nem se pode relacionar com a obra de arte, porque, simplesmente, para ele, a arte não existe, mas apenas a vida e a necessidade de lidar com ela.²⁶

Este problema é, claro, mais complexo do que aqui se apresenta e seria talvez preciso analisar não só os fenómenos que estão em causa na percepção, mas também abrir a discussão para as várias alternativas possíveis. Contudo, essa discussão não nos importa, embora importe, isso sim, referenciá-la. Tentámos passar ao lado da questão do conhecimento e da percepção com a curta explicação que demos antes do problema entre o imediato e o ideal. Todavia, parece ser importante adiantar um pouco mais este problema. Quando estou sentado

²⁶ O que não significa que esta relação com a obra de arte não possa resultar de um segundo momento, isto é, é possível que depois de ter sido alvo das facas do mágico, eu possa, fora do teatro, refletir sobre o sentido da situação que me foi dada a ver, mas precisamente, isso só pode acontecer depois de eu estar fora da situação. Enquanto o mágico me atira facas eu não faço filosofia nem crítica de arte. Eu rezo. (Também é importante explicar, que embora aqui se refira uma situação limite, na prática, o caso é diferente, porque a diferença entre estar no palco ou não estar não é tão preto no branco. Precisamente pelo que vimos, uma vez que eu sou também ator da minha própria vida, quando sou forçado a subir ao palco, eu insiro-me imediatamente no espectáculo, porque esse é o papel que estou a desempenhar agora).

no teatro, estou a assistir a um conjunto de fenómenos que o meu entendimento descodifica. Essa descodificação é feita através de determinadas categorias que não só nomeiam as coisas que perceciono, mas que as fazem aparecer, ou seja, contrariamente ao que tendemos a supor, as categorias que, no nosso entendimento, a cada momento nos dizem isto é isto e aquilo é aquilo não só têm essa função descodificadora de sentido, mas mais fundamentalmente têm a função de trazer essas coisas à existência. O que quer dizer, por outras palavras, que aquilo para o qual não tenho uma categoria, não existe para mim e tudo aquilo que o meu ponto de vista apreende, apreende-o apenas porque o meu mapa existencial possui uma caixa onde posso inserir esses objetos. Caso contrário, eles pura e simplesmente não existem. Isto não significa que eu não entendo o que é aquilo ou que não sei dar um nome, ou não percebo para que funciona. Não, significa que as coisas para as quais eu não tenho uma categoria descodificadora não existem – eu não as vejo. Claro está, que este processo tem níveis, desde a inexistência, até à incompreensão, até à proximidade e até ao amor. Importa este resumo, apenas porque quando estou sentado no teatro, este mecanismo, está, como sempre, em funcionamento. Contudo, o que acontece é que o que se está passar na minha vida, em vez de ser categorizado como premente e decisivo, está a ser entendido como uma possibilidade, entre muitas, segura e controlada dentro de uma situação convencional, isto é, mesmo que o que se esteja a passar em cena seja o colapsar de uma situação precisamente idêntica à minha, o que eu vejo é uma situação possível, ideal, em palco, que está perfeitamente tranquilizada na situação convencional em que se insere. No fim, as luzes vão-se acender, os atores vão fazer vénias, eu aplaudo e aí sim a vida continua. Isto significa que o sentido do que está a acontecer é dado pela situação em que me encontro, por isso é que está tranquilizada. O sentido está domado. Desse modo, o acesso que eu tenho à situação teatral é determinadamente diferente do que seria o acesso a uma situação idêntica na minha vida. Esta é precisamente a ideia das horas tranquilas.

Embora tendamos a supor que a nossa relação com a vida e com o mundo é neutra, isto é, que acedemos à vida e ao mundo precisamente como são e não com alterações do ponto vista, a verdade é que, de facto, toda a nossa perceção do mundo é determinada pela nossa perspectiva. Não importa explorar esta questão em toda a sua dimensão. Importa somente dar conta de que o nosso ponto de vista nunca é neutro e puro, mas sempre e de cada vez influenciado pela situação existencial de onde parte. Nesse sentido, nunca há um acesso ao puro facto, ao que seja a pura atualidade, mas sempre um acesso a uma realidade determinada pelo meu acesso a ela, quer seja pelas possibilidades que se abrem, quer seja

pela disposição em que me encontro, quer seja pela perspectiva existencial que me constitui, etc. Contudo, isto não quer apenas dizer que a forma como a realidade é por mim compreendida esteja, em si mesma, sujeita à determinação que o meu entendimento lhe impõe, mas também que a forma como me relaciono com todas as coisas da vida está também determinadas do mesmo modo. Quer dizer: o caminho que faço de casa para o trabalho segunda-feira de manhã e o mesmo caminho que faço do trabalho para casa sexta-feira à tarde são constitutivamente diferentes, porque a relação que estabeleço com eles é diferente. Uma vez que a minha perspectiva é diferente num e noutro momento e é a minha perspectiva que determina a representação que tenho do mundo, então essa representação está alterada, em todos os seus detalhes. As pedras, as árvores, as casas, todas são diferentes, porque o meu olhar é diferente. É o fenómeno a que se refere a famosa citação de que o mundo do homem feliz e o mundo do homem infeliz são totalmente diferentes, porque o ponto de vista está alterado e como tal, também a marca que regista e determina o mundo. Em *David Copperfield* há também uma citação extraordinária de como funciona este mecanismo quando é descrita a forma como o protagonista vê o mundo quando está apaixonado: “I said it was delightful, and I dare say it was; but it was all Dora to me. The sun shone Dora, and he birds sang Dora. The south wind blew Dora, and the wild flowers in the hedges were all Doras, to a bud.”²⁷. Do mesmo modo, também o meu ponto de vista é determinado pela minha imersão nele. Eu não estou a assistir ao desenrolar da minha vida, mas antes, eu sou essa própria vida que se desenrola na sua execução. Por isso, o meu ponto de vista, a minha perceção da minha vida, é, em primeiro lugar, determinada continuamente pelo facto inalterável de eu ser o sujeito da vida a que estou a assistir. Talvez este ponto por si só não seja fácil de compreender, mas se tivermos em conta uma alternativa em que eu assistisse à vida do lado de fora, isto é, uma perspectiva em que eu estivesse a assistir ao desenrolar de outra vida qualquer, torna-se evidente a diferença total entre ambas as hipóteses. Dado que eu estou no centro da vida e preso e imerso nela, de tal maneira que todas as coisas que acontecem, não se limitam a acontecer, mas acontecem-me a mim, o meu ponto de vista é fundamentalmente determinado por esta condição natural. Desse modo, também nisso o meu acesso à realidade é adulterado e não puro, porque eu sou o ator dessa vida e eu sou aquele a quem acontecem todas as coisas. Só por si, este facto seria o bastante para contaminar a pureza do nosso ponto de vista. Todavia, um outro fator, e talvez mais fundamental, age continuamente no acesso que temos do mundo. É que não só nós estamos no centro do acontecimento que é a vida,

²⁷ Dickens, Charles, *David Copperfield*, London, Penguin Books, 1994, p. 397.

como também estamos, sem apelo, interessados no desenrolar desse acontecimento. Poderia ser que, embora eu fosse o ator central da peça da minha vida, eu não tivesse o mínimo interesse no que acontece a esse ator, ou que tudo não passasse de um caso interessante e curioso, ou até que eu tivesse desejos de que toda a vida se estafasse sobre si mesma e o ator desaparecesse de cena o mais rápido possível. Contudo, o nosso ponto de vista é determinado de todo em todo por um amor e interesse por si, sem reservas. Em todos os momentos da minha vida, eu estou determinado e movido por uma vontade de maximização do eu, que faz com que, em todos os momentos, eu esteja dominado por um interesse ardente no que me vai acontecer. Em todos os momentos, eu quero que tudo me corra bem e em todos os momentos sofro ou alegro-me ou frustro-me ou rejúbilo com os sucessos e insucessos da minha vida. É por isso fácil perceber que, como também por este facto, e muito mais do que já vimos, o acesso que tenho da realidade está completamente determinado pelo meu ponto de vista e pelos desejos e interesses que tenho no feliz desenrolar da minha vida. Por tudo isto, todos os momentos em que estou na vida estão determinados por este acesso contaminado que tenho da vida, pelo que em nenhum desses momentos eu tenho um acesso real e desinteressado à vida, mas antes, em todos os momentos, me torço e torço o mundo em função do ponto de vista. Como tal, o acesso que tenho à vida dentro da vida é sempre e de cada vez determinado pelo interesse e pela premência da decisão. Uma vez que eu sou o ator fundamental da vida e que estou totalmente dedicado à maximização desse eu, em todos os momentos, estou também totalmente embrenhado na vida e na sua resolução imediata. A cada instante eu sou chamado a comandar a vida e a decidir acerca dela, e não apenas a nível prático, como decidir se vou para a esquerda ou para a direita, mas na própria determinação do acesso e sentido que faço do mundo.

O que extraordinariamente acontece no teatro é uma suspensão de parte deste mecanismo. A suspensão é apenas relativa, mas efetiva ainda assim. Quando me sento no teatro, se apagam as luzes e me entrego a esse novo universo que se abre, o que acontece é que há uma suspensão da vida porque eu deixo de ser realmente o ator central da vida. De súbito, pela magia do teatro, cria-se uma ilusão de que aquela vida a que eu assisto é também uma vida e que tal como assisto à minha vida, assisto agora aquela com um género de interesse semelhante. É apenas neste sentido que me parece que Aristóteles e Brecht falam de identificação com os personagens. Não porque eu me iludo e suponho que aquilo que vejo é verdade, mas porque eu cedo a minha atenção a jogar este jogo em que finjo que aquelas personagens são como eu e que a vida deles me interessa, porque se assemelha à minha. É só

por esta cedência ao jogo, que surge uma identificação e um interesse relativamente ao universo da peça. Mas este interesse é muito diferente do que sinto por mim. Este interesse e esta atenção que cedo aos personagens da peça é um interesse falso, é um jogo. Por isso, a vida fica em suspenso. Porque se por um lado eu cedo a minha atenção aquela vida e esqueço a minha por uns momentos, àquela vida a que estou a assistir não é verdadeiramente a minha. Neste sentido, há uma suspensão da vida, que fica arrumada, e eu posso aceder a uma representação da vida encenada e teatral. Ora, este é o ponto central de uma peça de teatro. É que, quando a ilusão é efetiva e o público cede a sua atenção ao jogo, o que pode acontecer é que o público se entrega à contemplação de uma possibilidade enquanto possibilidade, ou dito de uma forma mais simples, o público presta uma atenção desinteressada (nos termos de que falámos) a uma outra vida, sem que esta seja continuamente determinada pelo meu acesso a ela, mas pela leitura que o encenador traz à cena e que a que o ator dá corpo. Isto é ainda mais evidente se pensarmos no cinema em que o próprio ponto de vista do espectador é determinado pelo realizador, de tal forma, que eu posso ser forçado a olhar para onde não olharia nunca, simplesmente porque o realizador me está a dizer que ali é que está o sentido do que eu estou a ver. Portanto, o que acontece no teatro e no cinema é este curioso mecanismo de suspensão da vida, em que o espectador é subtraído dela e a suspende, e se entrega, por jogo, a uma outra possibilidade encenada cujo sentido é determinado pela visão do encenador e do realizador. Por isso, o espectador, ao entregar-se ao teatro, está a entregar-se a um outro ponto de vista, que não o dele e que está determinado por um sentido. Nesse caso, o espectador, através do teatro ou do cinema e ao contrário do que acontece na vida, acede à vida enquanto tal. Enquanto na vida, em todos os momentos, eu estou de tal forma embrenhado nela que não é possível um acesso neutro e muito menos teórico ao seu sentido, no teatro e no cinema, eu, porque a vida está suspensa, acedo a um sentido que me é dado a ler na vida. Ou seja, no teatro, muito embora a vida esteja suspensa, o que acontece é que se procura representar a vida e uma interpretação dela. Como tal, acontecimentos que na minha vida não têm qualquer significado explícito em si mesmo podem no teatro ser a representação do amor, ou da inveja, ou do ódio, de tal modo, que o espectador, através do espectáculo, acede a esse sentido concreto. Assim, um dos aspetos fundamentais do teatro e do cinema, é este fenómeno de tranquilidade do espectador que, suspende a vida, pode contemplar a vida.²⁸

²⁸ Tudo isto não quer dizer que, enquanto o espectador está a assistir a uma peça, por haver esta suspensão, o acesso que tem ao que está acontecer seja diferente de qualquer outro momento. A imersão na vida ainda está em ação e assistir a um espectáculo de teatro é ainda uma situação existencial. O que acontece que é efetivamente diferente é a forma como me relaciono a essa situação, que na verdade, é exatamente como a

É muito importante que este fenómeno fique claro para percebemos realmente o trabalho de um ator. Sem este fenómeno de, por um lado, tranquilizar o espectador, porque a vida está suspensa e não é real, e por outro, dar-lhe a oportunidade de contemplar a vida como não é possível fazer na vida, e assim, aceder a uma interpretação dela e dum sentido temático, não é possível nem entender o que está em causa numa peça de teatro nem sequer o que é o teatro. Por muitas vezes se confundir este ponto, é que vemos sem cessar tentativas de representar a suspensão fora da suspensão, como se subitamente a vida interrompesse a peça e o que o público estivesse a ver fosse a realidade. O ponto é precisamente o contrário. É que se o público supõe que está realmente a ver a vida e não um teatro, então a suspensão cessa e já não existe contemplação, nem sentido, nem teatro. Não é possível aceder à vida enquanto tal, sem que haja um afastamento dela. É preciso ausentar-me dela, distanciar-me para que possa lê-la.²⁹

O que é extraordinário é que este mecanismo de suspensão da vida funciona ainda assim, precisamente como funciona a vida, ou seja, o espectador relaciona-se com os fenómenos a que está a assistir e que sabe que são falsos. Por mais vezes que assista a um espectáculo, o espectador pode emocionar-se com o que está a acontecer e que ele sabe que vai acontecer e como vai acontecer. Mesmo que todos os dias o ator represente exatamente do mesmo modo, o espectador pode todos os dias, emocionar-se com isso. Este é que é verdadeiramente o problema do jogo do teatro e que levanta a questão do ritual.

Muitas vezes, tendemos a pensar que o que está em causa no teatro é fazer com que o público acredite no que está a ver. Contudo, pelo que vimos, o jogo é mais profundo do que isso. O público não acredita que o que está a ver seja real. Por mais esforços que sejam feitos, o público não acreditará que o que está a ver é real. Na verdade, caso acredite, o teatro desaparece e o público regressa à vida. Nesse sentido, o objetivo do encenador e dos atores não é o de fazer o público acreditar na veracidade desse espectáculo. Isso seria ir contra o

vida, e que por essa suspensão, é diferente e se torna ideal. Eu acedo àquela situação existencial como possibilidade, como se me mostrassem na vida uma outra possibilidade de a viver e isso é que determinadamente diferente.

²⁹ Isto não quer dizer, como é claro, que não é possível utilizar este mecanismo dramaturgicamente, se por exemplo, quiser utilizar o público para dar sentido à peça. Por exemplo, se eu desenhasse uma peça para que no fim do 2º Ato, o público se sentisse de tal forma chocado com o que está a ver, que se levantasse e saísse, isso poderia ainda ser a dramaturgia do próprio espectáculo. Só não faz sentido é ensaiar o 3º Ato, porque o que está em questão é precisamente interromper o próprio espectáculo, matá-lo. Da mesma forma, se eu quero jogar com o público e fazê-lo subir à cena, isso pode ter um sentido dramaturgicamente, mas apenas para o público que assiste a isto, não para o espectador que sobe e que é forçado a reentrar na vida e a tomar decisões (tendo em conta a ressalva já feita anteriormente, acerca do espectador que está também a fazer espectáculo).

próprio espetáculo, seria assassiná-lo. O que está em causa é manter este delicado equilíbrio entre a teatralidade do espetáculo e a sua verosimilhança, ou seja, entre o jogo da peça e a realidade. O importante não é que o público acredite que está a ver a realidade, mas que acredite que o que está a ver faz parte do jogo e faz sentido dentro desse jogo, ou seja, que a possibilidade que lhe é apresentada é possível o suficiente para que o espectador a possa reconhecer enquanto possibilidade dentro daquele universo. Quer dizer, que o espetáculo tem de ser coerente consigo mesmo. Aquilo que dizíamos acerca do ator que mistura linguagens. Não se trata de o público acreditar mais numa linguagem e menos noutra, como se utilizar uma espada real em vez de uma invisível aumentasse a credibilidade do que está a acontecer em cena. Antes o que acontece, é que o público deixa de conseguir jogar o jogo que lhe está a ser proposto e regressa à vida porque as regras não são claras. Foi obrigado a sair do jogo porque o jogo cometeu um erro, apresenta-se com uma falha. Como quando vemos um filme projetado e a imagem encrava. Somos atirados para fora do mundo ideal a que estávamos entregues para termos de lidar com o facto de a realidade se ter intrometido e nos ter lembrado que aquelas imagens são apenas sombras numa parede branca e que a Ingrid Bergman não está ali connosco. Da mesma forma, o trabalho do ator não é o de fazer com que o público acredite na realidade daquilo, mas sim, que acredite na verosimilhança dentro do universo do espetáculo. Ou seja, o público tem de ser passível de reconhecer o que está a ver como uma possibilidade.³⁰

É a este respeito que nos fala Peter Brook do fenómeno da estranheza no teatro de Shakespeare. O teatro tem sempre em si um certo conteúdo de estranheza. Quer seja porque existem unicórnios em cena e as pessoas voam e cantam ou porque aquele universo está confinado ao palco e iluminado com luzes especiais, com convenções e tradições, existe sempre uma grande estranheza. Essa estranheza é fundamental e não pode ser destruída. É precisamente essa estranheza que permite que o público se mantenha arredado e seguro, porque essa estranheza diz-lhe constantemente que aquilo não é a vida. Por isso, é que não há problema nenhum se os atores falarem de outra forma, ou se se movimentarem de um modo estranho, ou se existirem seres claramente irrealis, porque a estranheza inerente ao

³⁰ Claro que existem espetáculos mais e menos realistas. Isso não está causa. O que importa perceber é que, quer num tipo de espetáculo, quer noutra, o mais importante não é que o público acredite que aquilo é mesmo a vida, mas que acredite que se a vida fosse assim, então tudo se passaria precisamente desta forma. O próprio facto de haver espetáculos mais e menos realistas, é prova do que tentamos dizer. Mesmo no caso do cinema, que poderíamos pensar que é realista, é, não obstante, invariavelmente dominado por um estilo de interpretação, que o determina a ele e o acesso que tenho ao filme, o que é claro se compararmos esse estilo com o que vemos num documentário. (O qual também não é, de maneira nenhuma, neutro).

teatro defende tudo. Assim, um espectador pode ver a trilogia do Senhor dos Anéis e nunca estranhar nada, porque naquele universo aquilo faz sentido. Da mesma forma, não é menos real que os personagens em Shakespeare falem em verso, porque essa é a estranheza que permite que o teatro surja. Aquele universo está tão bem delimitado, que o público não confunde nunca a realidade com a teatralidade. O teatro não deve, de maneira nenhuma, lutar contra a estranheza. O papel do criador em teatro é antes o de equilibrar a estranheza e a plausibilidade do espetáculo, para que o público possa jogar tranquilamente aquele jogo que o ator lhe apresenta. E o papel do ator é apenas o de manter esse jogo, o de permitir que o público veja a cena como uma possibilidade verosímil.

Existem, portanto, dois mecanismos distintos, que agem no mesmo sentido. Por um lado, porque o espectador sabe que o teatro não é real, mas um jogo e que não está envolvido existencialmente nele, há uma suspensão na vida; por outro lado, porque o espectador aceita jogar este jogo, então o espectador (se o jogo for bom e bem jogado) entrega-se a ele, de tal forma que se interessa pelas personagens e pela ação da peça, a tal ponto, que subitamente, aquilo que eram somente coisas a acontecer, passam a ser, pelo trabalho do encenador e pela boa interpretação dos atores, a vida – uma interpretação da vida. O amor daqueles dois deixa de ser somente isso, para passar a ser O amor, ou A guerra, ou A miséria. No teatro e no cinema eu passo a contemplar a vida enquanto tal. Por isso, o teatro é mais verdadeiro do que a vida, porque me mostra a vida enquanto tal.

Por tudo o que vimos, podemos agora perceber dois fatores fundamentais do que é ser um ator. Em primeiro lugar, podemos perceber que um ator é constituído pela determinação “ser um objeto de observação”, esta é a sua categoria. Um ator, enquanto se entende como ator, é sempre constituído como objeto de observação, ou seja, a sua construção e modo de ação estão sempre e à partida determinados pela ideia de que está a ser observado. O que é fundamental e determinante num ator é que todas as suas ações são para observação de outro, são mediadas pela reflexão de que tudo o que faz ser observado pelo público. É claro que isto não quer dizer que o ator está continuamente a pensar no que vai o espectador ver ou entender, nem que o encenador é responsável por essa missão, ou que há criadores que são tão modernos que não querem saber se o público vê ou se não vê. O que isto quer dizer é que o ator, enquanto ator, é constituído à partida e sem alternativa pela determinação “ser para outro” - essa é a sua categoria, ele é assim. Todas as dimensões do ator, independentemente de como se constitui, de como chega à personagem, são determinadas por este ser para outro. Tudo o que se passa em palco tem uma leitura e o ator não pode escapar a isso. Mesmo que o

ator fale inaudivelmente e o público não entenda o que foi dito, isso é para outro. Mesmo que o ator construa a sua personagem com camadas invisíveis que o público nunca adivinhará, isso é para outro. Todas as coisas que o ator faz são para ser observadas. Isto não quer dizer, que quando estamos na vida a nossa determinação não seja precisamente da mesma forma. O mais curioso é que o caso é precisamente esse. Em todos os momentos na nossa vida e na própria constituição do nosso ser, está esta ideia fundamental de que somos para os outros, de que temos de desempenhar um papel. “All the world’s a stage, and all the men and women, merely Players; They have their exits and their entrances, And one man in his time plays many parts”³¹ Em todas as nossas ações, também no seu núcleo e origem, se encontra esta ideia de que somos para os outros e de que temos determinadas coisas a fazer e determinadas formas de o fazer. Também na vida estamos continuamente a usar máscaras. A diferença entre um ator e uma pessoa real, é que nós pensamos que o papel é a nossa vida, que a máscara é a nossa cara. Nós caímos na ilusão de que não estamos a desempenhar um papel, que não estamos a fazer uma personagem e que a todo o momento estamos a ser honestos. A diferença determinante entre um ator e uma pessoa normal é que as pessoas não reconhecem o teatro que é a vida e pensam que não há qualquer teatro, enquanto que o ator sabe e constitui a sua intervenção no espectáculo a partir desta noção fundamental. O ponto é que no teatro a situação natural da vida – que é em si mesma um teatro, com entradas e saídas e máscaras e personagens – está explícita, enquanto que na vida, porque não há espectadores, não está. Deste modo, uma vez que todos nós estamos enfiados no palco, embrenhados na vida, nunca temos a noção evidente de que estamos em cena, a não ser através desses raros momentos em que nos é dada a possibilidade de nos excluir da cena e simplesmente observar. Na verdade, a vida é um espectáculo que só pode ser observado dos bastidores, nos curtos momentos em que não sou chamado a agir, a interpretar o meu papel e posso contemplar a vida a ser jogada – e é precisamente isto que acontece no teatro. É dado ao espectador a rara oportunidade de suspender a vida e observar gente que sabe que está a interpretar um papel e assim representa a vida³². Contudo, o facto de também nós, na vida, sermos marcados por esta noção de ser para o outro, portanto, desempenhar um papel, não significa que a nossa situação seja exatamente igual à do ator, porque a nós não nos é dado a possibilidade de

³¹ Shakespeare, William. *As You Like It*, London, Penguin Books, 1994, Ato II. (A citação escolhida deve-se apenas ao gosto particular do autor, sendo que o que se tenta fazer é referenciar a tradição deste problema, pelo que seria também importante referir exemplos como o *Everyman* ou *La vida Es Sueño*.)

³² É, por esta razão, que os artistas e os filósofos têm de perder a inocência. Não se podem limitar a olhar para a vida como todos os outros, que não têm uma visão distante dela, mas têm de ultrapassar esse primeiro apaixonamento e sair do paraíso. É também disso que fala o texto de Kleist que abordaremos à frente. Quando tento representar a inocência, a naturalidade, a vida, tenho de sair de lá, tenho de estar à distância.

construção. Na vida, damos por nós a ser isto ou aquilo, a desempenhar um papel, sem que tenhamos podido escolhê-lo e, na maioria das vezes, sem nos ser dada a possibilidade de o moldar. O ator, pelo contrário, pode determinar a forma como interpreta o seu papel e nele esta determinação resulta numa possibilidade e sentido de construção. O problema não é que a nossa situação seja idêntica à do ator, mas que o ator se constitui a partir dos mesmos termos que nós. Parece-me que este problema está maravilhosamente descrito nas primeiras cenas do *Persona*³³ de Bergman, quando a personagem da atriz se apercebe da infiltração contínua da vida e, por isso, dá-se o curto-circuito que a silencia – não porque não consegue continuar a representar, mas porque percebe que não existe alternativa a isso.

Portanto, o ator é sempre constituído por este ser para outro, ou seja, ser objeto de observação para o público. Assim, todas as coisas que o ator faz em palco são mediadas por este conceito, isto é, tudo o que o ator faz e é em palco, todo o espectáculo, está determinado à partida por esta categoria de ser para outro. Uma forma fácil de perceber esta ideia é pensar noutro caso de um ser humano cuja categoria constitutiva é o ser para o outro – o apaixonado. O que acontece quando me apaixono é que de súbito e sem aviso, toda a minha existência é mediada pelo que o amado gosta ou não gosta. Todas as coisas que constituem a minha vida, que antes, talvez, valessem por si próprias, ou pelo menos, não eram alvo de exame, passam, por causa do amado, a ser avaliadas. De repente, eu sou objeto de observação e constituo-me por isso, porque as coisas que eu faço só são boas ou más dependendo do parecer do amado. Eu já não lavo os dentes de uma forma qualquer, mas pensando no modo como ela gostará que eu os lave. Eu já não me sento no sofá como antes, mas de maneira a que tenha estilo para ela, que tenha charme, que tenha elegância, que ela goste! Da mesma forma, é indiferente se o amado está presente ou não e se de facto me observa – o que importa é que o critério que agora uso para a avaliação do bem das minhas ações e dos meus modos, é o critério da observação do amado. A única coisa que importa é o que ele gosta e o que não gosta e esse gosto é o que determina o meu ser – eu, enquanto apaixonado, sou para esse outro. Com o ator o mecanismo é o mesmo. O critério de constituição do ser do sujeito é o ser para outro, ser para o público. É por essa razão que é tão semelhante a relação que o ator tem com o público e a que um apaixonado tem com a amada e é também por isso que um ator sente tão fisicamente a falta do palco – é que ele é constituído a ser em palco.

³³ *Persona*. Dir. Ingmar Bergman. 1966. Dvd. United Artists. 2009 (A problemática do *Persona* é complexa e o filme é mais do que suficiente para um extenso trabalho. Aqui referimo-lo apenas enquanto exemplo pontual deste problema, sem uma preocupação de análise.)

Todavia, há uma diferença fundamental entre estes dois modos, entre o ator e o apaixonado – é que o ator é também para o outro objeto de observação, ou seja, é reconhecido pelo público como objeto de observação. O ator está em cena para que o público o observe e o público sabe que a sua constituição é determinada por esta relação a si: enquanto observador. Deste modo, o ator é constitutivamente transparente, é esse o seu segundo constituinte fundamental.

Já vimos como é que o que está em causa no teatro é uma suspensão da existência e uma entrega a um jogo de fingimento. Vimos também como é que na vida a forma natural de existência é a de interpretação de um papel e que por isso, apenas nos raros momentos em que não estou em cena, posso observar a vida como ela é, ou seja, que tenho de me ausentar da vida para a poder observar. Por tudo isto, torna-se claro como é que no teatro, ao simultaneamente haver uma suspensão da vida e uma entrega ao jogo, que no fundo se joga exatamente da mesma forma que a vida, passa a haver uma representação da vida, no sentido forte do termo, e que por isso, o que é chamado a acontecer num palco é uma tentativa de representação de um sentido da vida, de uma interpretação que é dada a ler ao público e que tem sempre em si, maior ou menor, um teor de mostra de um sentido da existência, de uma possibilidade, de uma ideia. Por fim, vimos como é que o ator é constituído tematicamente sobre o poder da determinação ser objeto de observação para outro e portanto, ser objeto de um sentido. Por tudo isto, podemos perceber como é que o que um ator é chamado a fazer em cena sempre e de todas as vezes, (repito para ser mais claro) – sempre! – é representar uma ideia. O ator, enquanto está em palco e enquanto determinado como objeto de observação, ganha o seu sentido e o seu significado a partir do que é preciso representar, do que é preciso o público ler, ou seja, de uma ideia, precisamente porque a linguagem do teatro é por necessidade uma linguagem ideal e nunca real. A partir do momento em que nunca posso representar em cena a realidade, nunca posso representar o imediato, a única coisa que pode subir a cena são ideias. Por isso, é que o que está em causa no teatro é sempre uma possibilidade. Mesmo que queira representar o real, mesmo que queira representar a situação concreta em que o público se encontra, só posso fazê-lo representando uma ideia, ou seja, como possibilidade. Assim, o ator não pode senão simbolizar uma ideia, dar luz a uma ideia. Mas dado que o seu modo de ser é o da leitura de outro, é o de ser para o outro ver e ler, então, o que o ator é chamado a fazer é tornar-se uma ideia, representar uma ideia - a sua determinação é feita através da ideia em causa. A personagem é uma ideia. Isto não quer dizer que todo o teatro deva ser conceptual nos termos que habitualmente se entende. Há

peças mais profundas e menos profundas, mais conceptuais e menos conceptuais. Quer apenas dizer, que o que está sempre em causa é uma ideia, ainda que seja uma ideia muito pequena como ter medo ou estar envergonhado, precisamente porque nada daquilo é real, nada daquilo é imediato. Pois se não é real, o que pode ser a vergonha se não a ideia da vergonha para que eu, enquanto público, veja a vergonha e a entenda? Novamente, não quer dizer que isto queira dizer que o público saia do espectáculo elucidado sobre o profundo significado da disposição envergonhado, mas somente que o público tem de saber que aquela personagem está envergonhado e para isso acontecer, o ator tem de simbolizar a ideia, tem de fazer a ideia aparecer para que o público perceba, isto é, - tem de se fazer transparente para que se veja a ideia. Isto é o que tantos atores e estudantes de arte não percebem. Da mesma forma que na pintura, o quadro não está nas pinceladas do autor, mas só aparece quando eu já não vejo uma tela pintada desta ou daquela maneira, mas a *Vida* representada, também o teatro só aparece quando o ator desaparece e o que resta é uma ideia. Para o estudante de arte e para o estudioso, é sempre muito interessante saber como o pintor pinta e o ator interpreta, saber quais as técnicas usadas e os métodos que o caracterizam, mas para a arte só importa que surja a vida, que, na suspensão que a contemplação estética permite, surja a representação da vida. Por isso, para o trabalho do ator, um dos seus conceitos fundamentais é o da transparência. O ator tem de se fazer transparente, tal como o quadro, para que o espectador possa aceder à ideia e através disso, à representação da vida que é dada a ler.

Todavia, o texto de Kierkegaard, acrescenta ainda um novo nível de complexidade ao nosso problema. Até este momento, a nossa preocupação tem sido apenas concernente à atriz de dezoito anos. Mas o texto de Kierkegaard não é realmente sobre essa atriz, o texto de Kierkegaard só começa verdadeiramente quando a nossa atriz de dezoito anos envelhece e atinge os trinta. Da mesma forma que antes não importava se a atriz tem de facto dezoito anos ou se tem apenas dezassete, mas importava a juventude, também agora, não importa se a atriz tem de facto trinta anos, mas apenas se atingiu a maturidade. Importa apenas que agora, a nossa atriz, não seja jovem, mas adulta e madura, que agora a vida não se jogue no campo do mero imediato, mas seja já mediada por algo mais complexo e mais profundo. A nossa atriz já não é uma bela rapariga jovem de dezoito anos, mas é uma mulher envelhecida, experiente, madura, por quem os anos já passaram e a velhice se começa a notar. E o texto de Kierkegaard só começa quando esta atriz de trinta anos volta a interpretar um papel que na sua juventude de dezoito anos tinha interpretado, o texto de Kierkegaard começa verdadeiramente quando depois de catorze anos passados, a nossa atriz de trinta anos volta a

interpretar o papel de Julieta de Shakespeare, o papel que tinha interpretado maravilhosamente na sua juventude e que agora é chamada a reinventar na sua maturidade, ou seja, o texto de Kierkegaard só começa verdadeiramente na repetição.

Neste ponto, é talvez importante fazer uma pausa, para que possamos dar conta de tudo o que é preciso carregar neste nosso caminho. Como quando se carrega um grande peso disperso nos braços é preciso parar para reequilibrar o peso das muitas coisas, também nós pararemos para lembrar e reposicionar os nossos pesos. Em primeiro lugar, suportamos a questão que dá o primeiro fôlego a este texto que é a de saber o que é um ator, o que faz de alguém um ator – essa é a grande pergunta que tomamos nos braços em primeiro lugar. Sobre essa, apoiada como exemplo, trazemos a nossa atriz, a que acrescentamos os vários níveis de análise que vimos: em primeiro lugar, as poses indefiníveis dos seus dezoito anos, que opusemos às características fundamentais do ator; em segundo, os pontos analisados sobre a relação que o teatro tem com a ideia, e, por consequência, a relação que o ator deve ter com a ideia. Por último, acrescentamos este novo nível de complexidade trazido e criado pela repetição, ou melhor dito, pela segunda vez, isto é, pensar no que é que acontece quando à nossa atriz retiramos a juventude e acrescentamos a repetição – em que posição nos deixa isto relativamente à nossa pergunta fundamental?

Existem, portanto, dois pontos fundamentais que é preciso analisar a partir desta nova ramificação que Kierkegaard acrescenta. Por um lado, saber o que é que a segunda vez vem trazer de novo ao nosso problema; e por outro, procurar perceber de que forma se relaciona o ator com isso.³⁴

Em *Sobre O Teatro de Marionetas*, Kleist conta-nos uma história de um seu conhecido que procura repetir-se. Diz-nos que, em determinado momento, esse jovem de cerca de dezasseis anos, possuído por uma imensa graciosidade, quando se secava frente a um espelho reproduziu inconscientemente a imagem do *Spinario* algo que, tanto Kleist como o próprio jovem, repararam. Contudo, quando procura repetir esse momento e assim, pela segunda vez, imitar a estátua, para além de não o conseguir, o jovem perde toda a graciosidade, tornando-se até risível. Pior, depois, perdido por este problema, perde toda a graciosidade que o definia anteriormente.

³⁴ O conceito de repetição é um conceito central na obra de Kierkegaard e não estou em condições de o considerar em toda a sua dimensão, nem tão pouco haveria espaço aqui para uma análise séria desse problema. Nesse sentido, procura-se analisar apenas o fundamental, apontando-se, para uma análise mais profunda, para obra de Kierkegaard, *Repetição*...

Ora, no texto de Kleist o problema em causa não é tanto a repetição como a mediação ou a influência da consciência ou da idealidade no movimento. Não obstante, o exemplo é perfeito para percebermos o problema que está em causa no texto de Kierkegaard. O que acontece com o jovem de Kleist, que, tal como a nossa atriz de dezoito anos, é possuído pela graciosidade da juventude que o domina como a uma marioneta, é que perante a dificuldade que sente em repetir esse gesto que da primeira vez foi tão natural, ou melhor dito, imediato, se apercebe da distância que existe entre ele e o gesto natural. Antes desta tomada de consciência, não havia mediação, precisamente porque não havia reflexão e como tal, um gesto da fortuna ou da juventude, não era diferente de um gesto seu, porque ele é possuído pela juventude e pela fortuna. Mas a partir do momento, em que se apercebe desta distância, isto é, que há uma diferença entre ser o eu e ser a fortuna, essa possessão é como que quebrada e o jovem de Kleist vê-se, pela primeira vez, senhor dos seus gestos. Ele está agora sozinho e cabe-lhe a ele sozinho a responsabilidade da graciosidade dos seus gestos. Já não existe uma fortuna que lhe segure os braços e o domine a partir dos fios, a possessão da graciosidade da juventude cessou. Por isso, quando procura agora repetir o mesmo gesto, agora que está só, agora que já não é um gesto natural, ou seja, imediato, não consegue fazê-lo. A idealidade meteu-se no caminho, afastando-o do imediato. O que acontece é que a partir do momento em que o jovem de Kleist toma consciência do seu gesto, antes natural, e o procura imitar, repetir, o que está a tentar reproduzir é uma ideia e não um impulso. Agora, o jovem é dominado por uma ideia, pela intenção de representar uma ideia e não ser apenas, puro imediato, e essa distância é total. Se não se tivesse apercebido, talvez o jovem de Kleist pudesse ter repetido o mesmo gesto mil vezes, sem nunca se ter repetido realmente, porque de todas as vezes seria a primeira, mas basta um só momento de idealidade, um só momento de consciência e perante a tentativa da repetição, perante a segunda vez daquele gesto que antes era imediato, o jovem ficou paralisado. Talvez seja importante salientar a transformação que se dá entre o primeiro e o segundo caso, para que não se pense que o gesto é diferente e que por isso é que não há repetição. O problema é que de todas as vezes que um gesto é imediato, de todas essas vezes, não há nunca repetição, porque o gesto é original, é a primeira vez que aquele gesto é feito, ainda que seja igual a todas as outras vezes. É o mesmo gesto, mas é a primeira vez, porque é imediato e nunca foi feito antes. É como se de cada vez fosse inventado o gesto todo, desde o princípio, ainda que o gesto seja igual, porque é imediato, é uma reação, e por isso é sempre novo. Ora, também por isso, a partir do momento em que tento repetir esse gesto, então já é uma segunda vez, porque eu não estou a tentar inventar um gesto novo, mas a repetir aquele mesmo gesto, exatamente aquele. Não quero inventar um

gesto como aquele, mas repetir aquele. Só aqui há verdadeiramente repetição. E também só aqui há idealidade, porque o repetir é sempre uma ideia - a ideia daquele gesto. Isto está particularmente claro na história de Kleist, uma vez que todo o momento é iniciado por uma espécie de repetição, que não é verdadeiramente uma repetição. Quando no início, o jovem faz um gesto que é igual ao gesto do *Spinario*, ele não está a repetir nada, o seu gesto é imediato, ele está a inventar um gesto que é igual ao do *Spinario*, mas não é uma repetição dele, nem é uma tentativa de imitar o *Spinario*. O primeiro gesto do jovem é totalmente imediato, e portanto, é a primeira vez. Apenas quando há uma tentativa de repetição desse novo gesto, quando o jovem tenta imitar-se, repetir-se, através de uma ideia que tem do gesto do *Spinario* e do gesto que acabou de inventar, é que há uma tentativa de repetição e o seu fracasso.

Este é, claro, o problema de todos os atores, mas mais claramente dos atores de teatro. A partir do momento em que o que é fundamental não é inventar um gesto ou atingir uma certa emoção, mas sim, repeti-lo todas as noites, da mesma forma, para causar as mesmas sensações, aí sim começa o problema de um ator.

Este movimento que Kleist nos descreve é precisamente o que está em causa na perda da inocência, que é aliás, o desfecho trágico da história. Aquele jovem, perdeu a inocência naquele momento. Não pôde mais regressar à mera imediaticidade, de ser jovem, a essa pura força de que falávamos, mas agora tem de saber, tem de perceber a distância que o separa da vida. Agora, já pode ser inocente. É também o que se passa na carta de Lord Chandos ou na descrição da juventude de Conrad, de se cruzar uma linha a que não posso mais regressar. Ora, isto é precisamente o que se passa na juventude. Enquanto que a atriz é jovem, então a sua relação às coisas é imediata. Ela não pode representar. A atriz tem de perder a juventude, tem de passar para lá dela, para que surja a distância e se possa relacionar com a ideia. Só na segunda vez, só na repetição, há teatro.

Como vimos, o teatro tem necessariamente de se referir a ideias e o ator tem como função dar forma a essas ideias, representá-las em si. Como tal, o que está em causa de todas as vezes que um ator sobe ao palco é dar a ver, através de si, a ideia, isto é, tornar-se transparente para que o público veja a ideia. Para além disso, vimos também como é que a repetição, que é um conteúdo fundamental do ator de teatro, se relaciona de todas as vezes com a idealidade e não com o imediato. O que isto quer dizer é que de todas as vezes que um ator não se relacione com ou represente uma ideia em cena, mas se limite a ser imediato, a

reagir, a improvisar, não está realmente a ser um ator. O teatro só existe quando trata de ideias e o ator só existe quando representa ideias. Qualquer outra hipótese não é ainda teatro, mas um simulacro, criado pelo hábito e pela falsa cultura, que pensa ver na situação o sentido fundamental da arte. O teatro não está nem se deve ao palco, às cortinas, às luzes, à plateia, mas somente ao facto de haver uma suspensão da imediaticidade da vida, para se representar a idealidade. Da mesma forma que um quadro só é arte se representar em si, se contiver em si uma ideia, a que a tela e as cores e a técnica dão forma, também o teatro só existe quando dá a ler uma ideia e o ator se faz transparente para dar forma a essa ideia. Por isso, é que a nossa jovem atriz de dezoito anos não pode ambicionar ser uma atriz. Não é que não possa fazer teatro. Ela pode fazer teatro. Há inúmeros pequenos papéis que não exigem o trabalho de um ator, ou peças tão pouco profundas, que a maioria das pessoas consegue, toscamente, dar forma àquelas ideias. O teatro tem muito espaço para não atores. Mas enquanto a nossa atriz não abandonar a juventude e a mera imediaticidade, enquanto não for conduzida por nada mais do que a fortuna, enquanto não houver uma relação com a ideia, então a nossa jovem atriz não pode ser uma atriz. Neste sentido, o que Kierkegaard está a dizer, não é, claro, que uma jovem rapariga não possa subir a um palco e dizer falas, enganando assim o público de que é uma atriz. Nem tão pouco que essa experiência não seja fundamental para a criação de uma futura atriz. O que Kierkegaard está a dizer é somente que uma jovem rapariga – enquanto é somente uma jovem rapariga e ainda não consegue dotar-se da distância necessária para a segunda vez, para a idealidade – então ainda não é uma atriz – não representa nada, a atriz é. O público não está perante uma ideia, está perante a própria coisa. Não há teatro, nem há representação, nem há ideia. É preciso haver distância para que a estas coisas possam surgir. A atriz ainda é inocente, ainda é jovem, ainda não pode entregar-se a esta séria e difícil tarefa de ser um símbolo. Por isso, é que diz continuamente no texto que um crítico de arte sério, ainda que admirasse e tivesse esperança nas interpretações daquela jovem mulher, nunca poderia fazer uma crítica séria ao seu trabalho, porque ainda não é a sua altura. Aquela jovem rapariga ainda não é uma atriz, ainda não pode ser, ainda que seja muito fácil enganar o público quanto ao valor de uma atriz e quanto ao trabalho real que essa rapariga faz.

Posto tudo isto, surge uma crítica evidente que é a de este texto ser um trabalho apenas conceptual e que, por ser conceptual, se preocupa em clarificar termos que em cena não estão clarificados, nem sequer, talvez, sejam importantes. Isto é, quando estou a ver um

espectáculo, não costumo estar preocupado com a transparência do ator e a sua relação com a ideia, nem tão pouco com a relação que o ator tem com a juventude e se é ou não um génio essencial, etc. Do ponto de vista do espectador, todos estes conceitos e determinações são apenas relevantes pelos efeitos que talvez provoquem. Da mesma forma que ao assistir a um filme, o posicionamento da câmara cria emoções ou pelo menos influencia o sentido que eu atribuo a cada cena (ainda que tudo seja inconscientemente), também no teatro, se estes termos de facto produzem efeitos, são, contudo, silenciosos quanto à sua existência. Por isso, rapidamente podemos cair no erro de supor que tudo isto é indiferente. Já nem pensando na existência real ou não deste mapa teórico que desenhámos e saltando a necessidade de esclarecer os efeitos práticos que tudo isso possa ter, poderemos ser levados a pensar que, apesar disso, nada é relevante, uma vez que do ponto de vista do público é igual. Se os gritos de Janet Leigh são prova do seu valor como atriz e do seu exímio contacto com o reino da idealidade, de tal forma que representam perfeitamente o que está a acontecer, ou se são apenas provocados pelas alfinetadas que Hitchcock lhe dá por baixo da câmara, do ponto de vista do espectador sentado no cinema a ver o *Psycho* é absolutamente indiferente. Da mesma forma, parece que é totalmente indiferente se, quando estou a ver o solilóquio mítico de Hamlet, o ator está a pensar e a debater-se com a profunda arte de representar e, portanto, se está a relacionar com a ideia do sentido da existência e da vida ou da morte, ou, se está a pensar no que vai comer ao jantar - do ponto de vista do espectador, se o teatro se mantiver, é igual. Como tal, do ponto de vista do encenador ou realizador, também tende a ser indiferente essa relação que o ator estabelece ou não com a ideia. Desde que faça o que é pedido e que – repare-se bem – a ideia passe, se o ator percebe ou não a ideia e a personagem, é igual. Ainda para mais, porque a aparência imediata do ator que é tão determinante. Isto é particularmente evidente se pensarmos no caso das séries televisas, nas quais o efeito tem de ser instantâneo. O espectador tem de olhar para o ator e instantaneamente apaixonar-se por ele ou odiá-lo, ou suspeitar dele – o efeito tem de ser imediato. Por isso, o encenador ou realizador faz uma seleção de possíveis pessoas e escolhe a que mais rapidamente crie esse efeito, de tal modo que o escolhido não precisa de ter a mínima formação ou experiência como ator, aliás, nem precisa de saber o que é ser um ator ou querer ser um ator, ou trabalhar como um ator e muito menos conhecer Stanislavski ou Kierkegaard – o suposto “ator” só tem de aparecer com a cara que tem e dizer o que lhe dizem para dizer - como os modelos. Ora, então se do ponto de vista do espectador não há diferença, se do ponto de vista do encenador e do realizador, não há diferença (a haver, até é capaz de ser melhor que o ator não pense muito que assim faz o que eu lhe digo e pronto) e se, em muitos casos, a única coisa que importa é se a cara da

pessoa que está em cena aguenta ou não aguenta a personagem, para que importa toda a profunda exigência que estipulámos antes para um ator? Para quem é que interessa se a nossa jovem atriz é apenas sortuda ou se é, de facto, uma atriz?

De facto, não interessa para nada. É absolutamente indiferente a compreensão dos conceitos e termos acima referidos para o espectáculo (digo indiferente, mas apenas no sentido em que os resultados são os mesmos –do ponto do vista dos resultados a idealidade nunca importa). E todos os atores sabem isto perfeitamente. De facto, é igual a forma como se relacionam com a personagem ou com o espectáculo, o público não percebe nada, a crítica só elogia atores que não prestam, movida por fatores aleatórios, e os encenadores e realizadores não estão minimamente preocupados com o assunto. E os poucos atores que não sabem isto, estão de tal forma convencidos com o seu valor enquanto artistas, que quase não lhes sobra tempo para pensar no que é realmente um ator. Não, de facto, todo este texto é, claro, uma perda de tempo. Aliás, falar de um autor com mais de 100 anos não poderia ser outra coisa. De facto, ninguém tem tempo a perder com o que é ser um ator. Por isso, para que é que interessa?

Com esta pergunta, que quase deveria ter iniciado o texto, chegamos a uma nova parte, a uma segunda metade. Na primeira, partindo do texto de Kierkegaard, preocupámo-nos em perceber de que é que o autor estava a falar e em esclarecer esses termos. Preocupámo-nos em tentar trazer à luz esses tais conceitos fundamentais do que é ser um ator e esses, outros, que estão em jogo na jovem atriz, analisando o pano de fundo sobre o qual estes se levantam e portanto analisando conceitos como a idealidade e a imediaticidade no teatro, etc. Por outras palavras, a primeira parte deste texto preocupa-se em encontrar um vocabulário do que agora se inicia e que começa com a pergunta: Para que é que interessa? Afinal, para que é que interessa saber e analisar tudo isto, para que é que interessa pensar sobre isto, para que é que interessa a um autor religioso falar sobre teatro e sobre atrizes e para que é que interessa tudo isto no plano contemporâneo?

Capítulo 2 – O que é uma atriz

Iniciamos esta segunda metade do nosso trabalho com uma repetição, da mesma forma que iniciámos a primeira, retomamos o texto de Kierkegaard no mesmo ponto em que o começámos:

(...) because it is not true that a woman becomes an actress in her eighteenth year, if she becomes that at all, she becomes rather in her thirtieth year or later, (...) ³⁵

Foi a partir desta afirmação que iniciámos a nossa análise da jovem atriz, o que nos levou a uma análise do que está em causa num ator e no teatro e que parou bruscamente, quando embatemos na bruta pergunta que dá mote a esta segunda parte. Contudo, agora, ao reencontrarmos esta frase que nos lançou, ao repetirmo-lo, já estamos em condições de a perceber de outro modo, já estamos na posse desse vocabulário necessário. Percebemos que Kierkegaard está a opor dois polos de conceitos distintos. Por um lado, a jovem atriz, aclamada e adorada por todos, na posse de cinco conceitos fundamentais que a suportam e carregam até ao sucesso; por outro, a determinação do que está em causa no teatro (opondo a idealidade à imediaticidade), a necessidade de transparência do ator e do seu serviço à ideia. Por isso, quando agora relemos esta frase podemos perceber que – uma vez que uma atriz só surge se abandonar o campo do mero imediato, só surge se se fizer transparente e símbolo de uma ideia, se se colocar ao serviço de uma ideia e de uma leitura de uma peça – de facto, a nossa jovem atriz de dezoito anos não está ainda em condições de ser uma atriz. Ela ainda não possui as capacidades necessárias, ainda não está na posse do fundamental. A nossa jovem atriz ainda não cresceu o suficiente para se conseguir afastar do imediato e servir a ideia, ainda não consegue colocar-se ao serviço da ideia através da sua transparência, ainda não consegue ser um símbolo. A realidade está demasiado próxima, demasiado forte no seu aspeto imediato, para que a atriz se consiga separar dela. A atriz ainda não tem força para fazer frente ao imediato e servir somente a ideia. Por isso, de todas as vezes que a atriz subiu ao palco, de todas as vezes que interpretou um papel – repare-se bem – magistralmente, de tal forma que o público todo, sem exceção, se levantou e a aplaudiu de pé, que o encenador a venerou e o realizador encontrou a sua inspiração nela, de todas essas vezes em que a crítica a

³⁵ Kierkegaard, S., *The crisis and crises for an actress*, p. 306.

louvou no máximo das suas possibilidades, a atriz ainda não era uma atriz, ainda não fazia teatro ou cinema, e muito menos, arte. Enquanto a nossa jovem atriz não esteve em condições de servir a ideia, de ser a ideia, a atriz, pura e simplesmente, não foi uma atriz e não fez teatro.

Do ponto de vista do público, nada disto é importante. É importante voltar a sublinhar que do ponto de vista dos resultados, a relação que a atriz estabelece com a ideia e com o trabalho de ator é, provavelmente na maioria dos casos, indiferente, razão pela qual se um encenador coloca um canalizador a fazer de canalizador num espectáculo, sem grande dificuldade este homem pode deslumbrar na interpretação do seu papel, sem por isso, claro, ser um ator. No limite, um encenador pode até pedir a um paraplégico ou um débil mental que interprete o papel que a vida lhes impôs e os resultados serem extraordinários; e o género de pensamento que aclama a nossa jovem atriz, por ser jovem e bonita e abençoada pela fortuna, ou que elogia, sem cessar, mulher atrás de mulher, por ser bela e fotogénica no ecrã da telenovela, sem que haja qualquer tipo de trabalho sério de ator, ou de serviço a uma ideia, sem que haja qualquer propósito, podia perfeitamente aplaudir de pé todos os débeis mentais que subam ao palco para defender a realidade estética da cena. Porque, verdadeiramente, enquanto não há uma ideia que suporte o espectáculo e o ator não se faz transparente ao serviço dessa ideia, não existem atores, nem talvez, no limite, teatro.

É importante que não restem dúvidas acerca da fatalidade deste texto. Enquanto texto de análise do que é um ator e do trabalho de um ator, este texto acabou. De facto, toda a tese que aqui se defende fica suspensa, como é costume, pelo argumento inabalável do interesse face aos resultados. Toda a existência humana é dominada por esta pergunta necessária e a relação que uma atriz estabelece com o ideal da peça paralisada por essa questão. Contudo, sob toda esta análise, escondia-se, silenciosa, a pergunta que falta responder e que dá tema à última secção deste texto, que, como vimos, se prende ao interesse que o texto de Kierkegaard tem em si e na sua forte componente de crítica estética.

Vimos como é que um atriz, que tem a posse de tudo o que concluímos ser essencial para um jovem atriz alcançar o sucesso, não é ainda uma atriz, precisamente por ser jovem. Não se trata de um problema de talento ou de capacidade, de a atriz não ser capaz de fazer o trabalho com eficiência ou não ter ainda a experiência necessária, mas apenas de uma questão de maturidade. A atriz, enquanto jovem mulher, não pode, não é capaz de se distanciar do que é e representar uma ideia, de servir uma ideia. Não obstante, os anos passam e a juventude

gasta-se neles. Enquanto o público se habitua à atriz e vai sussurrando entre dentes a sua cada vez mais evidente velhice, o crítico de arte sério começa a preparar-se para finalmente fazer uma crítica, porque é apenas com os anos que a atriz pode nascer. Quando enfim, a atriz atinge a maturidade, quando deixa o jardim da juventude e entra, sem remédio, nos trinta anos, nos trinta anos que nos acordam com um processo, nos trinta anos que já não nos deixam dúvidas quanto à vela que arde, então dá-se uma metamorfose e a atriz surge.

O que mudou nesta mulher? Foi apenas a passagem dos anos ou a perda da juventude? O que é que agiu para que esta jovem mulher se tornasse numa plena atriz? O que é determinante no ator, como vimos, é a sua relação com a ideia. Não é a sua imersão numa determinada realidade que está patente na própria existência do ator, o que é apenas modelismo, mas antes uma relação dialética com uma ideia, que permite que o ator, ao servir a ideia, a faça aparecer em cena, através da sua interpretação. O ator só surge quando, perante a distância, se transforma naquilo que não está presente, através da sua representação, e que, por isso, surge no palco para o público assistir e reconhecer. O ator faz aparecer a ideia, no seu corpo – o ator é um símbolo. Portanto, o fundamental num ator não é a sua experiência com esta ou aquela realidade imediata, isto é, não ser envergonhado ou apaixonado, mas sim, a relação que consegue estabelecer com a ideia da vergonha e com a ideia da paixão, de tal forma que lhes consegue dar corpo. Como tal, quando o público reconhece em cena uma jovem mulher que representa uma jovem mulher, com toda a beleza e juventude e graciosidade e ímpeto e insegurança de uma jovem mulher, não vê, não pode ver, um símbolo, mas vê, somente uma jovem mulher que é uma jovem mulher – vê a própria coisa. Não há atriz, há apenas uma jovem mulher que é exibida enquanto exemplar desse tipo. A nossa jovem mulher não está a representar nada, não está a simbolizar uma ideia, nem tão pouco está a estabelecer uma relação dialética com a juventude feminina, mas antes é a própria juventude feminina. É por isso, que não há diferença entre uma jovem mulher que representa uma jovem mulher e um canalizador que interpreta um canalizador ou uma pedra que representa uma pedra. Todos são apenas modelos, exemplares. Não há teatro, não há ideia, e qualquer sentido dramático que um espectáculo assim possa ter é apenas fruto da inteligência do espectador ou da convenção que o encenador usa, nunca mérito do ator. Portanto, o que mudou na nossa jovem atriz? Precisamente o facto de deixar de ser jovem.

Atenção! Poder-se-ia novamente pensar que o tempo é fundamental desta ideia, quando nunca é. O ponto central desta questão não é o tempo ou os efeitos do tempo na juventude, mas apenas o que o tempo pode tornar manifesto. A nossa jovem atriz foi

aplaudida durante anos e anos, elevada ao panteão nacional dos grandes artistas, porque representava a juventude feminina. Todos os homens e mulheres a celebravam, todas as revistas falavam dela e o cinema e o teatro exaltavam as suas capacidades, porque ela era, o ideal da juventude feminina. O público olhava para ela e para as suas belas formas e via a juventude feminina. Para o público não há diferença entre uma jovem mulher que diz que é uma jovem mulher ou uma atriz que representa uma jovem mulher. Mas ser uma jovem mulher é uma ideia. Ser jovem é claramente uma ideia; uma que os jovens podem não compreender. Na verdade, o caso é necessariamente esse, porque a juventude é uma ideia que só se pode compreender na velhice, mas é, ainda assim, uma ideia, a que correspondem determinadas características e padrões, que podemos reconhecer nas coisas que encontramos através da descodificação da ideia juventude. Quando encontro uma pessoa, o meu reconhecimento da juventude ou da inocência dessa pessoa, não depende da idade que tem no B.I., mas sim, do sentido que a ideia de juventude determina nela. Da mesma forma, a juventude feminina é uma ideia. Uma ideia que a arte, sem fim, tentou representar. A juventude feminina, não é, de maneira nenhuma apenas um estado natural. É uma ideia. É isso que está precisamente em causa na Julieta de Shakespeare, ou nos inúmeros quadros da Madona do Renascimento³⁶. O que se está a tentar representar é a juventude feminina, a ideia de juventude feminina. A nossa jovem atriz não podia ainda representar essa ideia porque não havia distância, não havia relação dialética. Por isso, com o passar dos anos e a conseqüente passagem da juventude feminina, o público deixa de conseguir reconhecer na atriz aquilo que antes via porque estava patente na imediaticidade, enquanto o crítico de arte suspira de entusiasmo porque finalmente surge a atriz. A partir do momento em que a atriz tem necessariamente de representar a juventude feminina, uma vez que agora a juventude já passou, então a relação é necessariamente dialética, necessariamente ideal e a atriz tem de se colocar ao serviço da ideia. Quanto novamente, a nossa atriz, já sem a juventude, sobe ao palco para representar novamente a juventude feminina, quando pela segunda vez é chamada a ser símbolo de uma ideia, cujo imediato já não está presente nela, então realmente, a nossa atriz é uma atriz. Esta é que é a metamorfose, está é que é a importância da segunda vez. Não significa que desde jovem a atriz não possuísse já este poder. O caso é precisamente o contrário, dado que ninguém se faz uma atriz. Mas porque não havia distância, a atriz não podia ainda representar, era somente. Com o passar dos anos, o tempo torna manifesto esse poder que a atriz contém, esse poder que já falámos de se conseguir relacionar idealmente

³⁶ Ver, por exemplo, *Virgem nas Rochas*, de Leonardo da Vinci, a *Madonna Palafrenieri*, de Caravaggio, ou *Madalena Arrependida*, de El Greco.

com uma ideia, de conseguir dar-lhe forma, de ser um génio essencial que a todo o momento torna evidente para o público o jogo ideal que se passa em cena. O tempo faz com que a nossa atriz possa ser uma atriz.

The idea of youthfulness as a task and being very young oneself certainly do not correspond correctly to each other in the understanding of ideality. Insofar as unesthetic spectators are of the opposite opinion, it is because they are deceived by an illusion that confuses the joy over Miss Jane Doe's external youthfulness with the actress's essential ideality³⁷.

Isto é o que a nossa triste indústria não percebe, o que a faz queimar mulher atrás de mulher numa temporalidade tão curta, o que atrai as nossas jovens para a frente das câmaras, nuas, despidas de roupa e de conceitos, sem qualquer noção do que é ser um ator. Isto é o que faz com que o teatro morra, que o cinema perca qualidade, que a televisão pareça uma piada quando compara com o seu ideal inicial ou com o seu potencial. O que faz com que as atrizes de novela sejam celebradas pelo seu corpo e não pelo talento nem pela sua inteligência. O que faz com que se considere arte o mero ato de se despir em cena, sem profundidade, sem ideal. O que faz com que as nossas atrizes, velhas, quando finalmente poderiam começar a sua carreira, se atirem para as mesas operatórias, para aumentar, reduzir, cortar, esticar, o que nunca esteve em causa. O que faz com jovens que nunca serão atores, que nunca terão a mínima hipótese de sobrevivência, que não conseguirão resistir à loucura desta indústria, queimem a vida e o futuro por uns tiros de sucesso que não têm sequer hipótese de acertar no alvo. O tempo é que abre o espaço para a atriz, o que lhe dá a hipótese de ser uma artista e não o que fecha essa porta: "What the gallery wants to see is, of course, not an ideal performance, a representation of the ideality – the gallery wants to see Miss Juliet, a devilishly lovely and damnably pert wench of eighteen years who plays Juliet or passes herself off as Juliet, while the gallery is entertained by the thought that it is Miss Jane Doe. Therefore the gallery can, of course, never get it into its head that in order to represent Juliet an actress must essentially have a distance in age from Juliet."³⁸

Posto isto, torna-se evidente a crítica de Kierkegaard ao suposto ponto de vista estético do público. A dificuldade dos nossos tempos está, parece, precisamente em lutar contra uma indústria que cai cada vez mais no facilitismo e estupidificação do público e que constantemente troca um critério de escolha sério pelo que mais seguramente venderá

³⁷ Kierkegaard, S., *The crisis and crises for an actress*, p. 320.

³⁸ Kierkegaard, S., *The crisis and crises for an actress*, p. 321.

bilhetes. Quase mais parece que o trabalho das atrizes é o de ultrapassar a próxima modelo de peito alargado (que, aliás, não hesita em exhibir o seu investimento em cena) do que esforçar-se por aperfeiçoar o seu ofício.

Permanece ainda a questão de perceber qual é a ideia do texto de Kierkegaard, isto é, o que se esconde por trás de um texto de teoria estética de um autor religioso. Para tal, é importante analisar com maior detalhe o conceito de metamorfose.

Vimos como a metamorfose se esconde na ação do tempo, que, por um lado, retira à jovem atriz todas as suas determinações passageiras e imediatas, e, por outro, torna manifesto o seu verdadeiro poder. A atriz estava simultaneamente protegida e impedida na sua interpretação pela sua juventude, pela sua fortuna, pela sua imediaticidade, mas agora o tempo passou e levou com ele essas determinações superficiais, revelando aquilo que é mais profundo na atriz. Agora, que a distância se instalou entre a atriz e a ideia que deve representar, agora sim pode fazer teatro. Por isso, a metamorfose dá-se precisamente sobre estas determinações, depois de o tempo ter roubando à atriz tudo aquilo que a perturbava.

Nesta última extensão do texto, Kierkegaard faz uma espécie de regresso às determinações fundamentais de uma atriz, àquelas que em primeiro lugar analisámos, para, através de uma clarificação sob o efeito do tempo e da ação da metamorfose, as colocarmos no seu devido lugar. Primeiro, a juventude: o tempo roubou à atriz a sua juventude. Aquilo que antes impulsionava o público a levantar-se da plateia e aplaudir em pé caiu agora e não se pode se não reconhecer o seu abandono no corpo da atriz. Contudo, esta ausência torna-se uma força para ela. O que antes a fazia tropeçar numa confusão contínua, de tal maneira que não era possível distinguir onde começava o papel e terminava a mulher, está agora arredado e, se a interpretação funciona, deve-se apenas ao seu trabalho. A atriz pode representar. A sua juventude já não é o fundamental, mas sim a sua representação e embora o público possa hesitar nos aplausos, quando vê novamente esta atriz, pela segunda vez, representar o papel da juventude feminina, ou melhor dizendo, a ideia da juventude feminina, o estético verdadeiro exalta-a, pois agora sim, surge o teatro.

Também o tempo roubou à atriz a sua fortuna. Aquela energia e confiança tremendas que nos seus primeiros anos a acompanhavam para todo o lado, de tal maneira que, em todos os momentos da sua existência, nunca conseguíamos um vislumbre da mulher em si, mas sempre a ação consoladora e abençoada da fortuna, essa energia e essa confiança desapareceram e deixaram a atriz só. Mas esta solidão e abandono a que o tempo a forçou,

também abriu o espaço necessário para que a atriz estivesse na posse total das suas capacidades, para que, consciente e verdadeiramente, a atriz possa servir a ideia. O que antes era imediato e inconsciente para a jovem atriz, que sem se aperceber, caminhava confiante e sem hesitação pelo palco, segura de que a sua fortuna lhe entregaria uma interpretação plena e cheia, converteu-se agora numa entrega total a uma ideia, num serviço total à ideia, que converte toda a interpretação num ato solene de abdicação de si por uma ideia. A atriz cede-se, todos os seus trejeitos e maneirismos, e entrega-se na representação de uma ideia, de tal forma que ela, somente, é autora daquela criação. Já não existe sorte nem acidentes. Já não é a fortuna que a comanda e conduz a atriz, como uma marioneta, mas sim, a mulher segura e forte, que, na posse de um ofício árduo, se torna um símbolo.

Por fim, o tempo roubou à atriz o imediato. Aquilo que antes estava à mão, sem que fosse preciso sequer pensar em como representar, pois a jovem mulher era isso mesmo, agora tornou-se distante, “a thing of the past”³⁹. Mas esta distância é precisamente aquilo que é preciso para surgir o teatro, aquilo que faz com que a interpretação seja ideal. A atriz não é um mero modelo daquilo que representa, um exemplar qualquer que o encenador escolheu da rua e exhibe no palco, mas sim, uma artista que, através do seu trabalho, das suas capacidades, dá forma àquilo que não estaria presente não fora esse seu domínio. A sua interpretação já não é caracterizada por essa superficialidade imediata da jovem atriz, que a qualquer momento podia silenciar-se como a atriz do *Persona*, porque o momento tinha passado e o fogo se tinha apagado; a nossa atriz está agora na posse total de uma certeza e de uma tranquilidade segura, que nada momentâneo pode silenciar, porque a sua força não é coisa do momento, não é uma inspiração passageira, mas uma fogo seguro e eterno, que sempre e para sempre pulsa no seu interior. A atriz está na posse da interpretação, está na posse desse poder que suporta a interpretação e não depende do conjunto momentâneo de determinações alinhadas que fazem com que a interpretação se levante.

Ainda que, em todos os outros momentos, a interpretação da atriz tenha sido brilhante e fulgurante e que ninguém na plateia pudesse reconhecer qualquer diferença entre o que aconteceu antes e o que acontece agora, ainda assim, a diferença é infinita, porque antes não havia teatro (isso era mera ilusão) e não havia atriz. A única coisa que o público podia ver no palco, se estivesse na posse de toda a informação, era um feliz acaso que, continuamente, tinha a felicidade de se adequar à necessidade. Durante todo o espectáculo, a interpretação da

³⁹ Kierkegaard, S., *The crisis and crises for an actress*, p. 323.

nossa atriz estava suspensa desta felicidade casual, que agora a afirmava como um modelo perfeito daquilo que está a ser representado, e agora também, e agora também e por aí adiante, sempre uma confirmação momentânea de que a ilusão ainda presta. Mas quando a nossa atriz envelhece e a metamorfose toma lugar, então todos estes atributos passageiros e estas ameaças do momento são silenciadas e aniquiladas, porque a atriz está segura. É ela quem tem a posse da interpretação, é a atriz que tem esse poder total e quem está a trabalhar e, como um artífice experiente, tranquiliza-nos e maravilha-nos na execução do seu trabalho. É como quando nos sentamos ao lado de um condutor inexperiente ou de um experiente. No primeiro, ainda que toda a viagem corra bem e não sofra nenhum percalço, melhor, ainda que toda a viagem seja espetacular, com manobras impressionantes e saltos incríveis, e ainda que não nos apercebamos do perigo constante em que estivemos, não é possível dizer-se que é ao condutor que cabe o mérito do sucesso da viagem, mas sim à sua sorte e à força que a sua juventude lhe dá e ao acaso de os seus reflexos terem sido tão imediatos. Mas quando nos sentamos junto a um condutor experiente e seguro, que está na posse de tudo o que move o carro e a estrada, então podemos verdadeiramente relaxar, porque o perigo não existe e estamos sempre sob a proteção segura e eterna desse domínio absoluto do artífice. Repare-se bem que a viagem pode ser precisamente a mesma, sem mais nem menos um milímetro de diferença no percurso, velocidade e movimento do carro, sem contudo, deixar de haver uma distância infinita entre o que acontece no primeiro condutor e no segundo. Da mesma forma, ainda que o espectador, que balança e treme, e se entrega todo nas mãos do condutor, não repare em qualquer diferença, e alheado do perigo, aplauda da mesma forma um e outro condutor, a diferença continua a ser infinita e é apenas por desconhecimento que o espectador se entrega a um e outro. Por fim (no que é a parte mais difícil da metáfora), também se o espectador não puder compreender como é possível que um condutor velho e gasto possa mais facilmente conduzir num rally com mais perícia e rapidez que um jovem na flor da idade (quando o jovem tem todos os reflexos no primor e toda a força no seu máximo e ainda todos os músculos e ossos e todo o corpo na perfeição) – essa dificuldade de compreensão não revela mais que um desvio no seu critério. Assim é como a nossa atriz, que apenas na maturidade pode verdadeiramente chamar-se a atriz e pode verdadeiramente tranquilizar o espectador. Por isso é que Kierkegaard diz que o tempo não pode atacar a atriz. Na verdade, o tempo é uma força que ajuda a tornar manifesto o seu poder. O espectador pode ficar tranquilo quanto ao futuro da atriz, ele está assegurado, contando que ela permaneça no seu trabalho. O tempo não a pode atacar. E ainda que o mundo a abandone e não reconheça a verdade, ainda que a atriz não seja admirada pelos olhos do mundo, que está distraído com

tantos decotes e gritos e tiros e sangue de jovens, a atriz pode ficar tranquila porque o tempo serve apenas para a ajudar a tornar-se melhor: “Each year will make the attempt to demonstrate its thesis about the power of the years, but perfectibility and potentiation will triumphantly refute the thesis of the years. This again makes the spectator completely calm, because the youthfulness of the seventeenth year is still fragile, but perfectibility and potentiation are complete trustworthiness.”⁴⁰

Por esta altura, podemos já compreender em que consiste a metamorfose de que Kierkegaard fala. Não obstante, falta analisar um último passo, relacionado a dois termos citados acima, a saber, a metamorfose da potenciação e a metamorfose da perfectibilidade.

Os dois termos não são fundamentais para perceber o que está em causa na alteração da atriz, mas servem de último esclarecimento quanto ao poder que o tempo não tem nela. Não obstante, a forma em que aparecem é, pelo contrário, muito relevante quanto ao que se esconde no texto. A metamorfose que até aqui descrevemos é a metamorfose da potenciação. Quanto maior é a distância que a atriz tem da ideia que pretende representar (neste caso, o juventude feminina), mais imediata é a sua atuação, por via do poder da dialética, que atrai a atriz de um lado para o outro e que assim lhe permite dar forma a essa ideia. Nesse sentido, a metamorfose da potenciação é um cada vez mais poderoso regresso ao início. A cada ano que passa, a relação que a atriz estabelece com isso que já se encontrava presente no início da sua carreira será cada vez mais intensa e mais perfeita. A cada ano que passa, o poder da atriz de representar essa ideia inicial será cada vez maior, porque a potenciação cresce e com os anos, à medida que a atriz se afasta e essa ideia se torna distante, cada vez menos imediata, mais próxima será a relação que a atriz estabelece, através da dialética, a essa ideia – cada vez mais eminente será a sua representação. Por outro lado, a metamorfose da perfectibilidade ou da continuidade (que surge apenas, diz Kierkegaard, para mais claramente se perceber a primeira metamorfose), diz respeito à transformação que, ao longo dos anos e por causa do envelhecimento natural da atriz, vai ocorrendo: “(...) is a process, a succession, a steady transformation over the years, so that the actress as she grows gradually changes her sphere, takes older roles, again in the same perfection with which she at younger age filled younger roles.”⁴¹ Isto significa simplesmente, que o trabalho da atriz, ao longo anos, se vai desenvolver com igual mestria ao acompanhar o avanço natural da sua idade, sem que por isso, sofra qualquer perda, isto é, à medida que a atriz vai envelhecendo e por isso vai

⁴⁰ Kierkegaard, S., *The crisis and crises for an actress*, p. 324.

⁴¹ Kierkegaard, S., *The crisis and crises for an actress*, p. 323.

aceitando papéis de personagens mais velhas, a sua arte, a sua interpretação, vai evoluir paralelamente mantendo a mesma perfeição dos primeiros anos. Este processo é um aperfeiçoamento porque, à medida que a atriz envelhece, aquelas determinações secretas que na sua juventude a protegiam, vão desaparecendo, deixando-a só. Por isso, para que a interpretação mantenha o tiro certo no alvo, como acontecia nos primeiros anos, o domínio que a atriz tem sobre a sua arte tem de ser cada vez maior, o que permite que a atriz, ao longo dos anos, se por um lado vai perdendo a ajuda dos dotes da juventude, por outro, vai ganhando força e poder com esse envelhecimento, de tal forma que a interpretação é sempre excelente. Neste sentido, ambas as metamorfoses trabalham conjuntamente para um cada vez maior poder da atriz. A metamorfose da perfectibilidade, que ao longo dos anos, faz com que a atriz se torne cada vez mais capaz e mais segura na sua arte, e a metamorfose da potenciação, que ao longo dos anos, faz com que a atriz seja cada vez mais capaz de regressar ao início e representar a ideia, que desde sempre esteve envolvida. Por isso, ambas as metamorfoses protegem a atriz do poder dos anos, guardando e desenvolvendo-a, de tal maneira que, a cada ano que passa, ao contrário do que o mundo pensa, a atriz se torna melhor, mais forte e mais segura: “(...) it may be said of both of them that time has no power over them. There is, namely, one resistance to the power of the years – it is perfectibility, and it is precisely over the years that it develops. And there is another resistance to the power of the years; it is potentiation, and it is precisely over the years that it becomes manifest.”⁴²

De facto, esta análise acerca das diferenças de cada uma das metamorfoses, não parece acrescentar grande significado à análise até aí feita. Quanto à metamorfose que já tínhamos analisado, Kierkegaard não acrescenta na prática nada, a não ser uma forma de a determinar, e, quanto à nova metamorfose, o próprio autor reconhece que a cita apenas para melhor clarificar o primeiro caso. O interesse está escondido na referência muito subtil que Kierkegaard faz ao plano ético e estético e que são, na verdade, a chave para a verdadeira intenção de todo este artigo. No antepenúltimo parágrafo, no parágrafo em que Kierkegaard apresenta os termos, é introduzida quase imperceptivelmente uma imagem cómica de um ético que aponta com euforia para a metamorfose da perfectibilidade, orgulhoso por ter a atriz do seu lado como exemplo claro da sua teoria, enquanto um estético aponta intoxicadamente para a metamorfose da potenciação, sem conseguir fazer outra coisa que não admirar o exemplo perfeito da atriz para o seu ponto de vista⁴³. Para um autor que se assume religioso e

⁴² Kierkegaard, S., *The crisis and crises for an actress*, p. 324.

⁴³ Cf. Kierkegaard, S., *The crisis and crises for an actress*, p. 323 e 324.

que é conhecido pela sua ironia permanente, não pode deixar de ser significativa esta imagem curiosa. É fácil perceber a relação direta que existe entre a ética e o fenómeno que, ao longo dos anos, sem cessar e sempre através do trabalho, vai fazendo com que a atriz se torne cada vez mais capaz de desempenhar o seu ofício. Do mesmo modo, é fácil perceber porque é que um estético gritaria *Eureka* ao presenciar essa transformação profunda que, ao longo dos anos, vai aproximando a atriz da representação eminente da ideia, tornando-a quase uma escultura viva do que defende o estético. A mera visão da atriz é uma confirmação da vida feita arte. O que ainda não é completamente claro é a relação que estabelece um religioso com este texto. Essa relação deve-se ao facto de a atriz ser um exemplo daquilo que deveria ser a vida de todos nós.

Capítulo 3 – E todos nós, não somos mais que atores

Olhemos para trás. Começamos por ver como nos descreve Kierkegaard as características fundamentais de uma jovem atriz. Depois, através de uma análise do que está em causa no teatro e no trabalho ator, particularmente a relação que existe entre o representar de uma ideia do espectáculo e o fazer-se transparente, ou símbolo dessa ideia, por parte do ator, vimos como é que a jovem atriz não pode, por ser jovem, ser um ator. Acrescentámos então o peso da repetição, que vem forçar e salientar ainda mais a necessidade da presença da ideia e a dificuldade de uma atriz que não seja madura, e portanto, distante da ideia, repetir uma segunda vez o que antes era imediato. Por fim, analisámos e descrevemos a atriz madura, já na posse completa do seu ofício e procurámos mostrar a diferença fundamental que se constitui entre essa atriz e a jovem inicial, o que nos levou a uma análise das duas metamorfoses. Vimos também paralelamente, como é que toda esta análise, que procura distinguir claramente o que é ser uma atriz e o que não é, se prende a uma importância pessoal, da atriz que se reconhece como atriz, e não do público ou dos diretores, para os quais, se não é preferível trabalhar e ver trabalhar mulheres que não sejam atrizes, pelo menos, é indiferente. Esta tese só pode interessar a quem esteja preocupado com o que seja, de facto, um ator. Por este ponto, percebemos por que razão nos diz Kierkegaard haver um desvio do critério estético da maioria, que aplaude a jovem atriz, mas hesita na presença da verdadeira atriz, enquanto para um estético de verdade, apenas esta última merece atenção. Novamente, o nosso texto encontra um final. Neste momento, o texto está terminado e a análise concluída. O último esforço que queremos começar relaciona-se somente com a intenção que Kierkegaard tem ao escrever este texto e que esclarece nos últimos contornos o perfil da sua atriz.

Já vimos como a existência humana se processa da mesma forma que num teatro. A nossa vida é constituída pela imersão em determinados papéis, que desempenhamos como achamos que devem ser desempenhados, inventando e desenvolvendo as nossas personagens para que se insiram no drama que estamos a contar. Contudo, na maioria das vezes e na maioria dos casos, não nos apercebemos que este mecanismo atua em nós, e confundimos essa personagem, essa máscara que usamos com a nossa própria identidade. Poder-se-ia discutir até que ponto existe, de facto, algo sob a máscara, ou se não é apenas a máscara a nossa identidade, mas, para o ponto aqui em causa, esse problema não é importante. Importa apenas perceber que existe algo que corresponde ao sujeito a agir como acha que o seu papel

deve ser desempenhado, tendo noção mais ou menos confusa daquilo que pode ou não ser dito, daquilo que pode ser feito, etc. e algo que corresponde ao sujeito que está a decidir entregar-se cegamente a esse papel. Uma das diferenças fundamentais entre o ser humano e o ator, é que o ator tem noção deste mecanismo. Quando o ator se prepara para desempenhar um papel, tem um guião que estuda para perceber que género de personagem vai desempenhar, que várias hipóteses existem para esse desempenho, qual é a importância dessa personagem no todo, etc. O ator tem consciência do que está em causa e o processo está, mais ou menos, controlado. Connosco, todavia, passa-se o contrário. Na maioria das vezes e na maioria do tempo, nem sequer nos apercebemos que existe uma personagem que estamos a desempenhar e, das poucas em que acordamos para o facto de interpretarmos um papel, tendemos a assumir que esse papel é fixo e que não existe alternativa. Por isso, há uma relação confusa entre o que é o ser humano e o que é esse papel que nos foi entregue. Como diz Shakespeare, ao longo da vida desempenhamos muitos papéis, mas raramente nos apercebemos, não só deste processo, mas das alternativas. Ora, precisamente o que é fundamental na constituição humana é a existência de alternativas, a existência da liberdade. Novamente, poder-se-ia abrir aqui um parêntesis argumentando contra a complexidade desta afirmação tão simplista. De novo, fazemos argumento do facto de não haver tempo, nem haver real importância nesse problema para este contexto. Para nós, é suficiente notar que o ponto de vista comum, quer esteja dominado por uma crença profunda na liberdade, quer seja dominado por um espírito mais cético, experimenta-se sempre como livre, como tendo possibilidades, o que quer dizer, que na interpretação dos nossos papéis existem, no mínimo, alternativas de interpretação.

O conceito de natureza prende-se com a compreensão de haver, na quase totalidade dos entes naturais, um conjunto de determinações de princípios que tende para um mesmo fim, isto é, que para os seres naturais haja um conjunto de processos que são imediatamente ativados e que levam a um mesmo padrão de comportamentos. Por exemplo: uma macieira, tem em si um certo número de processos, que naturalmente conduzem sempre para o mesmo fim. Da mesma forma, um cão, independentemente da sua situação, é levado a agir por essa natureza que o conforma a um determinado comportamento. Por muito que tente educar um cão, a única coisa que posso fazer é condicionar essa sua natureza para que perante determinadas situações reaja desta ou daquela forma. Mas toda a gama de reações possíveis estão determinadas *a priori* pela natureza do cão. De facto, dependendo da raça, um treinador já sabe que este caso tende a reagir assim enquanto aquele tende a agir de outro modo, e para o

ensino de um ou de outro, o género de mecanismo que condiciona essa natureza é distinto, porque é o que é próprio à natureza que os determina. Até em questões de personalidade, mesmo tendo em conta as curiosas peculiaridades dos cães, posso abrir um livro de raças e perceber que os *basset hound* são pacientes e meigos, enquanto os *pastores alemães* são agressivos e possessivos, porque todas as determinações estão impressas nas suas naturezas. O que é curioso na natureza humana é que parece revelar-se enquanto falta, isto é, parece que não existe, pelo menos ao mesmo nível. Quando um ser humano nasce, parece haver um grande buraco quanto às determinações que correspondem ao “ser um ser humano”. Parece que não existe algo a que corresponda ser um ser humano, ou pelo menos, esse algo é tão pouco determinado que o problema se mantém. Não parece existir um guião daquilo que seja ser um ser humano, de tal maneira que ficamos num vazio total quanto ao que é suposto fazermos. Um pássaro pode ser atirado do ninho, que automaticamente a sua natureza dir-lhe-á o que deve fazer. Os veados começam a andar no primeiro dia da sua vida. Mas nós, parece que quase tudo o que aprendemos a fazer, não se deve à nossa natureza, mas sim à história social e cultural do povo em que nos inserimos. Na verdade, esta abertura é tão grande, que ao contrário do que acontece com todos os outros animais, se um ser humano for educado por lobos, então esse ser humano torna-se um lobo. Se for educado por gorilas, torna-se um gorila. Parece, portanto, haver um problema fundamental do ser humano que se prende por um lado, por haver esta abertura quanto ao papel que devemos desempenhar, e por outro, por tendermos a achar que esse problema não existe e que das poucas vezes em que nos apercebemos dele, acharmos que é exatamente o contrário do que de facto é.

Kierkegaard assume que existe uma natureza humana, mas que o que é próprio dessa natureza é precisamente o facto de ser silenciosa quanto ao que a constitui, isto é, o que é próprio da natureza humana é manifestar-se enquanto silêncio e enquanto falta, o que quer dizer, que todos os seres humanos sentem, por um lado, a ausência de uma natureza, precisamente na forma duma tensão perante a possibilidade de cada um ser como quiser ser, mas que contudo, se manifesta, por outro lado, como um lançamento para algo que eu deveria ser mas não sou. Ou seja, Kierkegaard diz que todos os seres humanos sentem esse apelo de uma natureza, que corresponde ao que um ser humano deve ser, mas que o sentem enquanto falta, ou, melhor dizendo, sentem esse apelo como um “não estou a ser aquilo que deveria ser”. Neste sentido, a existência humana caracteriza-se por uma tensão profunda para uma natureza que não sabe qual é, mas que se revela apenas como “não é isso”, “também não é isso”, “ainda não”. Por outras palavras, a existência humana caracteriza-se por uma

inquietação, que age em todos os momentos, e que se trata de uma reação ao facto de o ser humano se experienciar como um monstro, como um paradoxo. Em todos os momentos, o ser humano sente que não está dentro da sua natureza, o que é o mesmo que dizer, que se sente fora da natureza, que não tem lugar nela, o que é precisamente a determinação do monstro. Ora isto acontece, porque de facto, o ser humano é um paradoxo existencial, um absurdo.

Como já vimos, existem dois polos fundamentais do ser humano: um ideal e um imediato. Ora precisamente porque nós somos uma síntese *a priori* destes dois polos opostos, o ser humano constitui-se enquanto absurdo. Nós somos a síntese *a priori* de duas coisas que não podem coexistir, de duas coisas que se anulam continuamente, como o são a dimensão ideal e imediata, o que quer dizer que o ser humano, a cada momento, é a síntese *a priori* de uma coisa que é infinita e de uma que é finita, de uma coisa que é eterna e de outra que é temporal, o que só pode resultar num paradoxo. É, aliás, essa a sensação que temos quando pensamos nos limites da nossa existência ou no acesso que temos à experiência de existir, que é sempre a experiência de algo que não sabemos de onde vem nem como se processa desta forma.⁴⁴

Este ponto interessa apenas para que se perceba como é que a relação que uma atriz estabelece com o ideal e a forma como consegue em si, resolver, ainda que momentaneamente, esta contradição de um ideal que se torna imediato nela, é protótipo da relação que o ser humano pretende ter. Por um lado, a atriz consegue resolver em si, durante a interpretação, esta relação de poderes que a todo o momento a relacionam com um ideal, eterno e infinito, e que ela converte em representação imediata, isto é, a atriz consegue tornar-se um símbolo desse ideal e a possibilidade existencial do que seria esse ideal. Quer dizer, para o espectador, a atriz torna-se realmente uma possibilidade do que seria a vida segundo esse ideal. Por outro lado, a atriz consegue fazer com que essa relação com um ideal, que se repete todos os dias, seja, de cada vez, vivida como a primeira, ao ponto de, se a atriz for de

⁴⁴ Este tema é, claro, muito complexo e corresponde a uma das ideias fundamentais de Kierkegaard. O que estamos a tentar descrever em duas páginas é um problema central e complexo, não só da obra de Kierkegaard, mas também da Filosofia enquanto tal, que apela a uma série de conceitos que não podemos analisar, para além da nossa já imposta regra acerca do carácter filosófico deste trabalho. Como tal, apelamos a uma lista grosseira de problemas como o desespero e a forma como atua e determina o ser humano; o carácter das disposições e a sua influência no ponto de vista; a impossibilidade humana em ter um acesso puro às coisas, de tal maneira, que todo o ponto de vista fica minado pela distância; a inconsciência da inquietação; e o vários graus da angústia... Obviamente, estamos a saltar por cima de um tema muito complexo, sem o analisarmos de todo. A referência que fazemos é apenas isso mesmo, uma referência, a qual ligamos, se interesse houver num estudo mais aprofundado, a obras como *Doença para a Morte* e *Adquirir a Sua Alma na Paciência*, de S. Kierkegaard.

facto atriz, não só para a atriz cada interpretação ser diferente e única para a atriz e também para o público que vê essa interpretação como se fosse a primeira vez. É o que facilmente se vê, por exemplo, nos bons espetáculos de *stand up comedy*, em que, através de um espetáculo com uma dramaturgia clara e uma interpretação teatral, o performer consegue fazer com que o público seja sempre surpreendido pelos tempos e pelas piadas que usa⁴⁵. Ora, esse é precisamente o objetivo de vida de um ser humano, esse é o método para atingir a sua natureza como o descreve Kierkegaard. Conseguir, por um lado, que essa organização existencial, que faço da vida e que lhe dá sentido, tenha sempre comigo uma relação de proximidade e não de mero hábito, de tal maneira, que a todo o momento, essa organização atue realmente na disposição da minha existência. Ou seja, conseguir sempre que o ideal que regula a minha vida e que dá sentido à totalidade dos momentos imediatos que a constituem, seja sempre próximo e efetivo, e não apenas caso de um hábito enraizado, isto é, tornar a minha vida a expressão imediata de uma possibilidade ideal que a regula. Como vimos, a vida processa-se precisamente da mesma forma que uma peça de teatro. A diferença está em que não nos apercebemos disto. O que nos parece que Kierkegaard delinea com a descrição da atriz é um plano existencial em que não só reconheço que a minha situação é essa, a de um ator numa peça, mas, além disso, consigo converter a minha interpretação, como o faz a atriz, num símbolo daquele princípio organizador que dá sentido à minha vida, consigo tornar-me um símbolo imediato do que seria a vida se de facto fosse organizada de acordo com este ideal que a organiza – tornar-me a possibilidade existencial da vida assim.⁴⁶

Parece-nos também que a relação que a atriz estabelece com o ideal, relacionando-se sempre com ele como se fosse a primeira vez, é também o objetivo que Kierkegaard tem para a existência humana. Este ponto caracteriza-se especialmente por esta relação que eu estabeleço com o ideal da minha vida ser sempre como da primeira vez, ou seja, ser sempre genuíno. Não deixar, como vimos, que o amor seja devorado pelo hábito, ou que a força dos princípios da minha vida seja amolecida pelos anos, mas manter sempre, através desta relação primária com os ideais que sustentam a minha vida, uma relação forte, pura e autêntica com esse mapa existencial.

⁴⁵ A este respeito, veja-se por exemplo o espectáculo *What it is*, de Dylan Moran.

⁴⁶ Seria interessante comparar esta perspectiva com a vida vivida enquanto obra de arte que Nietzsche descreve, por exemplo, no *Crepúsculo dos Ídolos*, isto é, perceber em que pontos se toca esta tese de Kierkegaard e a tese de Nietzsche que parece descrever a existência humana precisamente como tendo o objetivo de se tornar uma execução estética de uma possibilidade existencial. No fundo, compreender como é que Nietzsche pode aguentar esta perspectiva sem um religioso.

Por outras palavras, o que está em causa aqui é precisamente um retorno à inocência, um retorno à primeira vez. O que Kierkegaard descreve e que corresponde ao símbolo da atriz, é a possibilidade de, na minha vida, não só entregar-me ao que é suposto e natural nela, mas fazê-lo readquirindo a inocência. Saindo do fluxo natural da minha vida, da pura imersão dela, apercebendo-me do jogo teatral que é a vida, conseguir, depois, regressar à vida natural. Há, portanto, um regresso a si no fim da viagem, um retorno à inocência, ao início. O ser humano deve, segundo Kierkegaard, regressar ao início, readquirir no fim a sua inocência, que é o que consegue fazer a atriz no palco.

Um rapaz, na juventude, quando está apaixonado, é vítima da sua inocência e da juventude. Ele não sabe ainda o que é o amor. Mas a vida encarrega-se de lhe mostrar, de o ensinar. A vida entra por esse amor e retira-lhe o sentido, deixando apenas o hábito, o sepulcro vazio e o nosso rapaz vê-se abandonado por esse motor que era o amor. Já não pode ver a mesma coisa, já não pode regressar ao primeiro beijo. A inocência desapareceu, a juventude desapareceu – a vida roubou-as e esvaziou o rapaz do seu amor. O que Kierkegaard descreve e que podemos reconhecer no protótipo da atriz, é um regresso tal, um renascimento tal, que o rapaz readquire essa inocência, ele ganha, de novo, através da ética, o amor. E este amor, já não é vítima dos anos. Este amor é seguro e forte e os anos servem apenas para o reforçar. O rapaz é agora dono desse sentido, ele ganhou a sua inocência. Ele regressou ao início. Esse é o projeto de Kierkegaard. Ganhar a inocência, ganhar a juventude, ganhar a vida, através desta vida, que implica perder tudo isso. Perder a inocência para a ganhar. Perder a juventude, para ser jovem para sempre.

Neste sentido, torna-se ainda mais clara a necessidade que a atriz tem de se distanciar da ideia que representa, uma vez que é preciso perder a inocência para se conseguir uma relação adequada ao ideal. Enquanto era jovem, não havia distância entre a atriz e o papel, por isso, não havia também relação ao ideal, mas apenas ao imediato. Mesmo que haja uma espécie de relação ao ideal, se é inocente, ou seja, se é dentro desse ideal, sem distância, sem se perder a inocência, então essa relação é ainda infantil e débil, porque ainda é imediata. É preciso deixar o jardim da juventude, é preciso perder a inocência, para poder relacionar-me verdadeiramente com a ideia da juventude, com a inocência. Por não haver essa distância, mas a relação ser ainda imediata, é que os jovens não podem entender a juventude e o seu entendimento é apenas teórico. É o que acontece com a nossa jovem atriz quando tenta representar a Julieta. Quando tinha dezoito, não havia distância e a sua relação à juventude feminina era imediata. Ainda que a atriz procurasse com todas as suas forças representar o

ideal, esse ideal ainda é só imediato e portanto, a atriz ainda não tem a força nem a maturidade necessária para lhe dar expressão. Só quando a atriz envelhece e ganha distância, só aí pode posicionar-se corretamente em relação a esse ideal que quer representar e, então, tornar-se um símbolo disso. Até lá, não faz, de facto, ideia do que é. O mesmo acontece com a ética. Se um homem é bom, apenas porque é boa pessoa, porque a vida lhe corre bem ou foi bem-educado, ou tem simplesmente uma boa personalidade, então ainda não existe uma relação à ética. Para isso é preciso perceber essa relação enquanto possibilidade, isto é, que eu posso fazer isto ou o contrário e depois tomar uma decisão. Antes desta distância, existe apenas imediaticidade, uma relação ao imediato e não ao ideal. Para isso, é primeiro preciso perder a inocência, perder essa bondade imediata, para que eu possa decidir-me, em cada caso, a fazer o bem. Portanto, para que haja uma relação real ao ideal e, conseqüentemente, para que a atriz possa representar a ideia, é preciso em primeiro lugar, que haja essa distância dialética, o que significa, que a atriz tem de relacionar-se com a ideia como possibilidade e não como imediato atual. E em segundo lugar, o que já vimos, tem de ser capaz de repetir essa ideia em si, ou seja, tornar-se um veículo dessa ideia (o que é o que está em causa no trabalho de uma atriz).

Do mesmo modo, na vida é preciso perder a inocência para se conseguir readquiri-la. Só através desta perda, através da distância que se cria por isso, pode haver uma relação real com o ideal e o conseqüente ganho da inocência. Mas também, como na atriz, é preciso haver este duplo salto. Por um lado, conseguir colocar-me a uma distância da ideia de tal forma que a vejo enquanto possibilidade e não como imediata, e por outro, conseguir que essa possibilidade se atualize em mim, ou seja, se “repita”. Sem o segundo passo, resta-nos apenas o desespero, que se inicia exatamente no momento em que me apercebo de que existe essa possibilidade, mas que eu não me consigo tornar nisso. Assim, o que está em causa no ser humano, e de que a atriz é símbolo no palco, é este processo milagroso em que me consigo relacionar com uma ideia que está à distância e é apenas uma possibilidade, e consigo tornar-me nisso. O que acontece na inocência. Só depois de a perder e portanto só depois de deixar de ser inocente, é que posso ter realmente uma relação real com essa ideia, para que possa, através desse salto, ganhá-la novamente. Antes de a perder, a minha inocência é imediata e passageira e ainda sujeita ao poder dos anos, mas depois de a perder, se a conseguir ganhar novamente, então ela tem a força da eternidade e nada no mundo lhe pode tocar.

Isso é o que atriz consegue no palco e que deixa o ético extasiado. Através da reflexão, através da dialética, a atriz decide como é que deve ser a sua vida e torna-se esse

símbolo, readquire a inocência da jovem Julieta, volta ao início muitos anos depois. A atriz renasce ali. Os anos não têm qualquer poder sobre ela, a vida não tem poder sobre ela. A atriz conquista a sua inocência e torna-se isso, esse símbolo. Este é o movimento ético enquanto tal. Eu vejo a minha vida, vejo o que deve ser a minha vida, e torno-me isso, readquiro a minha inocência, a minha pureza, depois de os ter perdido. A minha vida torna-se expressão da minha ética. Essa é a diferença entre o ético e estético. O estético vê o trabalho da atriz como a expressão máxima da possibilidade. A atriz pode representar qualquer possibilidade que queira e isso é o sentido da estética.⁴⁷ Mas o ético, não quer possibilidades. O ético quer atualizar isso na vida, quer tornar-se isso! É isto o que nos é descrito quando Kierkegaard descreve a metamorfose: “The metamorphosis, however, of which we have been speaking is the metamorphosis of potentiation, or it is a more and more intensive return to the beginning.”⁴⁸

Percebemos portanto, porque é que a atriz é tão fundamental para Kierkegaard. Ela é o exemplo máximo do que está em causa na ética e na estética, ela é o exemplo desse regresso ao início, do retorno à inocência. A atriz é a expressão em palco daquilo que nós deveríamos ser capazes de fazer na vida. Mas é isto possível? É possível na vida, através de um esforço ético, ganhar a inocência? De maneira nenhuma. Por isso é que precisamos do religioso.

O que está em causa é que, por mais que tente, através da ética, nunca poderei regressar ao início. A culpa nunca desaparece e não consigo nunca atualizar isso na vida. Eu posso tentar enganar-me, mas o que é certo, é para o ético, a vida nunca tem salvação, porque depois de perder a inocência, tudo está perdido. Por mais que olhe para o céu, na tentativa de recuperar essa inocência que perdi, nunca consigo chegar lá. Por isso, é que preciso que o céu desça até nós, que é preciso o religioso. É apenas através da fé e da existência religiosa, que eu posso, recuperar a minha inocência, pois, por mais que tente elevar-me ao ideal, nunca o atinjo. É preciso que o ideal desça, que se humilhe por mim.

É isto que podemos encontrar no texto de Kleist, na parte final e que termina, tanto o seu texto como o nosso.

“(…) assim também a graciosidade, depois de, por assim dizer, o conhecimento ter atravessado o infinito, volta a apresentar-se; e de tal maneira que surge em simultâneo e de modo

⁴⁷ É, aliás, precisamente o que está em causa na tese de Nietzsche.

⁴⁸ Kierkegaard, Sören. *The Crisis and Crisis in the Life of an actress*, p. 324.

mais puro naquela estrutura de um corpo humano que ou não possui consciência alguma, ou possui uma consciência infinita, i.e. ou no boneco articulado, ou num deus.

Sendo assim, disse eu, um pouco abstraído, teríamos de voltar a comer da Árvore do Conhecimento para regressarmos ao estado da inocência.

Sem dúvida, respondeu ele; esse é o último capítulo da história do mundo.”⁴⁹

⁴⁹ Kleist, Heinrich von. *Sobre o Teatro de Marionetas e outros escritos*, Lisboa, Antígona, 2009, p. 143.

Conclusão:

Começamos por descrever e analisar a descrição da atriz de dezoito anos que Kierkegaard cita como exemplo no início do seu texto. Vimos como esta é constituída por um conjunto de posses indefiníveis que lhe dão todo o seu sucesso e triunfo. Depois, procurámos analisar o conceito de um ator enquanto tal e dos mecanismos do teatro, para perceber que este é sempre palco de ideias e que como tal, o ator deve ser veículo de ideias, o que é o mesmo que dizer, um símbolo. Por isso, concluímos que um ator, para ser ator, tem de ter alguma distância da ideia que pretende representar, caso contrário, não se relaciona verdadeiramente com uma ideia, mas apenas com um conteúdo imediato e portanto não existe teatro, nem ator, mas apenas modelismo. Por fim, procurámos analisar qual é a real motivação de Kierkegaard neste texto, para descrevermos em que medida o ator é símbolo também para o ético e para o estético, que veem nele a prova concreta de que é possível o projeto ético ganhar na vida a inocência perdida e o projeto estético de a vida vivida como possibilidade estética. Contudo, tentámos também deixar claro, de que forma, o projeto ético ou estético não são ainda suficientes para resgatar a vida porque não conseguem atualizar existencialmente esse projeto de recuperação da inocência ou apenas jogo existencial de possibilidades, e portanto, que a atriz, enquanto triunfa teoricamente em palco nisso que seria a solução da vida, pode apenas apontar para o religioso como a verdadeira solução. Uma vez que não conseguimos nunca executar o projeto ético de recuperar a inocência, depois de a ter perdido, é sempre preciso que o religioso desça até nós e recupere para a inocência.

Ficam ainda muitas questões por resolver. Seria interessante prosseguir esta análise ou abrir uma das portas que ficou para trás. Tentar, por exemplo, perceber que relação estabelece Kierkegaard entre a fuga ao desespero e a arte, ou como se relaciona a arte sacra com uma execução plena da vida; ou em que medida seria o projeto de ator que Kierkegaard descreve passível de ser constituído em pedagogia ou na fundação de uma companhia. Acima de tudo, seria interessar uma análise mais detalhada e comparativa entre a perspectiva aqui descrita e outras perspetivas mais contemporâneas, especialmente dos movimentos performativos atuais.

Obras Citadas:

Livros:

- Aristóteles. *Poética*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- Brook, Peter. *O Espaço Vazio*, Lisboa, Orfeu Negro, 2008.
- Cela, Camilo José. *A Cruz de Santo André*, Bibliotex Editor, 2003.
- Conrad, Joseph. *Three Sea Stories*, Hertfordshire, Wordsworth Classics, 1998.
- Conrad, Joseph. *Juventude*, Santa Maria da Feira, Quasi Edições, 2008.
- Dickens, Charles. *David Copperfield*, London, Penguin Books, 1994.
- Kierkegaard, Sören. *The Crisis and Crisis in the Life of an Actress*, Princeton, Princeton University Press, 1997.
- Kierkegaard, Sören. *The Crisis and Crisis in the Life of an Actress*, New York, Harper Torchbooks, 1967.
- Kierkegaard, Sören. *Repetition and Philosophical Crumbs*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- Kierkegaard, Sören. *Adquirir a Sua Alma na Paciência*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.
- Kierkegaard, Sören. *The Concept of Anxiety*, Princeton, Princeton University Press, 1980.
- Kierkegaard, Sören. *Temor e Tremor*, Lisboa, Guimarães Editores, 1998.
- Kierkegaard, Sören. *In Sickness Unto Death*, London, Penguin Books, 2008.
- Kleist, Heinrich von. *Sobre o Teatro de Marionetas e outros escritos*, Lisboa, Antígona, 2009.
- Nietzsche, Friedrich. *Crepúsculo dos Ídolos*, Lisboa, Edições 70, 2002.
- Roth, Philip. *Humilhação*, Alfragide, D. Quixote, 2011.
- Shakespeare, William. *As You Like It*, London, Penguin Books, 1994.

Artigos:

- Sagi, A. *The existential meaning of the Art of Theatre in Kierkegaard's Philosophy*, Man and Work 24: (1991) 461-470.

Espetáculos e Filmes:

- *A Leste do Paraíso*. Dir. Elia Kazan. 1954. Dvd. Warner Bros. Pictures. 2009.
- *Persona*. Dir. Ingmar Bergman. 1966. Dvd. United Artists. 2009.
- *What It Is – live*. Dylan Moran. 2009. Dvd. Universal Studios. 2009.

dare, and even if it were only at the last moment as you come up to the Communion table, would you dare even with regard to the thought that recognizes your own unworthiness, would you dare to guarantee yourself, trust in yourself, that you would be able to keep away everything disturbing, every anxious thought of recollection that, alas, wounds from behind, every suddenly aroused mistrust that turns against you as if you were still not adequately prepared, every most transient delusion of security in yourself! Alas, no, you are capable of nothing, not even of holding your soul by yourself at the peak of consciousness that you stand totally in need of grace and the blessing. Just as someone else supported Moses when he prayed,¹¹³ so also at the Communion table you must be supported by the blessing; when you are to receive the blessing, it must encompassingly support you as it is communicated to you.

The pastor who is present at the Communion table is not able to communicate the blessing to you, nor is he able to support you. Only he who is personally present is able to do that, he who not only communicates but is the blessing at the Communion table. He himself is present; he blesses the bread when it is broken; it is his blessing in the cup that is handed to you. But it is not only the gifts that are blessed—no, the supper itself is the blessing. You partake not only of the bread and wine as blessed, but when you partake of the bread and the wine you partake of the blessing, and this is really the supper. Only he who instituted this supper, only he can prepare it—because at the Communion table he is the blessing.

See, therefore he stretches out his arms at the Communion table; he bows his head toward you—blessing! In this way he is present at the Communion table. Then you are parted from him again, or then he is parted from you again—but blessing. God grant that it might also become a blessing to you!

THE CRISIS AND A CRISIS IN THE LIFE OF AN ACTRESS

by Inter et Inter

The thought of being an actress, that is, one of eminence, no doubt promptly evokes in most people the idea of a situation in life so enchanting and splendid that in the thought of it they often entirely forget the thorns: the incredibly many banalities, all the unfairness, or at least the misunderstanding with which an actress may have to contend especially in the decisive moments.

Let us imagine a situation as propitious as possible; let us imagine an actress who is in the possession of all that is required for being unconditionally eminent. Let us imagine that she receives the recognition of admiration and that she is fortunate enough not to become the target (which is indubitably a tremendous good fortune) of some spiteful person's persecution—so then she goes on living year after year, the envied fortunate object of incessantly continuing appreciative admiration. It seems so glorious, it seems as if it were something; but if one looks more closely and sees the kind of coin in which this appreciative admiration is paid, sees the meager sum of shabby banalities that in the world of theater critics constitutes the fund *ad usus publicos* [for public use]¹ (and it is indeed from this fund that the incessant appreciative admiration is normally paid), it may very well be possible that even this most fortunate situation for an actress is quite shoddy and cheap. —If it is true, as is said, that the wardrobe of the Royal Theater is thought to be very expensive and valuable, it is certain that the wardrobe of the newspaper critics is dreadfully shabby.

Further. The admired artist goes on living year after year. Just as in middle-class households one knows exactly in advance what will be served for dinner each day, so also does she know exactly the season's perquisites in advance. Two or three times a week she will be praised and admired, cited for excellence; already in the course of the first three months, she will more than once have looked through the sum of stock phrases in the newspaper reviews—and turns of speech [*Vendinger*], as they with special emphasis may be called, since they return [*vende tilbage*] again and

again. Once or twice, in good years thrice, she will be celebrated by some unsuccessful seedy fellow or would-be poet; her portrait will be painted for every art exhibition; she will be lithographed and, if fortune favors her very much, her portrait will even be printed on handkerchiefs and hat crowns. And she, who as a woman is jealous of her name—as a woman, she knows that her name is on everyone's lips even when they wipe their mouths with the handkerchief; she knows that she is the object of everyone's admiring discussion, also of those who are dying to have something to chatter about. She goes on living like this year after year. It seems so glorious, it seems as if this were something, but insofar as she is to live in the more positive sense on the costly nourishment of this admiration, find encouragement in it, be strengthened and stirred by it to ever new effort, even the most superbly talented person, and especially a woman, in a weaker moment may still look around despondently for an expression of genuine appreciation. Then at such a time she will really feel, something she of course has often sensed herself, how empty all this is and how unfair to envy her this burdensome glory.²

Meanwhile, the years go by, yet not many in these times of curiosity and impatience; so there is already gossip going around that she is getting older, and so—well, yes, we do indeed live in Christian countries, but just as one often enough sees examples of esthetic bestiality, so, too, the cannibalistic taste for human sacrifices has far from become obsolete in Christendom. The same fervid insipidity that without ceasing beat the big drum of banality in her praise and celebrated her eloquently on the cymbals,³ the same insipidity now becomes bored with its idolized artist; it wants to get rid of her, does not want to see her anymore—she may thank God if it does not wish to have her exterminated. The same insipidity acquires a new sixteen-year-old idol, and in her honor the former idol has to experience the total disfavor of banality—because the great difficulty bound up with being an idol is that it is almost inconceivable that one can receive honorable discharge from this appointment. Or if this is not the case or is not as crude as presented here, then at times something else happens that seems much better but basically is just as bad. Coming on the run from the past, banality has such a good

x
325

momentum with admiration that the idolized one is still allowed to go on with terminal velocity for a time after she, as they say, has become older. To all appearances no change in banality's expressions about the idolized artist has occurred, yet one seems to sense a certain uncertainty that betrays that the eulogizing Rosiflengius⁴ begins to fancy just a little that he is doing the artist a favor by *chivalrously* continuing to say the same thing. But to be chivalrous to an artist is the very height of effrontery, a sticky impertinence, and the most loathsome obtrusiveness. Anyone who is somebody and is essentially somebody *eo ipso* [precisely thereby] has a claim to being recognized for this very qualification, no more and no less. —If it is so, as is said, that the theater is a sanctuary,⁵ profanation is at least not far off. How burdensome and painful at the age of sixteen to have to endure in the form of art criticism the hypocritical bowing and scraping and declarations of love from old bald-headed or half-witted reviewers; how bitter sometime later to have to put up with the brashness of chivalry!

But why, now, this inhumanity that causes so much unfairness, yes, cruelty, to women dedicated to the service of art, why, if it is not that esthetic culture is so rare among people? When it comes to the feminine, most people's art criticism has categories and thought-patterns essentially in common with every butcher's assistant, national guardsman, and store clerk, who talk enthusiastically about a damned pretty and devilishly pert wench of eighteen years. These eighteen years, this damned prettiness and this devilish pertness—this is art criticism—and also its bestiality. On the other hand, at the point where, from the esthetic point of view, the interest really begins, there where the inner being beautifully and with intense meaning becomes manifest in the metamorphosis—there the crowd of people falls away. If one continues to admire, then they think one is chivalrous or is lenient, because when she is only thirty years old she is basically *perdue* [undone]!

It would really be desirable, especially for the sake of the people themselves, lest they be excluded or exclude themselves from the most meaningful pleasures, if this prejudice could be effectually eradicated. And a prejudice it actually is, yes, a bestial

x
326

prejudice, because it is not true that a woman becomes an actress in her eighteenth year; if she becomes that at all, she becomes that rather in her thirtieth year or later, inasmuch as this acting in comedies in the eighteenth year is esthetically a dubious sort of thing. To begin one's admiration with the second stage of development is so far from being chivalry that the opposite, to admire a little miss of sixteen years, is easily flattery. I do not really think that an essentially cultured esthetician could persuade himself to make an actress of sixteen years the subject of a review, especially if she is very beautiful etc. He would undoubtedly *perhorrescere* [shudder greatly at] this dubiousness. True, it will often happen that the girl who at eighteen has created a sensation does not carry through. Be that as it may, but in that case she has not essentially been an actress either; so she has created a sensation on stage in quite the same sense as when a young girl creates a sensation in the social club⁶ for a winter or two. On the other hand, it is also true that if the metamorphosis is successful, chivalry is out of the question, because then and only then is the admiration, in the esthetic sense, seriously appropriate.

See, much is done in the theater to secure the future of the actresses. I think that it would also be very beneficial to get this altogether unesthetic superstition about the eighteen years completely eradicated and to get it made completely clear that the important decision comes much later—this would also serve to safeguard the actresses' future. The issue itself has not only esthetic interest but to a high degree psychological interest also; therefore I am amazed that it is not more frequently made a subject of consideration. What is of interest is, with the help of the psychological, to be able purely esthetically to figure out the metamorphosis, or at least to be able to explain it when it has occurred.

A little article in a newspaper, however, is not the place that lends itself to a more detailed investigation that examines several instances. Therefore I shall here attempt to describe purely psychologically and esthetically only one metamorphosis, certainly a difficult one, but for that very reason a beautiful and significant one. In other words, the more that has been given and therefore the more that is invested in the first extension,⁷ the more difficult

x
327

it is to get a new extension; and the more a basically unesthetic public, idolizing and noisy, has been aware of the first extension, the more easily this same public is transformed into an alarmed, suspicious, or even sullen opposition to the metamorphosis. An actress who has never had the good fortune to be in decisive possession of what captivates and enchants the unesthetic spectators to such a high degree perhaps can have, in compensation for that, the good fortune to make her metamorphosis in all quietness. This, too, is beautiful, and precisely because it takes place so quietly; but it is also easier, just because the quiet transformation preliminary to the metamorphosis is not sought after by curiosity and is not disturbed by misunderstanding but is cut off from the public's whims and caprices. The public is strange; when time in the course of ten years, for example, has taken the liberty of making its declared favorite ten years older, the public becomes angry—with the favorite.

II

I have in mind, therefore, an actress at the very beginning of her career, in the first success of her early youth, at the moment when she first made her appearance and the first time she scored a brilliant success.⁸ It is esthetically appropriate for me to speak of this here and to have the joy of speaking of it, because this investigation is ideal and does not concern itself with an actual actress of sixteen years who is contemporary.⁹ It is esthetically proper, also for another reason, for me to describe such a first youth; not even in the thought of the essay am I contemporary with that youthfulness. The description of the first period is to prepare the ground, is a poetical and philosophical recollection entirely devoid of sadness. The first period is not dwelt upon but instead is hastily superseded just as one always hastens on to what is higher, and the author is indeed esthetically convinced that the metamorphosis is the highest.

She makes her debut, then, in her seventeenth year. She possesses—well, what she possesses is very difficult to define, simply because it is an undefinable something that nevertheless omnipot-

x
328

tently asserts itself and is unconditionally obeyed. The grumpiest, the most boring person—it is useless for him to harden himself, he must obey. A mathematician—it is useless for him to rear up pugnaciously and ask, "What, then, does it demonstrate?"—he must obey, he is basically convinced. Ergo, she possesses—well, what she possesses is very difficult to define simply because it is an indefinable something. How strange! Ordinarily one is able to say exactly what a person possesses, and when one can do that, one can in turn see exactly how far along he comes—with what he possesses. A young actress, on the other hand, who possesses this indefinable possession instantly impoverishes, so to speak, all property holders.

This indefinable possession is, in order to come yet a little closer to defining it, *good fortune*; she has good fortune. Here good fortune does not mean that she is lucky enough to have good friends and important connections, or lucky enough to be engaged by the theater on advantageous terms, or so lucky that the director and the critics are interested in her—no, here good fortune means what Caesar told the ship captain about when he said to him: You are carrying Caesar—and his good fortune.¹⁰

Yes, if it would not challenge her good fortune, she could rashly dare to have printed on the poster every night she is playing: Miss Jane Doe and her good fortune—to that degree does she possess good fortune. She does not bring good fortune with her, and it is a great thing that this omnipotent force is pleased to escort a young girl—no, good fortune itself is at her beck and call. And insofar as she cannot be said to be in possession of good fortune, then it must be because she is as if possessed by good fortune—to such a degree that it accompanies her where she walks and stands, in everything she undertakes, in the slightest motion of her hand, in every intimation of her eyes, in every toss of her head, in every turn of her body, in her walk, in her voice, in her gestures. In short, good fortune accompanies her in such a way that it does not allow the expert critic to see for one second what she would be able to do without good fortune, even if he were already esthetically aware of whether the best of all this still does not, in an altogether different sense, belong to her.

Her indefinable possession, in order to come yet a little closer to defining it, further signifies *youthfulness*. This does not mean statistics, that exactly one week ago Monday she turned sixteen, nor that she is a young girl who by reason of her beauty and the like is properly put on *show* [S \ddot{u} eue] and to that extent is improperly called an *actress* [S \ddot{u} euef \ddot{u} llende]; no, her youthfulness is again an indefinable wealth. First and foremost it is animation's play of powers, what could also be called the robust, copious restlessness of youth, which one always and involuntarily speaks of with partiality, as when one says that the fortunately gifted child is the fidgeter in the family. Restlessness, in the sense of the hubbub of finitude, soon palls; but restlessness in the pregnant sense, the restlessness of infinity,¹¹ the joyous, robust originality that, rejuvenating, invigorating, healing, stirs the water¹² is a great rarity, and it is in this sense that she is restlessness. Yet in turn this restlessness signifies something, and something very great; it signifies the first firmness of an essential genius. And this restlessness does not signify anything accidental; it does not mean that she cannot stand still; on the contrary, it signifies that even when she is standing still one has an intimation of this inner restlessness, but, note well, (in repose.) It does not mean that she comes running onto the stage; on the contrary, it means that when she is merely moving one has an intimation of the impetus of infinity. It does not mean that she talks so fast that one cannot follow her; on the contrary, it means that when she speaks very slowly one senses the animation and inspiration. This restlessness does not mean that she must very soon become tired; just the opposite, it discloses an elementary indefatigableness, like that of the wind, of the sounds of nature;¹³ it discloses that her roguishness is inexhaustibly rich, so that it continually only betrays that she possesses ever so much more; it discloses that her coquetry (and a character such as this utterly without coquetry is unthinkable) is nothing else than a happy, innocent mind's joyful, triumphant awareness of its indescribable good fortune. Therefore this is not actually coquetry but is an added stimulus for the spectator; that is, it safeguards the trustworthiness of the whole and protects the exuberance with complete security.

One would think that trustworthiness on the one hand and on the other roguishness, animation, good fortune, and youthfulness are utterly heterogeneous qualifications that do not belong together at all. Yet this is by no means the case—they do absolutely belong together. If roguishness and animation are not unconditionally safeguarded by a complete trustworthiness that here is enough, enough for her, enough for a half dozen others, then the performance is *eo ipso* ill-starred and enjoyment is essentially absent. Their inseparability is also recognizable in the altogether consistent matching of roguishness and trustworthiness, as when an elderly but still lively man with total partiality for a roguish young girl says, "By Jove, that's a trustworthy little miss." He is not saying that she is roguish, but that she is trustworthy, and yet in so saying he is explicitly declaring that she is roguish, and this is not his invention, but she extorts, as it were, this statement from him by her roguishness.

One would think that exuberance on the one hand and a completely secure safeguard on the other would be heterogeneous qualifications that do not belong together at all or that only muddleheadedness could think of putting together, and yet they are precisely inseparable, and the dialectic is the deviser of this compounding. It holds true of everything that is a natural qualification, and as such something single, something uncompounded, that it must be completely secured. In what is compounded, something can very well be missing, but something that is single, is immediacy, must be complete or, which amounts to the same thing, when it is, it is complete. A little exuberance is *eo ipso* to be rejected as something ungraceful. Just because of its completely secure safeguard, genuine exuberance has first and foremost a calming effect on the spectator, something that may escape the attention of most people, who are of the opinion that exuberance has a stimulating effect, which is true only of a false exuberance or of a little exuberance.

Let us take an example from the immediate comic, from *caprice*.¹⁴ When on an evening we see Rosenkild¹⁵ come onstage as if directly from infinity and with its momentum, possessed by all the spirits of caprice, when promptly at first sight we involuntarily say to ourselves: "Well, tonight he's going to be a riot," we

feel *eo ipso* indescribably calmed. We take a deep breath in order really to relax; we settle down comfortably as if we intend to remain sitting in the same position for a long time; we almost lament not having brought some food along, because the trustworthiness and the safeguard that induce tranquillity are so great that we forget that it is only a matter of one hour in the theater. While we laugh and laugh and privately revel in the exuberance of the caprice, we continually feel calmed, indescribably persuaded, and lulled, as it were, by the complete safeguard, because his caprice gives the impression that this can go on for any length of time. On the other hand, if a spontaneous comedian does not calm first and foremost, if there remains just a little bit of anxiety in the spectator as to how far his caprice will extend, the enjoyment is virtually lost. Ordinarily it is said that a comedian must be able to make the spectators laugh; perhaps it would be more correct to say he must first and foremost be able to calm completely, and then the laughter will come by itself, because genuine laughter, this laughter right from the bottom of the heart, does not break forth because of a stimulation but because of a calming.

So also with exuberance. It must first and foremost calm by a complete safeguard; that is, if it is truly present in an actress, its first effect is completely calming. It is in this calm, induced by the complete safeguard and trustworthiness, that the spectator in turn surrenders—in exuberance. See, here it is again: exuberance and trustworthiness seem to be a strange compound. To say that exuberance is reliable is a strange way of talking, and yet it is the correct and only a new expression for roguishness, because trustworthy exuberance is precisely roguishness.

Her indefinable possession, in order to come yet a little closer to defining it, further signifies: *expressiveness of soul*—that in the mood of immediate passion she is attuned to idea and thought, that her as yet unreflective inwardness is essentially in harmony with ideality, that every touch of a thought or idea strikes a note and gives a sonorous echo, and that she has an original and unique sensitiveness. Thus she relates herself soulfully to the author's words, but she relates herself to herself in the something more that very properly may be called resonance in relation to

EXPENSIVE
SOUL

the lines and consonance in relation to the whole character. She does not merely take the author's words correctly from his mouth, but she gives them back to him in such a way that in the co-sounding of roguishness, in the co-knowledge of ingeniousness, it is as if she were also saying: Can you do the same thing that I do?

Her indefinable possession finally signifies: *that she is in proper rapport with the onstage tension*. Every tension can affect in a twofold way; this is the dialectic's own dialectic. It can make the exertion manifest, but it can also do the opposite; it can conceal the exertion, and not only conceal it but continually convert, transform, and transfigure it into lightness. The lightness, then, is invisibly based on the exertion of the tension, but this is not seen, is not even intimated—only the lightness is made manifest. A weight can press something down, but it can also inversely conceal that it is pressing down and express the pressure by the opposite, by lifting something up. We speak colloquially of making ourselves light by casting off burdens, and this view is the basis of all banal life-views. In a higher, in a poetical and philosophical sense, the opposite holds true: one becomes light by means of—weight; one soars high and free by means of—a pressure. The celestial bodies, for example, hover in space by means of a great weight; the bird flies by means of a great weight; the light hovering of faith is precisely by means of an enormous weight; the highest soaring flight of hope is precisely by means of hardship and the pressure of adversity. But the onstage illusion and the weight of all those eyes are an enormous weight that is laid upon a person. Therefore, where this fortunate rapport is lacking, not even proficiency to an ever so high degree can entirely conceal the weight of the burden, but where this fortunate rapport is present, the weight of the burden continually transforms itself into lightness.

So it is with the young actress. She is in her element in the tension of the stage; precisely there she is light as a bird. The very weight gives her lightness, and the pressure gives her the soaring flight. There is not a trace of anxiety. In the wings she perhaps is anxious, but onstage she is happy and light as a bird that has gained its freedom, because it is only now, under pressure, that

x
332

she is free and has gained freedom. What at home in her study, what in the wings manifests itself as anxiety is not lack of power but, exactly the opposite, its elasticity, which makes her anxious simply because she has no weight upon her. In the theatrical tension, this anxiety very happily transforms itself into intensification. After all, it is a very narrow view that a performer must not be anxious and above all a mediocre sign of the great performer that he is not anxious. Indeed, the more powers he has, the greater is his anxiety as long as he is outside the tension that is exactly proportionate to his powers. If in a personification the force of nature that supports the celestial bodies is pictured as removed from its task and waiting for that which it is to undertake, then it would be sitting in deadly anxiety and not until it shouldered the burden would it be carefree and light. Therefore one of the worst agonies for a person is to have too much elasticity in relation to the tension of the little world in which he lives. Such an unfortunate never comes to feel entirely free, just because he cannot obtain sufficient weight upon himself. The important thing is only that the anxiety strike altogether properly, so that with regard to the dramatic artist it is always offstage, never onstage, which is usually the case with someone who is not anxious offstage.

Her *definable possession* is, of course, easy to indicate. She has not only natural charm but has training also. As an auxiliary element, she has the most of what a dancer does her utmost to have. Her diction is correct and precise. Her voice is not misused but is cultivated; without stridency, without interruptions, it completely and distinctly embraces the words, which she does not keep to herself or for herself, but neither does she project them awkwardly. She articulates superbly, even when she whispers. She knows how to use her voice and, above all, something that very fortunately befits her qualifications, knows how to use it in the slight, easily tossed off digressions of the conversational lines.

She makes her debut, then, in her seventeenth year. Her first public appearance is naturally a triumph, and at the same time her life turns into a national affair. Just as the daughter of the regiment is regarded as a daughter by the whole regiment,¹⁶ so she becomes the nation's daughter. Merely the first sight of her

x
333

is sufficient to convince everyone that it would be difficult to find more than one specimen of such a uniquely fortunate feminine talent in each generation. Therefore it becomes a national duty to admire and a common concern to protect this rare plant. Alas, and even if it cannot be called exactly a duty, still it becomes, as an inevitable result of human weakness, an interest of curiosity to see how long she now is able to last. Yes, human joy over the rarity is strange; almost at the first and highest moment of joy, curiosity's assassination begins. This is not envy, far from it; it is a kind of discomfiture on the part of the admiration, which in its jubilation is at its wit's end, so to speak, until, sure enough, in the very first year it hits upon the creating of this deleterious tension, which out of sheer admiration admires almost suspiciously.

To bring to mind once again something that has been frequently stated: if there lived an essential esthetician at the time and he was asked to appraise this actress or one of her performances, he would no doubt say: No, her time has not really come yet.

III

Fourteen years have passed and she is now in her thirty-first year. During these not so few years, she has been the object of that incessantly admiring recognition. Allow me to suggest this passage of time by using this interval for a few comments.¹⁷ Let us not, on the basis of appearances, be deceived by a rough estimate of the sum of her perquisites and be led by that to envy her unfairly the admiration. Let us instead bear in mind how much bungling is mixed up in the incessant overflowing of this banal recognition, and above all let us not forget what it means and signifies that during these fourteen years it has actually become a habit for her contemporaries to admire her. If we want to reckon correctly, let us not forget, unfairly to her, to subtract this from the presumed glory of the admiration. Oh, how rarely is there a person, to say nothing of a generation, that does not indulge in the fraud of habit, so that even if the expression is not changed, yet this unchanged expression becomes something else through

^x
314

habit, so that now this verbatim sameness nevertheless sounds very weak, very mechanical, very flat, although the same thing is said. Oh, there is a lot of talk in the world about seducers and seductions, but how many indeed are those who are self-deceived through habit, so that they seem unchanged but yet are as if emaciated in their inner beings, so that they do, to be sure, love the same people, love them, but very dully and very meagerly, so that they do, to be sure, use the same tender expressions but very weakly, very powerlessly, very devoid of soul.

If a king were to visit a humble family—yes, the family would feel honored, proud, almost overwhelmed by their good fortune. But if his majesty were to keep on visiting the same family every day, how long would it be before the king would almost have to make an effort to find a little meaning in his visiting the family, who out of habit went on saying without change: We thank you for the great honor. Of all sophists, time is the most dangerous, and of all dangerous sophists, habit is the most cunning. It is already difficult enough to realize that one changes little by little over the years, but the fraud of habit is that one is the same, unchanged, that one says the same thing, unchanged, and yet is very changed and yet says it, very changed.

Just for that reason, all truly unworthy [*unyttig*], that is, unselfish [*uegenyttig*] servants of the truth, whose life is sheer struggle with the sophisms of existence, whose concern is not how one can best come out of it oneself but how one can most truly serve the truth and in truth benefit people—they have known how to use [*benytte*] illusions: in order to test people.

^x
335

When, for example, a distinguished man lives very secluded, when he only seldom makes an appearance, people are not spoiled by seeing him. There develops, however, a splendid, an expedient, *si placet* [if you please], illusion that this distinguished man must be somebody altogether extraordinary. Why? Is it because people know how to evaluate his splendid qualities? Alas, no—it is because they see him so seldom that the rare sight produces a fantastic effect. Past experience shows that this can be done. The method, masterfully described by Shakespeare in Henry IV's charge to Prince Henry,²⁰ has been used successfully by a great number of kings and emperors and ecclesiastics and

Jesuits and diplomats and schemers etc., among whom there no doubt were many excellent people, some of whom also wanted to serve the truth, but all of whom were nevertheless united in wanting to influence with the aid of an illusion, whether it was merely to profit from it themselves by making sure of the *stupor* [astonishment] of the crowd, or whether they devoutly, perhaps also sagaciously, thought they were securing for the truth a more universal propagation with the aid of—an illusion. The unconditionally unselfish servants of the truth, however, have always had the practice of associating considerably with the people; they have never played hide-and-seek with the crowd in order to play in turn the wonder game²¹ when, on the rare occasion, they appear in public as the surprising object of wonder.²² On the contrary, they have always appeared regularly in everyday clothes, have lived with the common man, have talked on the highways and byways, thus relinquishing all esteem—for when the crowd sees a man every day, then the crowd thinks something like this: Is that all? Alas, yes, "*mundus vult decipi* [the world wants to be deceived]."²³ but the unselfish witnesses to the truth have never wanted to enter into this illusion, they have never wanted to go halves with the crowd on the next part: "*deceptiur ergo* [therefore let it be deceived]." They have, on the contrary, deceived by doing the opposite, that is, they have judged the world by appearing unimportant.²⁴

If an author who neither has a considerable fund of ideas nor is very industrious were to publish at long intervals an elegant copybook that is especially ornate and is resplendently provided with many blank pages—the crowd gazes at this elegant phenomenon with amazement and admiration and thinks that if he has been such a long time in writing it and if there is so little on the page it really must be something extraordinary. If, on the other hand, an idea-rich author who has something else to think about than elegance and making a profit from an illusion, exerting himself with ever greater diligence, finds himself able to work at an unusual speed, the crowd soon becomes accustomed to it and thinks: It must be slovenly stuff. The crowd, of course, cannot judge whether something is well worked out or not; it sticks to—the illusion. If a pastor, for example the otherwise

x
336

so highly gifted late Court Chaplain in Berlin, Theremin,²⁵ preaches only every eighth Sunday or even only every twelfth, but then, of course, in the most exalted and royal presence of their majesties and the entire royal house²⁶—there immediately develops an illusion with regard to such a Chief Court Chaplain.²⁷ He becomes—well, in truth he remains what he truly is, a highly gifted man, but in the eyes of the crowd he becomes, in addition to being Chief Court Chaplain, also City Chaplain [*Stadtpfarrherrn*] or a magnificent [*strahlend*] Chief Court Chaplain, a magnificent specimen, something like the king's golden carriage that one sees with amazement a few times a year.²⁸ The crowd will be astonished; in its wisdom it will think something like this: If such a speaker takes three months solely for working out one sermon and learning it by heart, it must indeed be something extraordinary. See, the crush of people would be so great on that inquisitively and long awaited eighth or twelfth Sunday that the Chief Court Chaplain would hardly be able to get up into the pulpit—if he had preached only once a year, the crush of people certainly would be so great that he would not have been able to get down again, or armed sextons and policemen would be required to procure the coming in and the going out of³⁰ the Venerable Chief Court Chaplain.³¹ So great would be the crush of people, and if it so happened that someone was trampled to death in the crush, then the crush of people would be even greater next time, because it holds not only of the truth but also of curiosity that "*sanguis martyrum est semen ecclesiae* [the blood of the martyrs is the seed of the Church]."³²

And now an actress who for fourteen years has constantly been an object of admiration. By this time, of course, people have seen her very often and have become lethargic in their admiration. They know, of course, that she will stay in this country; if she were one of those who travel in Europe, she could still have her hope for the assistance of the illusion. They know, of course, that she must remain here in the city, because Denmark has only one city and one theater. They know, of course, that she must act, since she is under contract; many people, despite their admiration, are perhaps shameless enough to realize that she *must* act because it is her livelihood. They know, of course, that they can

x
337

get to see her as often as twice a week. It goes without saying that they still continue to admire, but in a generation how many are there likely to be who know how to preserve the vigilance of fervency and appreciation so that in the fourteenth year of admiration they can see her with the same originality—with the same originality that she preserves! No, in this regard humankind resembles children in the marketplace;³³ when they perceive that they have something and are permitted to keep it, they become ungrateful, and if not plainly ungrateful, then at least lazy in the habit of admiration. To no one, therefore, are people so ungrateful as to God—simply because they have a lazy idea that they can always have him—alas, he cannot by dying ever make them feel what they lost. O human admiration, what sheer vanity you are, and not least when you think you are being constant!

No change, then, has taken place in the expression of admiration and recognition, only in the intonation: the *spiritus asper* [aspirated sound]³⁴ of that first impression has diminished into the softer breathing of a perishable, habitual admiration. The actress's stock stands unchanged at the quoted price, yet not at all so firmly; a sneaky, uneasy, basically well-meaning but yet in its curiosity treasonable reflection is beginning to whisper that she is getting older. No one will admit it, and yet it is said, and yet no one will admit to having said it. The tension of the awkward situation is all the more painful simply because her existence has been a national affair. People do wish her well (we shall not dwell on the part the envy of individuals may have in the genesis of such an opinion); they are really angry with time, that it will make her older now when they have cozily settled down into the admiration's habit of thinking that she should always remain eighteen years old. But yet, yet they cannot be at ease with this idea that she is getting older. No one considers how they ungratefully make her metamorphosis more and more difficult, how ungratefully they repay her by changing recollection into opposition at the decisive moment—and no one considers that this whole thing may be balderdash that is totally out of place, at least in esthetics, since her era will really begin with the metamorphosis.

x
338IV
(Final Article)

So now to the metamorphosis. The essential constituent of this actress was not what is ordinarily called feminine youthfulness. In that sense, this youthfulness is the prey of the years; however lovingly, however carefully time takes away, it nevertheless takes away this temporary quality. But there was in this actress an essential genius that related itself to the idea: feminine youthfulness. This is an idea, and an idea is something totally different from the externality of being seventeen years old, which is also the case with the most idea-less girl who becomes seventeen years old! If there had not been this relation of genius to the idea, a metamorphosis would be out of the question; but just because this is the case and the idea is what it is, the metamorphosis can become the rare occurrence. Just as nature preserves continuity by its foresight and its recollecting hindsight, which natural scientists have beautifully called the Promethean and the Epimethean,³⁵ so also in the realm of spirit, that which is actually to constitute the metamorphosis must be present from the beginning, although it is not decisively used or does not decisively make its appearance before some time has passed—precisely this is the metamorphosis.

The one who has feminine youthfulness only in the simple sense can have no metamorphosis, because feminine youthfulness in this sense is not intrinsically dialectical, is only one life, which upon the supervention of the dialectical cannot be divided and separated but only consumed. Time is the dialectical element that comes from without, and therefore it consumes, swiftly or slowly, the undialectical youthfulness. But where there is one additional life, there time, as it is taking something away from the simple youthfulness, will make the genius more and more manifest, and manifest in ideality's purely esthetic relation to the idea. Of course she will not be young again in the ridiculous sense in which butcher assistants and the public speak of a devilishly pert wench, but only in the sense of ideality will she be young and younger. Now she is very properly a subject for an essential

x
339

critique, now when for the second time and raised to the second power she relates herself to the same idea or, expressed more exactly, just because it is the second time she relates herself purely ideally to the idea.

The matter is quite simple. The question can be posed this way: what setting corresponds essentially to a genius whose idea is feminine youthfulness? Most people, unfortunately, will very likely answer: It is feminine youthfulness or being seventeen years old. But certainly this is a misunderstanding that conflicts with the distinctive thought process of the dialectical. Purely ideally and dialectically, the requirement is that the setting, or that in which the idea is, relate itself to the idea at a distance from the idea. With regard to all natural qualifications, it holds true that the first time is the highest, is the culmination. In the sense of ideality, it holds true that the second time is the highest, since what is ideality other than precisely—the second time. The idea of youthfulness as a task and being very young oneself certainly do not correspond correctly to each other in the understanding of ideality. Insofar as unesthetic spectators are of the opposite opinion, it is because they are deceived by an illusion that confuses the joy over Miss Jane Doe's external youthfulness with the actress's essential ideality.

Let us take another example. There is a lyricism that might be called the lyricism of youthfulness; every young person *erectus ingenii* [of more gifted nature] has a little of it. But then there is a young man who *quia* youth has this lyricism of youthfulness and also has genius, the idea of which is the lyricism of youthfulness. Now the question is, when will he produce his best lyrical poetry—in his twentieth year? By no means. His best lyrics will come at a somewhat older age, when time has taken away the fortunate accidentals of his youthfulness so that he now relates himself to his idea purely ideally and thereby, *servens*, also relates himself in a profounder sense to his idea. Those who have a sense only for the fortunate accidentals of that first youthfulness lack esthetic culture and therefore do not discover that this good fortune is the accidental and the perishable, whereas the genius and the relation to the idea are the eternal and the essential.

The most significant assignment given to an actress who relates herself to the idea of feminine youthfulness raised to its most lyrical power is surely the role of Juliet in *Romeo and Juliet*. I wonder if it would ever actually occur to an esthetician that an actress of seventeen years could play Juliet? There is a great hue and cry, it is true, about the full play of powers, this flame, this fire, and many other things of that sort, but talk about them is actually only in gallery categories, and categories of that sort are inadequate for judging a conception of Juliet. What the gallery wants to see is, of course, not an ideal performance, a representation of the ideality—the gallery wants to see Miss Juliet, a devilishly lovely and damnable pert wench of eighteen years who plays Juliet or passes herself off as Juliet, while the gallery is entertained by the thought that it is Miss Jane Doe. Therefore the gallery can, of course, never get it into its head that in order to represent Juliet an actress must essentially have a distance in age from Juliet. Yet this is how it is, and that much admired excess of powers in the eighteenth year is actually, from the esthetic point of view, a misunderstanding, because in ideality it holds true that the best power is the consciousness and transparency that know how to make use of the essential powers, but note well, in the service of an idea. No doubt there are assignments for an actress in which the eighteen years are *quod desideratur* [what was wanted], but those assignments are definitely not the eminent ones. There are assignments in which the excess of powers of the first youthfulness should be used as a charming game. Such an actress can undertake these assignments, and this can be regarded as a beautiful and also as a meaningful pastime until she becomes so mature that with the essential powers she can assume the eminent assignments. To portray a little miss of sixteen years in a French play will be the appropriate assignment. But to bear with this superficial, frolicking fragility is also to be reckoned as nothing compared with having to carry the weight of Juliet's intense complexity. It is self-evident that it would be a misunderstanding to suppose that everyone who at one time could portray such an almost merely sketchy character could therefore in time also be able to undertake the eminent assignments. No, far from it.

But for that very reason it is a rarity when the one who, continually animated and rejuvenated, has altogether successfully fashioned herself in the light characters of the fleeting sea nymphs³⁶—when in the fullness of time she transforms herself in an eminent hypostasis.

The metamorphosis, then, will in an eminent sense become a return to her first state. This will be elucidated in some detail by indicating the dialectical determinants in the metamorphosis. Time, as stated, is the dialectical element that comes from outside, but she was in herself originally dialectical and for that very reason she can resist time; therefore its dialectic only makes manifest the dialectical in her—in the metamorphosis.

Time has asserted its rights; it has taken away something from the immediate, the first, the simple, the accidental youthfulness. But in so doing time will in turn specifically make her genius more essentially manifest. In the eyes of the gallery, she has lost; in the sense of ideality, she has gained. The time of the gallery's confusion of identities is over. If she is to play Juliet, it can no longer be a matter of creating a *fièvre* [sensation] as Miss Juliet. If she is to play that part, it must become an eminent performance or, even more correctly, a performance in the eminent sense. And precisely this is the metamorphosis. Force against force, as they say, and so also here: dialectics against dialectics. Then time has no power actually to take away; it is only a serving power that serves to make manifest.

Time has asserted its rights; it has taken away something from the fortunate accidentals or the accidental good fortune of that first youthfulness, but, forming and refining, it has also developed her so that now, in full and conscious, in acquired and dedicated command of her essential power, she is truly able to be a servant of her idea, which is the essential esthetic relation and essentially different from the immediate relation of the seventeen-year-old to distinctive youthfulness. It is this serving relation to the idea that is actually the culmination; precisely this conscious self-submission under the idea is the expression of the eminent elevation of the performance. The youthfulness of the seventeen-year-old is much too coy, much too self-confident, much too happy to serve in the deepest sense or, which is the same, in the

highest sense. But wholly to serve is inwardness; the inwardness of the seventeen-year-old is essentially a hankering outward that with all its happiness can never be secure in the face of one or another accidental. Or if the emergence of the accidental is avoided, one still must say each time: That was lucky, since it is always possible. Only in the completely serving relation to the idea is the accidental made completely impossible.

Time has asserted its rights; there is something that has become a thing of the past. But then in turn an ideality of recollection will vividly illuminate the whole performance, an incarnation that was not present even in those days of the first youthfulness. Only in recollection is there complete tranquillity,³⁷ and therefore the calm fire of the eternal, its imperishable glow. She has been calmed in the eternity of her essential genius; she will not childishly or plaintively long for the blazing of what has vanished, because in the metamorphosis itself she has become too warm and too rich for that. This pure, calmed, and rejuvenating recollecting, like an idealizing light, will transilluminate the whole performance, which in this illumination will be completely transparent.

These are the elements of the metamorphosis. In order to illuminate its distinctiveness from yet another side, let us now in conclusion place another metamorphosis alongside for comparison. We choose one that is qualitatively different; this itself will give the comparison essential interest and at the same time prevent all curious quantifying as to which is more excellent etc. This other metamorphosis is the metamorphosis of continuity, which in turn, more closely defined, is a process, a succession, a steady transformation over the years, so that the actress as she grows older gradually changes her sphere, takes older roles, again with the same perfection with which she at a younger age filled younger roles. This metamorphosis could be called straightforward perfectibility. It has especially ethical interest and therefore will exceedingly please, indeed convince, as it were, an ethicist who, fighting for his life-view, proudly points to such a phenomenon as his victory and, in quiet inner gratitude, calls such an actress his omnipotent ally, because she, better than he and precisely at one of the most dangerous points, demonstrates his

theory.³⁸ The metamorphosis, however, of which we have been speaking is the metamorphosis of potentiation, or it is a more and more intensive return to the beginning. This metamorphosis will completely engage an aesthete, because the dialectic of potentiation is the aesthetic-metaphysical dialectic. Happier than even Archimedes, he will dithyrambically cry "Eureka!"³⁹ as he points at the phenomenon. Intoxicated in admiration and yet sober in dialectical levelheadedness, he will have eyes for this alone and will understand it as his call to create room so that this marvel can be seen and admired precisely as such.

Over the years the metamorphosis of continuity will spread evenly over the essential range of assignments within the idea of femininity. Over the years the metamorphosis of potentiation will stand in an ever more intensive relation to the same idea, which, note well, esthetically understood, is the idea of femininity *sensu eminentissimo* [in the most eminent sense]. If it is said of the actress who measures up to the metamorphosis of continuity that in the sense of ideality she will indeed become older but not older in the sense of temporality, then of the other one it must be said that she becomes younger. But it may be said of both of them that time has no power over them. There is, namely, one resistance to the power of the years—it is perfectibility; and it is precisely over the years that it develops. And there is another resistance to the power of the years: it is potentiation, and it is precisely over the years that it becomes manifest. Both phenomena are essential rarities, and both have this in common, that they become more rare with each year. Just because they are dialectically compounded, their existence year after year will also remain dialectical. Each year will make the attempt to demonstrate its thesis about the power of the years, but perfectibility and potentiation will triumphantly refute the thesis of the years. This again makes the spectator completely calm, because the youthfulness of the seventeenth year is still fragile, but perfectibility and potentiation are complete trustworthiness.

If with this little article I may have succeeded in contributing something to making it clear how safeguarded, despite the years, the future of the essential actress is, it would be a cherished satisfaction to me, all the more so because I am convinced that in

many ways there is enough misunderstanding of the proper conception of an actress's future, while the same misunderstanding that mistakenly and unesthetically overrates the beginning mistakenly and unesthetically takes a wrong view of what comes later or, more correctly, of the highest.

Summer 1847

*Inter et Inter*⁴⁰

