

Estar em cena n' **O Bando**

David Antunes

One person has no direct access of any sort to the events of the inner life of another. (...) It is convenient to say something here about our everyday use of the phrase 'in my head'. When I do mental arithmetic, I am likely to say that I have had the numbers with which I have been working 'in my head' and not on paper; and if I have been listening to a catchy air or a verbal jingle, I am likely to describe myself later on as still having the tune or jingle 'running in my head'. (...) Why is this felt to be an appropriate and expressive metaphor? For a metaphor it certainly is. No one thinks that when a tune is running in my head, a surgeon could unearth a little orchestra buried inside my skull or that a doctor by applying a stethoscope to my cranium could hear a muffled tune, in the way in which I hear the muffled whistling of my neighbour when I put my ear to the wall between our rooms. (G. RYLE, 1949: 16; 36)

Constitui uma preocupação clara do encenador d' **O Bando**, João Brites, a reflexão sobre conceitos que parecem definir o trabalho de actor: interioridade, oralidade, corporalidade, personagem intermédia. Tal atitude não deixa de ser surpreendente, salutar e digna da justa atenção teórica e crítica, uma vez que é lugar comum os criadores serem, na senda, provavelmente, de uma concepção romântica da obra de arte, avessos à reflexão sobre os processos que conduzem à criação e justificam uma determinada obra. Claro está que esta tarefa se tornou muito mais difícil, a partir do momento em que a arte se divorciou da técnica e da noção de funcionalidade, tornando inútil e impossível a aplicação de critérios estáveis e fiáveis, relativamente à eficácia artística de um objecto.

Os conceitos acima referidos cumprem uma função operatória na gestão da informação numa situação de ensaio ou docência, por exemplo, mas correspondem sobretudo a uma determinada visão do trabalho de actor, cuja genealogia é possível por vezes traçar (Meyerhold, Grotowski, Eugenio Barba). Do meu ponto de vista, não se trata, no entanto, de definir instrumentos da expressão, respondendo ao objectivo de uma certa estabilidade teórica, mas perceber que aquilo que constitui o objecto / matéria cénica de um determinado procedimento teatral é o actor. Quer dizer, a investigação da natureza da representação torna-se objecto último da representação. O actor não representa propriamente uma acção, o actor apresenta-se na representação de uma acção. O actor

experimenta modos de expressão e utiliza instrumentos em cena, testando, em tempo real, a eficácia da comunicação e comentando, explícita ou implicitamente, o seu fazer. Estando certo deste aspecto, um factor de não somenos importância, daqui decorrente, é a consideração da possível inequação entre este objectivo — o da natureza da representação se tornar objecto da representação — e a orientação ideológica evidente da acção do teatro d'**O Bando**.

Se a investigação sobre o trabalho do actor se torna objecto da representação, isto implica, aparentemente, uma consciência do actor em cena. Por consciência do actor em cena, entendo duas coisas: a consciência que o actor tem, num dado momento, do que está a fazer e como está a fazê-lo; a demonstração indiciatória desse processo mental em cena, i. e., o dar a entender ao espectador essa consciência do que se está a fazer. Esta demonstração indiciatória dessa consciência serve-se dos instrumentos que configuram o que se entende por oralidade, corporalidade e interioridade. Mas, na realidade, porque é que é necessária esta consciência ou esta tomada do actor como matéria cénica?

Não considerando três causas menos relevantes — a transição de um teatro com uma componente ideológica clara para um teatro preocupado com o trabalho de actor; a dificuldade do exercício crítico na construção de um discurso, mais ou menos estável e coerente sobre o actor; a criação de um vocabulário da encenação mais extenso, com um objectivo externo ao actor d'**O Bando** — a ênfase na consciência do actor é, na minha opinião, resultado ou algo simultâneo de uma tentativa de controlo de um processo intuitivo que, de uma forma ou outra, afecta e preocupa as pessoas que ensinam teatro, as pessoas que aprendem teatro, as pessoas que fazem teatro e as pessoas que vão ao teatro. Esta última questão é, no entanto, uma alínea de um problema estético mais vasto, que se relaciona com aquilo que consideramos arte e porquê. No limite, tudo se resume a não ficarmos mudos, quando alguém nos pergunta porque é que fazemos certas coisas que são absolutamente essenciais para certas pessoas, ou então, porque é que consideramos essenciais certas coisas, acerca das quais muito pouca gente consegue dizer coisas consensuais. Em todo o caso, não é despicienda, parece-me, uma defesa da intuição. Em primeiro lugar, e porque não considero o entusiasmo grego uma resposta aceitável para o problema que estou a descrever, é duvidoso, do meu ponto de vista, que a intuição (o *feeling*) não seja de algum modo técnica e, sobretudo, teórica, i. e., assente num *modo de ver* o mundo. Não acredito que haja modos exclusivos de ver o mundo, pelo simples facto de que, se isso fosse possível, não seria visto qualquer mundo e a

comunicação estaria irremediavelmente perdida. Não há nada feito pelo homem absolutamente destituído de sentido. Procede daqui a possibilidade de certas coisas, que, por vezes, achamos resultantes da inspiração, da conjugação de factores inexplicáveis no corpo de uma pessoa, de processos intuitivos, serem apenas difíceis de explicar e descrever devido a) à nossa incapacidade ou recusa de descrevermos um *modo de ver* o mundo; b) à dúvida terrível de termos, eventualmente, feito essa descrição e não termos sido compreendidos; c) à facilidade com que a intuição se apresenta como resposta para um problema difícil. Compreende-se, evidentemente, assumindo agora a posição contrária, que a questão da arte, como essencialmente resultante de um processo intuitivo, se constitua como um problema estético. A sua formulação inicial encontra-se em Platão e na equação que o filósofo estabelece entre *mimese* e irracionalidade. Qual é o problema da intuição, que desconfiança ela suscita? O autismo da comunicação? A lesão da relação actor-espectador? Uma espécie de automatismo psíquico e expressivo e a não-fundamentação técnica, teórica e estética dos procedimentos? São questões como estas, suponho, que apontam a necessidade de uma estabilização conceptual dos procedimentos.

A consciência do actor não é um exercício *a posteriori*, quer dizer, uma reflexão teórica sobre o trabalho, nem é um exercício de natureza psicológica — o interior e a emoção não existem senão focalizados num qualquer plano de expressão observável, o corpo, a voz. Essa consciência manifesta-se através dos três planos de expressão do actor: interioridade, oralidade, corporalidade, e na dinâmica resultante da relação actor-espectador. Significa isto que a consciência do actor implica uma consciência do espectador, não apenas no sentido da consciência que o actor tem do espectador, que o vê, mas uma consciência do espectador, no sentido em que o actor é espectador de si mesmo. Em qualquer caso, este aspecto implica uma modulação da atenção do espectador que obriga à correcção, ao cuidado do actor, à dilatação da presença, do estar. A presença constitui, a meu ver, um modo expressivo de estar no mundo e, deste ponto de vista, é especialmente susceptível àquilo que chamaria de *permeabilidade de "estares limiar"*, quer dizer, à dificuldade de uma definição estável, para lá do contexto, não se constituindo como instrumento artístico independente, por assim dizer.

Este último aspecto determina a primeira grande conclusão sobre o *estar em cena*: estar em cena é estar em relação e esta relação determina que os dois intervenientes na cena, actor e espectador, tenham a consciência de si como actor e espectador. Este aspecto impede ou torna irrelevante qualquer objectivo de natureza

mimética ou naturalista que levaria o actor a esquecer-se de que é actor e o espectador a iludir-se de que está a assistir a uma peça.

No trabalho de actor há, por conseguinte, a considerar as noções de oralidade, corporalidade, interioridade e personagem intermédia. Por oralidade, compreendo tudo aquilo que o espectador percebe como tendo sido produzido, ou aparentemente produzido, pela cavidade oral do actor, palavras, sons, respirações, ruídos, soluços, etc.. Por corporalidade, entendo tudo aquilo que é canalizado, pela utilização física do corpo do actor, ou é passível de ser reunido nessa utilização, mesmo que, evidentemente, isso corresponda ao mais rigoroso estatismo. É claro que, mais uma vez, o espectador é o árbitro das manifestações do corpo como instrumento da expressão, i. e., da sua corporalidade na cena. A dinâmica resultante das relações possíveis entre oralidade e corporalidade é fisicamente limitada pela configuração específica dos aparelhos e da técnica do actor, mas é de algum modo expressivamente ilimitada e impossível de aferir objectivamente, enquanto realidade definida pela percepção do espectador. Por outro lado, essa dinâmica pode assinalar relações de contiguidade, quando o corpo e a voz dizem uma mesma coisa, ou de paradoxo, quando se observa o desacordo. Se estes dois fenómenos são essencialmente constituídos pelo olhar do espectador e pela consciência que o actor tem dos espectadores e de si como espectador, já a interioridade parece remeter, no vocabulário d'**O Bando**, para o território interior da intenção e do mundo não visível que o actor, e sobretudo o olhar do actor, traz para a cena. O facto mais difícil é o de, aparentemente, não se pretender que este processo seja propriamente cartesiano, i. e., anterior à acção, e psicológico. Tal nos parece absolutamente certo, dada a invisibilidade do interior das pessoas, mas localiza, evidentemente nos dois modos de expressão acima descritos, i. e., na oralidade e na corporalidade, a interioridade do actor e, sobretudo, a sua comunicabilidade. Ora, se como vimos, a configuração desses modos de expressão depende, do meu ponto de vista, da percepção do espectador — entendido aqui como aquele que vê e como aquele que se vê —, a interioridade é, por consequência, atribuída ao actor e não algo indefinível e indizível, que determina as suas acções. Isto, obviamente, não equivale a dizer que nós não temos um interior com determinados conteúdos proposicionais, i. e., pensamentos, desejos, crenças, sentimentos, emoções, etc., equivale sim a dizer que nós não saberíamos como distinguir este conteúdo daquele que obtemos da reacção dos outros às nossas acções, pelo facto de aquele, que julgamos anterior e intimamente nosso, ser dependente deste, que julgamos exclusivamente exterior e contemporâneo da acção ou decorrente dela.

Finalmente, o trabalho de actor implica a consideração da noção de personagem intermédia. Aparentemente, a personagem intermédia tanto parece configurar um *handicap* do actor, como uma técnica que caracteriza um grau intermédio entre a pessoa e a personagem. A personagem intermédia é um estado do actor em cena, uma presença recorrente, uma técnica de representação, nas diversas personagens desempenhadas pelo actor, um modo ou estilo que lhe é particular enquanto actor e pessoa. A personagem intermédia parece ser assim uma condição inerente ao contacto com o outro, sendo equivalente de algum modo à tese fundamental de Erving Goffman em *The Presentation of Self In Everiday Life*¹. Para Goffman, a vivência social quotidiana obriga-nos à assunção de uma máscara mais ou menos convencional, mais ou menos pessoal, sincera ou cínica, segundo as situações. Isto manifesta-se em tiques, pensamentos e procedimentos recorrentes e, aparentemente, é explorado de modo a resolver dificuldades expressivas; a criar uma imagem — ser reconhecido de personagem para personagem («X foi igual a si mesmo / faz sempre da mesma maneira»); a funcionar como expressão da personalidade artística do actor e como base ou alavanca da necessidade da diferença, da construção de uma personagem. A personagem é intermédia porque ainda não é uma outra, não sendo, presumivelmente, no entanto, equivalente a um comportamento privado ou quotidiano. «Uma pessoa que está em cena sem ter a consciência de que está a ser percebida como personagem é, independentemente da sua vontade, percebida pelo espectador como uma personagem», diz João Brites. É necessário ter uma consciência técnica da personagem intermédia que se é. Isto pode demonstrar-se pela teatralização que o outro faz de mim. É sempre o outro, o actor ou espectador, que confere um conteúdo aos planos de expressão do actor. A personagem intermédia evolui, desejavelmente, para a ambiguidade e aparentemente, portanto, para a sua diluição e transmutação em uma outra personagem. «Há personagem intermédia, quando a minha consciência não é fazer outra pessoa que não sou eu.» Significa isto ser natural em cena, não perceber, de algum

¹ No entendimento que Goffman faz das interacções sociais enquanto performances teatrais, a questão fundamental é a da apresentação do self e, portanto, é absolutamente possível a descontinuidade lógica entre a performance e os fenómenos mentais do sujeito, as suas convicções ou a sua personalidade. Isto possibilita a distinção entre performances cínicas e sinceras: «Quando o indivíduo não crê no seu próprio acto / actuar [act], nem tem uma preocupação fundamental com as crenças da sua audiência, podemos chamar-lhe cínico, reservando o termo sincero para indivíduos que acreditam na impressão causada pelos seus próprios procedimentos [performance]» (1959: 18). É claro que esta posição de Goffman resulta de um entendimento cartesiano da mente e da suposição que os estados mentais se definem em momentos anteriores à acção, podendo, por isso, o sujeito ser honesto ou estar a fingir.

modo, que se está em cena? Que diferença existe relativamente ao meu comportamento fora de cena?

Tal como a entendo, personagem intermédia é uma noção especialmente importante porque focaliza a nossa atenção na convenção que a cena implica e instaura. As pessoas em cena são por defeito e, desde logo, personagens intermédias. Em cena, a ontologia das coisas ou pessoas é estabelecida por ficção, i. e., as coisas ou pessoas *são feitas* X ou Y, independentemente da sua configuração específica ou da sua vontade. É por isso que um signo completamente inopinado ou fortuito pode ter uma leitura necessária e essencial.

Neste ensaio, procuro descrever o meu entendimento particular, e possivelmente errado, do vocabulário que o encenador d' **O Bando** propõe, para ajudar à compreensão do trabalho de actor. As opiniões expressas não correspondem obviamente à desmontagem crítica e técnica de determinadas palavras que, idealmente, correspondem a determinados procedimentos. Correspondem à interpretação que faço dessas palavras, e, na consideração dessa interpretação, à experimentação teórica da sua pertinência, enquanto discurso operativo para descrever e explicar os procedimentos a que se referem².

Referências Bibliográficas

GOFFMAN, Erving, 1959, *The Presentation Of Self In Everyday Life*, New York, London: Anchor Books, Doubleday.

MANUEL, Pedro, 2002, *Registo do Seminário de Interpretação*, ESTC, inédito. RYLE, Gilbert, 1949, *The Concept Of Mind*, London: Penguin Books, 2000.

² Devo um agradecimento especial ao Pedro Manuel que me facultou o seu Registo do Seminário de Interpretação, leccionado por João Brites na Escola Superior de Teatro e Cinema, de Outubro a Dezembro de 2002. Grande parte deste ensaio depende da reflexão, que esse Registo me proporcionou, e as citações, referentes à personagem intermédia, são provenientes desse documento.