

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



A INTERIORIDADE E A DEFINIÇÃO DA ACÇÃO

DISSERTAÇÃO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS.

João Bernardo de Matos Fernandes Madeira
Pires

Lisboa, Outubro de 2017

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

A INTERIORIDADE E A DEFINIÇÃO DA ACÇÃO

João Bernardo de Matos Fernandes Madeira

Pires

Dissertação submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas - Interpretação, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor David Antunes e co-orientação da Professora Doutora Eugénia Vasques.

A presente dissertação não se encontra ao abrigo do Acordo Ortográfico.

Lisboa, Outubro de 2017

A todos os que contribuíram para esta dissertação, ou seja, todos aqueles que influenciaram e/ou continuam a influenciar o meu pensamento sobre o teatro desde que iniciei o meu percurso por esta área: os meus pais e toda a minha família, os meus professores, os meus amigos, os meus colegas.

Tomo-vos por “meus” porque as marcas que me deixaram são, com muita felicidade minha, indeléveis.

Dirijo-vos o maior “obrigado” que existe em mim.

Índice

Introdução – p. 5-17

Capítulo 1 – A inclusão da interioridade na acção em Stanislavski, Brecht e Grotowski - p. 18-81

Capítulo 2 – A generalização da acção; Schechner - p. 82-103

Capítulo 3 – “Consciência do Actor em Cena” e entrevistas aos “performers” do projecto “Tudo” - p. 104-121

Conclusão – p. 122-124

Notas – p. 125-127

Bibliografia – p. 128-131

Anexo – p. 132-140

Introdução

A presente dissertação parte de uma vontade de perceber a importância daquilo que se possa definir como “interioridade”, ao estar em cena – ao actuar; ou por outras palavras, se a emoção, o sentimento e o pensamento do actor interessam à sua actuação. Em adição, pretendi com este estudo descobrir e definir um vocabulário que sirva ao meu próprio trabalho como actor.

Prefiro o termo “actuar” ao termo “representar”; creio que se pode representar (simbolizar) em palco de muitas, talvez até infinitas, formas, mas parece-me também que a representação está implícita em todos os momentos da vida. Quero com isso dizer que considero que tudo é legível, que o Ser Humano irá sempre ler e que a cena, vista isoladamente dessa leitura, é composta mais de acção do que de representação. A representação existe na leitura de cada espectador, com a ressalva relevante de que cada um também é espectador de si próprio. Quer isso dizer que cada um tem alguma consciência de si próprio e da sua acção, e essa consciência também é uma representação.

Num dos extremos verificamos que o actor poderá ser completamente tomado pela sua própria acção; poderá estar sinceramente convencido de que a impressão da realidade que encena é a realidade real.

(...)

No outro extremo, vemos que o actor pode não estar por completo convencido da realidade da sua prática de rotina. Trata-se de uma possibilidade compreensível, uma vez que ninguém se encontra em posição tão favorável como o actor em relação ao papel que desempenha. (Goffman, 1993: p. 29/30).

Pretendo sublinhar duas questões nesta passagem. A primeira é a

da crença do actor na sua acção. A segunda é a distância que pode existir entre uma acção e a representação da mesma. Essa distância não se verifica apenas nas pessoas que observam a acção de um ponto de vista exterior, mas também no próprio actor. Estes dois pontos relacionam-se no sentido de que a “realidade” referida por Goffman é uma realidade interpretada. O autor parece considerar que essa interpretação está associada à questão da crença – a crença do actor está enquadrada na “realidade que encena”, ou seja, na representação interna que o actor faz da acção. Pode-se dizer que a interpretação desempenha um papel fundamental no processo da representação e que a crença é a ideia de que a realidade corresponde ao que se interpreta dela.

Não me parece que a interioridade *per se* seja algo assim tão difícil de definir, apesar do perigo de se esbarrar numa visão dualista, ou cartesiana, do Ser Humano. Este perigo parece implícito tanto na descrição anterior de Goffman como na própria consideração do conceito de uma “existência interior”.

Como explica Julia Tanney, filósofa cujo comentário em *The Concept of Mind* é esclarecedor, a percepção dualista implica (respectivamente, sobre corpo e mente) que:

The one exists in space and is subject to mechanical or physical laws and the other one is not in space and is not subject to these laws. And yet, the mind and the body influence each other. (Ryle, 2009: p. xii)

Ou seja, que o corpo é localizável e reconhecível na dimensão física e que a mente existe noutra dimensão, invisível mas real, isto é, causal, capaz de agir sobre o corpo e/ou vice-versa. Assim sendo, existem três possibilidades de interacção entre os dois

planos:

- A mente actua antes do corpo, e conseqüentemente, controla-o (era esta a ideia de Descartes, ou pelo menos a forma com que nos chega a sua interpretação). Esta ideia parece-me refutável pelo simples facto de que nem sempre conseguimos controlar as nossas acções com o pensamento. Por vezes decidimos e depois executamos, outras tantas vezes decidimos e acabamos por não fazer e ainda outras vezes levamos a cabo acções sem o escolher previamente, ou se quisermos, “por instinto”. Contudo, se a ideia cartesiana for verdade implica que o instinto é uma ilusão, e que simplesmente não nos apercebemos da acção da mente quando agimos dessa forma;

- O corpo actua antes da mente, sendo a mente apenas um produto de alguma actividade corporal. Esta possibilidade não é completamente descabida segundo algumas teorias recentes, como a do funcionalismo que, de uma forma simplificada, localiza a mente dentro do cérebro. Sendo o cérebro um órgão físico do corpo, a mente é um conjunto de funções teoricamente mapeáveis (até agora, esta tarefa está longe de ser conseguida). Isto implica que, por exemplo, uma decisão ou um pensamento, são coisas que acontecem primeiro fisicamente, e que a mente é apenas a percepção dessas coisas. O problema desta visão prende-se também com a atribuição de responsabilidade. Se a nossa consciência da acção vem sempre depois da mesma, seremos realmente responsáveis por essa acção, ou pior, seremos

realmente nós que a decidimos? Será a nossa acção completamente previsível por leis da física ainda por descobrir? Ou poderá o corpo ser tão passível de atribuição de responsabilidade como a mente? No caso de esta hipótese ser verdadeira, ou não temos capacidade de decisão, ou decidimos apenas com o corpo;

- Ou finalmente, corpo e mente existem ao mesmo tempo, o que implica que, ou o corpo e a mente são igualmente responsáveis pela agência, ou existe uma outra entidade que o é, começando a questão neste sentido a entrar num campo relativo à fé religiosa.

A razão mais óbvia para duvidarmos de qualquer uma destas três hipóteses é a que já referi na primeira, ou seja, que todas elas são, ou parecem ser, possíveis em diferentes alturas. Pensamos “antes”, “depois” ou “ao mesmo tempo”. Isto não invalida o dualismo em si, até porque caso alguma das suas hipóteses esteja correcta, como visto, as outras serão ilusórias. Mas pelo menos lança uma dúvida razoável sobre uma relação de sentido único entre corpo e mente.

O facto de termos a sensação de sermos por dentro e por fora, derivada da nossa consciência de existirmos, não implica necessariamente uma crença de que existimos em duas realidades separadas. Quando construimos algo (seja o que for, desde um espectáculo a uma casa) precisamos de ter uma noção do todo, mas também uma noção das partes. O facto de as partes se relacionarem entre si não implica que umas sejam mais abstractas do que outras nem que algumas não façam parte do todo. Antes

pelo contrário.

Este raciocínio, aplicado à inclusão da interioridade do actor no seu todo, leva ao pressuposto de que essa interioridade é real, ou seja, que é efectivamente uma parte a ser considerada. As razões pelas quais devemos desconfiar desse pressuposto são expressas por David Antunes num artigo intitulado *Estar em cena no bando*, incluído no livro *Teatro Bando - Afectos e reflexos de um trajecto*, livro que reúne várias análises sobre o trabalho realizado por este grupo ao longo de trinta anos de actividade. Apresento um excerto deste artigo, que penso ser esclarecedor:

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 e corporalidade, e na dinâmica resultante da relação actor-espectador.

(...)

Se estes dois fenómenos [corporalidade e oralidade] são essencialmente constituídos pelo olhar do espectador e pela consciência que o actor tem dos espectadores e de si enquanto espectador, já a interioridade parece remeter, no vocabulário do **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 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. (Antunes, 2009: pp. 112-115).

Em primeiro lugar, devo esclarecer que não sou um conhecedor

aprofundado do trabalho deste colectivo. Foi o interesse que me despertou a minha pesquisa sobre os termos que utilizam na sua exploração da técnica do actor que me levou a procurar conhecer melhor esse trabalho. Tive recentemente a oportunidade de assistir ao espectáculo *Inferno – A Divina Comédia* no Teatro Nacional D. Maria II e o privilégio de visitar a quinta do Vale dos Barris, onde se centra a actividade do grupo nos dias que correm. Devo dizer que fui muito bem recebido pelo grupo; foi-me dada a possibilidade de assistir a um dia da formação “A Consciência do Actor em Cena”, conversar com João Brites sobre a minha pesquisa e aceder a material fundamental sobre as técnicas de actuação ministradas neste curso.

É apenas aos termos utilizados pelo Bando no seu método pedagógico que me refiro, termos que interpretei à minha maneira, sem a pretensão de fazer minhas as definições do grupo. O meu trabalho utiliza o trabalho do Bando como referência mas o assunto não é o próprio colectivo. Os conceitos do grupo, com especial enfoque no da “interioridade”, foram para mim autênticos condensadores e desbloqueadores de questões que tive, a certo ponto, dificuldade em clarificar. Como tal, tenho muito a agradecer à pesquisa deste grupo e à sua disponibilidade.

Acho que é claro o que se pretende afirmar com os termos “oralidade” e “corporalidade”, que representam a expressividade da voz e do corpo, sendo também esses os sentidos que eu lhes dou. A “interioridade” do actor, por muito que seja, na forma como é

entendida pelo público, dependente da interpretação de cada espectador, é, para o actor, feita da sua consciência e também da sua inconsciência.

O que quero dizer com uma interioridade feita de “consciência e inconsciência”? Quero incluir nessa interioridade os pensamentos, as intenções, imagens, sons, percepções, sentimentos (ou seja, a consciência da emoção, sensação e intuição), e também a existência de todos estes elementos sem terem necessariamente de ser consciencializados. Creio que esta é uma boa forma de condensar aquilo que faz parte do que é (ou parece) invisível no actor. Isto não significa que todos os factores que acabei de incluir neste conceito (reforço que a interioridade é uma palavra que tomei do vocabulário de João Brites e do Bando, mas que interpretei livremente) sejam directamente controláveis. E também não significa que a interioridade seja algo que exista sempre antes ou depois da acção física; parece-me que ambas as possibilidades são válidas e não mutuamente exclusivas, e talvez até seja válido que ocorra tudo ao mesmo tempo.

Se, como visto com Goffman e com este argumento de David Antunes, existe todo um processo de interpretação por parte de cada espectador, que depende unicamente do que esse actor apresenta, (só depois da interpretação é que representa), do que está lá fisicamente, não deveríamos antes treinar os actores de forma puramente técnica, em vez de incluirmos nesse treino o pensamento, a emoção, etc.? Para que é que isso interessa ao

actor se aquilo que define o efeito do teatro é apenas a representação e esta só depende do que é visível? Nesse caso, não valeria mais simplesmente os actores aprenderem a agir segundo um conhecimento aprofundado da semiótica e daquilo que pretendem representar? Para aprofundar um pouco mais a noção do que isto quer dizer, explico pelas palavras de Eugénia Vasques:

Meyerhold, Piscator e mais tarde Brecht são alguns dos mais relevantes encenadores a quem se deve o entendimento semiótico – e não emocional – da prática teatral, pois nas suas encenações corporizam um sistema de signos selecionados que permite ao espectador a consciencialização da diferença entre o universo textual (muitas vezes modificado justamente por estes criadores) e o universo personalizado da encenação caracterizado por uma linguagem que interpreta o texto e até sinaliza, antagonicamente, no espectáculo, o que se diz e o modo como se diz, implicando um conceito de interpretação (...). (Vasques, 2003: p. 156).

A semiótica é o estudo da simbologia, isto é, daquilo que se representa (ou “daquilo que se irá potencialmente representar”, dada a subjectividade da interpretação individual). É nesse sentido que se pode aqui ler a descrição da encenação enquanto “corporização de um sistema de signos”.

Anteriormente, referi a ideia de se considerar a interioridade como algo real, ou seja, que tem um efeito visível. Parece-me possível encaixar esse pressuposto numa visão do Ser Humano de duas maneiras. Ou existe um “mundo invisível”, além da realidade mas ligado a esta – isto está relacionado com uma visão dualista – e isto justificará a existência de acções interiores mas reais, independentemente do sítio de onde estas venham. Ou então, a “interioridade” é chamada dessa forma por parecer invisível, estando, contudo, intimamente associada à expressão do actor e

fazendo afinal parte do que é visível. Ou seja, interior e exterior serão apenas definições, formas de entender o que se quer dizer, sendo indissociáveis mas ambos reais e observáveis.

Qualquer um destes argumentos é facilmente questionável. Mais uma vez, parto de um exemplo dado por David Antunes (em conversa pessoal), que reformulo pelas minhas palavras: se um actor se sentar, imóvel, como se poderia distinguir se está a utilizar a sua interioridade ou não? Será essa distinção possível? O pressuposto do qual pretendo partir, apesar de também o estar a questionar e esse questionamento ser do âmbito desta tese, não implica aquela distinção específica por parte de qualquer espectador, mesmo no caso deste exemplo. Implica, sim, que existe de facto uma diferença entre a utilização ou não da interioridade, mas não implica que a diferença seja objectivamente definível. Em primeiro lugar, porque a definição de “que diferença” (ou seja, a capacidade de identificar pensamentos, intenções, sentimentos, emoções) faria parte de tudo o que está sujeito à interpretação de cada espectador. Em segundo lugar porque, ou a diferença seria realmente invisível e sentida de outra forma, ou estaria presente (existiria) nas características da acção. Neste caso, se se tentasse fazer a experiência de uma análise altamente detalhada dessa acção, que implicaria processos de observação capazes de captar pequenas diferenças espaço-temporais objectivas (inclusivamente as sonoras), seria no mínimo extremamente improvável que se captassem exactamente as

mesmas diferenças numa tentativa de repetir a análise. Assim, pressupor-se-ia ainda que a atenção humana captaria essas diferenças irrepetíveis de uma forma não consciente.

E em terceiro lugar, porque até é possível que exista sempre uma interioridade inconsciente, passando a diferença apenas a ser entre os tipos de interioridade possíveis. Ressalvo que não é por a interioridade poder ser inconsciente que seja necessariamente fantasmagórica, ou seja, ela não tem de ocorrer sempre antes da exterioridade nem de a controlar sempre.

Novamente, se a atenção humana é incapaz de distinguir a interioridade da exterioridade, servirá a utilização daquela para algo no teatro? Pode servir, porque mesmo que não a consigamos identificar com precisão, podemos ser sensíveis a ela, ou então ela ter um efeito real sobre os modos de expressão do actor.

Como vemos, este argumento facilmente se torna circular ou absurdo; não será por aqui que se poderá defender a interioridade do actor. Talvez essa defesa não seja possível. Daí que o meu objectivo não será o de provar o pressuposto de que a interioridade é real, mas sim o de identificar com clareza essa mesma premissa e o que ela poderá implicar sobre a forma como o actor define a sua acção. Quer isto dizer que tenho de assumir a subjectividade do meu próprio ponto de partida. Aquilo que fiz anteriormente foi sobretudo uma separação da possibilidade de uma existência real ou consequente da “interioridade” do facto de se ter uma visão dualista ou monista sobre o Ser Humano.

Assim, pretendo analisar material escrito sobre algumas das técnicas de actuação que têm tido mais impacto sobre as formas como, em geral, se define a acção do actor, e chegar à minha versão dessas definições. Tenho também como propósito pôr esse material em perspectiva através de um pensamento que tentará manter-se tão objectivo quanto possível, mas que assume a subjectividade da própria acção da descrição da acção em si. Contudo, pretendo que fique claro que não parto de uma ideia que implique uma visão da interioridade enquanto algo separado da exterioridade. Talvez seja mais acertado dizer que pretendo considerar a interioridade como uma acção por si só, que tal como qualquer outra acção, pode ser consequente.

Dos autores a que recorrerei, assinalo Constantin Stanislavski, o “canonizado” mestre russo e Richard Schechner, antropólogo teatral norte-americano, pela sua relevância neste trabalho e por serem, na minha leitura, representativos de visões internas e externas à experiência de se actuar em cena. Destaco ainda o material recolhido sobre a formação do Bando “A Consciência do Actor em Cena” – apesar de reiterar que aquilo de que faço uso é a minha própria leitura desse material. Utilizarei também para o processo a que me proponho pontos de vista de alguns outros autores, como Brecht, Grotowski e Auslander.

Considero que, apesar das diferenças, e mesmo oposições, entre vários aspectos dos pensamentos dos autores a que recorro, não deixam de existir questões em que estes se tocam, ou em que são

relacionáveis, no sentido dos processos que pretendem identificar, ou estimular, conforme o autor de que se trate, em actores. Ou seja, parece-me que não obstante as técnicas e pontos de vista que analiso serem diferentes e sugerirem visões diferentes sobre o que o actor deve/pode fazer, existe a possibilidade de comparar aquilo que consideram ser esse “fazer”.

No primeiro capítulo centrar-me-ei nas técnicas de Stanislavski, Brecht e Grotowski e no que se possa inferir que seja a acção pedida ao actor por essas técnicas. No segundo capítulo utilizarei essas inferências e as de outros autores para chegar a uma ideia mais generalizada do que é a acção enquanto algo que inclua a interioridade. E no terceiro capítulo explorarei os conceitos que retiro do trabalho do Bando e as possíveis consequências de uma interioridade real, e analisarei as perguntas que coloquei aos actores do projecto “Tudo”, apresentado como “work in progress” na ESTC – Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa a 24 de Julho de 2015. O projecto de que falo, subordinado às áreas do teatro e da dança foi mais tarde continuado independentemente da presente dissertação, tendo sido apresentado no Teatro da Comuna em Março/Abril de 2016, mas foi iniciado por mim tendo em vista a pesquisa para esta tese através do questionário que submeti aos actores que nele participaram.

Parece-me que o tipo de análise a que me proponho poderá levar, não a conclusões definitivas sobre o que deve ser o processo de trabalho de um “performer”,¹ mas sim ao questionamento de como

poderá ser vista a inclusão na acção da várias vezes referida “interioridade”. Farei esse questionamento sobretudo através da colocação de hipóteses de descrição da acção do actor em cena que abranjam a interioridade tal como a defini, baseadas na informação recolhida dos autores mencionados e em outras fontes. Esta dissertação fica assim marcada por uma componente pessoal, mas também por uma esperança de utilidade exterior à pessoal.

The creature who is not only sensitive to patterns in its environment, but also sensitive to patterns in its own reactions to patterns in its environment (...) can notice that it is caught in a futile loop or rut, and leap out of it. (...) one describes the patterns in a language (...) by making statements in a *meta-language*. More generally, one “goes meta-” when one represents one’s representations, reflects on one’s reflections, reacts to one’s reactions.” (Dennett, 1984: p. 29).

Capítulo 1 – A inclusão da interioridade na acção em Stanislavski, Brecht e Grotowski

Neste capítulo, procederei a uma descrição das técnicas de Stanislavski, Brecht e Grotowski que visa ter em conta o conceito de interioridade. Como referi na introdução, a interioridade inclui a meu ver tanto a consciência como a inconsciência – ou seja, o que o actor pode controlar conscientemente, o que não pode controlar conscientemente mas de que é capaz de se aperceber, e aquilo que ocorre inconscientemente, ainda que associado ao corpo e à mente do actor. Como referi antes, isto não implica que eu considere que o corpo e a mente sejam entidades dissociadas. Começo por Stanislavski.

Constantin Sergeievich Alexeiev viveu entre 1863 e 1938 (Constantin Stanislavski era o seu nome artístico) e é talvez o mais conhecido dos autores que exploraram o tema que me encontro a debater. A sua técnica, além de ser ainda hoje muito utilizada, deu origem a outras conhecidas técnicas (talvez a mais popular seja a de Lee Strasberg). O fim da técnica conhecida como o “sistema”, que analisarei mais à frente, passa por algo que Stanislavski expressa veemente: “How is one to create real passion, and not its surrogate, not its ugly theatrical imitation?” (Stanislavski, 1956: p. 475). Ou seja, o autor pretende que o actor crie “paixão real”, ao

invés de “imitação teatral”. Isto não implica que a experiência do actor seja exactamente igual à da “vida real”, mas implica que aquele deve experienciar emoções correspondentes às da sua personagem. As bases filosóficas da “teoria” do autor – apesar de me parecer mais sensato considerá-la enquanto “prática” – advêm de várias fontes, das quais serão de destacar o francês Théodule Ribot (1839 – 1896) e o yoga. Também se poderá considerar que a teoria dos reflexos condicionados de Sechenov e Pavlov terá tido alguma influência mais tarde, apesar de tal não ser uma certeza. Rose Whyman, autora do livro *The Stanislavsky System of Acting* (2008), faz no mesmo uma análise detalhada dessas influências, e mais relevantemente para esta dissertação, explora os conceitos que compõem a ideia de Stanislavski do que é a acção do actor. Para a análise dessa ideia utilizarei tanto as traduções de Elizabeth Reynolds Hapgood como as visões esclarecedoras de Whyman, sendo que nem sempre os termos utilizados por ambas são os mesmos. Isto poderá ter a ver com opções de tradução, mas também existirão diferenças no próprio material, visto que este data de diferentes momentos e que Stanislavski foi sempre alterando a sua técnica enquanto viveu. Nesses casos, ao invés de assumir uma proveniência única, farei a comparação necessária, e quando me parecer que as interpretações dos termos são muito diferentes, tentarei perceber se essas diferenças têm alguma implicação sobre a acção pedida ao actor. Mas ainda relativamente à filosofia que possa estar contida nas palavras de Stanislavski,

como a professora da University of Birmingham explica,

The way Stanislavsky separated topics in his writing again indicates the lack of consistency in the way he thought about mind and body.

(...)

This indicates that somehow he thought of the body as separate from mental processes.

(...)

Stanislavsky conceives of *experiencing* and *incarnation* as separate and tries to find ways of linking them together, whereas the problem is in his dual concept in the first place.

Carnicke writes that Stanislavsky did not use the science of the day – his creativity was his most important resource – and adds that it was through his explorations of yoga that Stanislavsky began to perceive the indivisibility of mental and physical. Stanislavsky writes on occasion that no action (including, he says, actions such as speech and thought) is purely physical or purely psychological. But he also continued to write until the end of his life (...) in ways that drove a division between internal and external. (Whyman, 2008: pp. 252-253).

O que pretendo sublinhar com esta citação? Sobretudo, a referida “falta de consistência” na forma como Stanislavski pensou sobre o corpo e a mente, sendo que ora se refere a estes sob uma perspectiva (que pelo menos aparenta ser) dualista, ora ressalva a sua indivisibilidade. Pode-se observar nesta passagem a contraposição das duas ideias – como explica Whyman, subentende-se o dualismo na forma como as técnicas estão descritas, apesar das constantes ressalvas que o autor faz em contrário.

Parece-me impossível dissociar a forma como o autor russo expressa as suas ideias, tanto da sua espiritualidade, como da sua vontade de não constituir o seu “sistema” enquanto teoria mas enquanto prática. Vejamos as seguintes passagens:

(...) we shall never be able to replace that creative nature by our stage technique, no matter how perfect it is. (Stanislavski, 2001: p. 298);

Our ideal should always be to strive for what is eternal in art. (Stanislavski, 2008: p. 192);

We refrain from interfering with nature and avoid contravening her laws. (Stanislavski, 2008: p. 239);

I am afraid of falling into philosophy and of straying from the path of demonstration. (Stanislavski, 2008: p. 243).

Existem de facto bastantes contradições nas explicações de Stanislavski. Por um lado, como se vê nas primeiras três passagens, o autor mantém uma crença numa entidade espiritual (a natureza, ou mesmo “Natureza”) que, de certa forma, é para si a “essência imutável” de todas as coisas, incluindo a interioridade; mas, por outro lado, Stanislavski foi ao longo da sua vida confrontado com vários desafios à sua ideologia e sistema, e revela não-raras vezes este medo (última passagem) de constituir a sua técnica enquanto algo mais do que um conjunto de práticas. A inconsistência no pensamento do autor russo sobre aquilo que transcende a prática pode ser interpretada dessa forma, como “uma inconsistência”, mas também poderia ser vista de muitas outras formas. Como exemplo disto, eu poderia dizer que vejo nesta inconsistência a possibilidade de Stanislavski ter vindo a atribuir menos importância, ao longo da sua vida, à verdade que poderiam ter as suas crenças, do que aos resultados práticos das suas experiências. A procura do autor russo por “verdade” é sobretudo assente na verdade do actor, que é a sua capacidade de experienciar “interiormente” emoções e pensamentos semelhantes aos da personagem (não será demais reforçar aqui a minha ideia de que “interior” e “exterior” são apenas formas de se representar aquilo a que me refiro, não implicando qualquer significação sobre o que seja o Ser Humano). A verdade stanislavskiana é semelhante à crença do actor na sua própria realidade, que assinalei através de Goffman na introdução deste trabalho.

Mas como disse antes e explicarei mais adiante, não me parece que seja apenas desses pensamentos e emoções que seja feita a experiência do actor stanislavskiano.

A ideia de que a prática é mais importante do que a teoria para o autor leva-nos, contudo, a outro problema na forma como Stanislavski apresenta o seu pensamento. O método encontrado pelo actor, encenador e autor para descrever o seu “sistema” consiste num conjunto de narrativas em que um professor (Tortsov) demonstra as várias técnicas que compõem esse sistema a uma turma de alunos. Os alunos, quando aplicam as técnicas do professor com sucesso, obtêm resultados muito semelhantes aos deste. Isto mostra que Stanislavski acreditava que a sua experiência da aplicação do sistema seria igual para todos os actores, o que é questionável em vários sentidos.

He adopted the introspective, empirical approach, but was perhaps unaware that the results of this may be subjective.

(...)

For example, some aspects of the *system* may have been more applicable to Stanislavsky than for people who do not experience stage fright, but his assumption was that standing on stage in front of an audience would have the same effect on everyone than it did on him, leading him to develop aspects of the *system* such as “truth” and “belief”, *public solitude* (...). (Whyman, 2008: p. 264).

Como explica Rose Whyman, os métodos de Stanislavski são direccionados para a solução das suas próprias dificuldades em palco, incluindo a de lidar com a exposição pública. Mas sendo assim, o que podemos afinal retirar da técnica stanislavskiana, e aliás, de qualquer outra técnica? Recordo que o meu objectivo é o de chegar a descrições da acção que incluam a interioridade. Tal como o autor russo, tenho “receio de cair na filosofia”, até porque

não me parece que (até hoje) a filosofia ou a ciência tenham uma resposta inegável para o que é o Ser Humano, apesar de algumas descobertas científicas relevantes cujas consequências explorarei nos capítulos 2 e 3. Por isso mesmo, pretendo sobretudo descrever as práticas – perguntar “que acção é esta?” – e não embrenhar-me nas teorias. Quanto aos efeitos destas técnicas, cada actor terá de os experimentar por si, apesar de nesta dissertação ir também explorar alguns pontos de vista sobre esse tema, que me parece poder dividir-se em dois subtemas: os efeitos da técnica sobre o próprio “performer” (e a forma como este se apercebe deles), e os efeitos sobre o público, questão que me parece estar relacionada com o conceito de “presença”. Destes dois últimos dou, como já se terá percebido, mais ênfase ao primeiro, que acredito estar relacionado com o segundo. A exploração completa da relação entre a cena e o público seria uma outra tese.

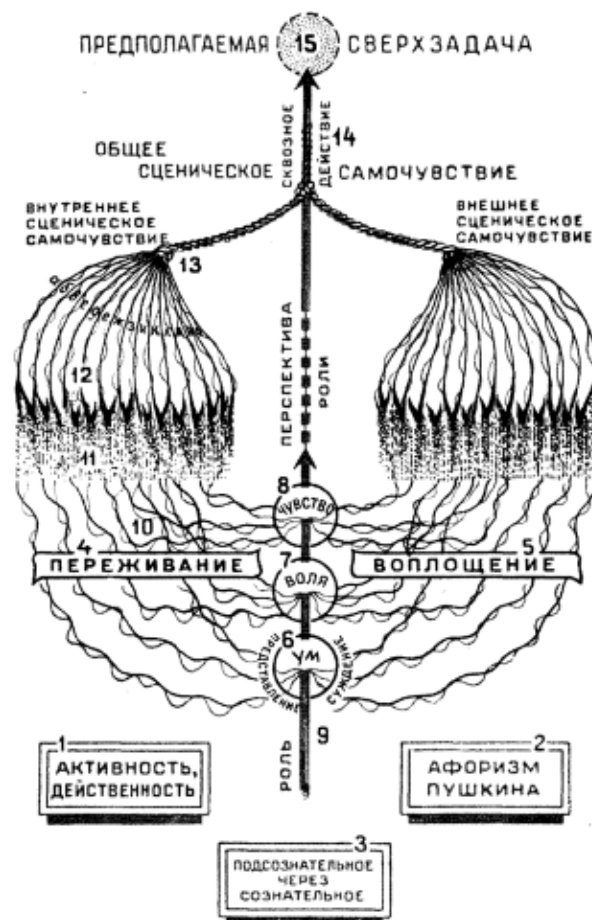
Por onde começar, então, esta tentativa de descrever a acção do actor stanislavskiano? Talvez pelo fim. Mais precisamente, pelo penúltimo capítulo do livro *Building a Character*, de título “Patterns of Accomplishment”. Porquê começar por este capítulo? Este capítulo é o meu ponto de partida por ser aquele em que se esquematizam os conhecimentos obtidos no restante material, e se explana aquela que Stanislavski considera ser a forma “correcta” para o processo de trabalho do actor.

A esquematização apresentada no capítulo em questão surge como uma representação imagética da preparação interna e externa do

actor:

Today Rakhmanov [professor assistente de Tortsov] announced to us that all the flags, banners, streamers would be exhibited on the right wall of the auditorium. That entire wall would be given up to the dual representation of an actor's internal and external preparation. (...) on the right you have the preparations of an actor and on the left the preparations of a part. (Stanislavski, 2001: p. 269).

O esquema é descrito em *Building a Character* através de uma elaboração ficcionada do mesmo, feita pelos alunos de Tortsov, e a imagem daquele não se encontra nas publicações efectuadas por Haggood. Rose Whyman teve acesso ao que resta da biblioteca pessoal do autor russo e outras fontes, como o museu do MAT (Moscow Art Theatre), apresentando-nos uma versão desse esquema e a sua legenda e descrição:



1. The Plan of Experiencing (see boxed text opposite).

Figura 1 – Esquema desenhado por Stanislavski (Whyman, 2008: p. 40).

The Plan of Experiencing (*AWHI* pp. 308–311).

The five bases of The System:¹

1. Activeness: The art of the dramatic actor is the art of internal and external action.
2. Pushkin's Aphorism: the truth of passions, verisimilitude of feelings in proposed circumstances.
3. The subconscious creativity of nature itself – through the artist's conscious psycho-technique.
4. Experiencing.
5. Incarnation.
The three motivators of psychic life (our current scientific definition) or "representation, judgment and will–feeling" (the former scientific definition):
6. Mind.
7. Will.
8. Feeling.
9. The Role: the new play and role permeate the motivators of the psychic life. They scatter seeds in them and evoke creative aspiration. Along the line: Perspective of the Role and Through Action.
10. The lines of aspiration of the motivators of psychic life, bringing with them the seeds of the play and the roles that have been sown in them. At the beginning these aspirations are scrappy, patchy, disordered and chaotic but through clarification of the basic aim of creativity they become continuous, straight and supple.
11. 'abcdefghijkl' the internal region of the soul, our creative apparatus, with all its qualities, capacities, gifts, natural gifts, artistic skills, psycho-technical methods which we have earlier called 'elements'. They are necessary for the fulfilment of the process of experiencing.
 - a. Imagination and its inventions ('if', the given circumstances of the role)
 - b. Bits and tasks
 - c. Attention and objects
 - d. Action
 - e. The feeling of truth and belief
 - f. Internal tempo-rhythm
 - g. Emotional memories
 - h. Communion
 - i. Adaptation
 - j. Logic and consistency
 - k. Internal characterisation

l. Internal stage charm

m. Ethics and discipline

n. Control and finish.

These all live in that region of the soul where the motivators of psychic life ... are buried together with the particles of the soul of the role which are implanted with them. See on the sketch how the lines of aspiration penetrate through this region and how they gradually take on the colour tones of the artist's 'elements'.²

12. These are the same lines of aspiration, already regenerated, of the motivators of the psychic life of the artist-role. Compare them to 10 and you will see the difference after they have passed through the psychical region. Now, gradually taking into themselves not only the 'elements' of the play but also the tones and colours of the 'elements' of the artist himself, the lines of aspiration of the mind, will and feeling, become unrecognisable.
13. This is that bundle in which all the lines of aspiration of the motivators of psychic life are entwined; this is that spiritual state which we call the 'internal sense of the self on stage'.
14. These are the lines of aspiration of the motivators of psychic life interwoven with each other like a plait, striving towards the supertask. Now, after their regeneration and converging with the role, we call them 'the lines of through action'.
15. The as yet ghostly, not fully defined supertask.

¹ Note 11, *AWHE*, p. 87 explains that sometimes there are four bases, the other being: 'the aim of art is the creation of the life of the human spirit'.

² Stanislavsky's intention was for the different elements to be in different colours in the diagram.

Figura 2 – Legenda e descrição do esquema do "sistema" (Whyman, 2009: pp.

40-41)

A visão de Stanislavski sobre o seu sistema foi-se alterando ao longo da sua vida, como referido anteriormente. O esquema apresentado por Whyman não é exactamente igual ao descrito em

Hapgood, sendo o primeiro posterior ao segundo. No entanto, parece-me que se pode comparar ambos enquanto versões diferentes do mesmo esquema. Passo então a fazer essa análise.

Como vemos na passagem de *Building a Character* que utilizei para introduzir o esquema, Tortsov indica que “à direita está a preparação do actor e à esquerda a preparação do papel”. Isto é confuso porque a esquerda e a direita representam também, respectivamente, a preparação “interna” e a preparação “externa”. Se isso for tomado à letra, implica que o papel (não a “personagem”)² corresponde à “interioridade do actor” e o actor em si corresponde à “exterioridade”, o que é até contraditório com os títulos dos dois livros traduzidos por E. Hapgood dedicados a estes temas. O livro dedicado à interioridade chama-se *An Actor Prepares* e o livro dedicado à exterioridade chama-se *Building a Character* (aqui sim, “personagem”; volto a remeter para a nota 2).

Outra questão importante é que este esquema, apesar de contemplar a totalidade do “sistema”, dá, tal como o próprio Stanislavski, uma ênfase acrescida à interioridade, relativamente à exterioridade. O esquema não indica os “elementos” desta última, apesar de os representar. Whyman separa a sua análise, dedicando um capítulo à análise do lado esquerdo do esquema e outro aos elementos do lado direito. Relativamente à legenda do esquema, parece estar correcta, pois as únicas coisas que poderiam estar em falta são:

1 - a descrição dos elementos da técnica externa, elementos que

para a técnica interna, se encontram expressos na imagem por letras de “a” a “n”, mas que de facto do lado da técnica externa não se encontram discriminados por qualquer letra ou número. Em todo o caso, estes são explicitados na descrição traduzida por Hapgood, e também explorados por Whyman na sua análise do que compõe a exterioridade stanislavskiana;

2 - a descrição do que a última autora apelida como o “General Sense of the Self on Stage”, à qual irei chegar mais tarde.

Apesar de tanto em Hapgood como em Whyman ser dada mais relevância ao lado esquerdo do esquema, representativo da técnica interior do actor, é de notar que a primeira traduz o seu nome para “the dual representation of an actor’s internal and external preparation” (“a representação dual da preparação interna e externa do actor”), enquanto que a segunda o apelida de “Plan of Experiencing” (“plano da experiência”). Será isto uma opção de tradução, ou terá a ver com uma diferença no material em si que, como já referi, é datado de alturas diferentes? Como também referi, sabe-se que Stanislavski continuou a alterar os seus escritos até à data da sua morte (1938). Isto implica que, apesar de eu poder analisar as diferenças, não as posso atribuir à tradução em si.

Faço agora uma descrição faseada desta esquematização, como forma de perceber a acção que Stanislavski pede ao actor, através dos elementos nela incluídos.

(...) a large and beautiful streamer on which were inscribed the words of the Pushkin aphorism – “Sincerity of emotions, verisimilitude of feelings in given circumstances, that is what our mind requires from the

playwright” (...) the Pushkin saying is the basis of everything (...) what you might call our creative basis. (...) across both parts of the wall as it is equally a factor in the process of *living a part* and that of clothing a part in *physical terms*.

(...)

(...) banner with the inscription *Action* (...) must go down right beside the Pushkin motto (...) also a motto, it is what you might call the third fundamental, *The Subconscious via the Conscious* (...) at the bottom of the wall to the right of the Pushkin axiom. (...) Now we have the fundamentals all lined up for both sections of this wall. (Stanislavski, 2001: pp. 270-271).

Na primeira das duas passagens temos uma frase do autor russo Pushkin (“sinceridade de emoções, verosimilhança de sentimentos em circunstâncias dadas, é o que a nossa mente requer do dramaturgo”), que Stanislavski toma como uma das bases fundamentais da sua técnica. As duas restantes bases fundamentais são postas, respectivamente, à esquerda e à direita da frase de Pushkin, formando um trio. Apesar de não surgir uma referência clara sobre a colocação de *Action*, é referido que *The Subconscious via the Conscious* é colocado do lado direito e que os “fundamentals” estão “alinhados para ambas as secções da parede”.

A frase de Pushkin revela o objectivo principal da técnica stanislavskiana, que é o de capacitar o actor para se sentir como a personagem se sentiria, ou seja, de acordo com aquilo que é revelado no texto. As outras bases são “acção” e “o subconsciente através do consciente”.

É de salientar que os termos que surgem em Whyman e Hapgood não são os mesmos. O que na segunda é chamado de “living a part” e “clothing a part in physical terms” é correspondente na primeira, respectivamente, a “experiencing” e “incarnation”. Apesar

dessa diferença, eu percebi estes termos de forma igual, ou seja, como representativos da interioridade e exterioridade (exterioridade é a “soma” da corporalidade e da oralidade); estou portanto a referir-me aos pontos 4 e 5 do esquema.

Seguidamente, surge na versão de Hapgood o termo “action” (acção), que corresponde na versão de Whyman ao termo “activeness” (actividade), número 1 da legenda. A interpretação destes termos pode parecer diferente, mas novamente, não acho que tenha de o ser, visto que “agir” ou “estar activo” são coisas semelhantes, do ponto de vista do actor. O segundo termo parece mais abrangente, ou mais inclusivo de todos os tipos de acção possíveis; contudo, “Action” é um termo descrito em *An Actor Prepares* da seguinte forma: “On the stage it is necessary to act, either outward or inwardly.” (Stanislavski, 2008: p. 17); ou seja, é referido que a acção pode ser “interior” ou “exterior” e que o actor deve “agir”. Como podemos ver na legenda do esquema em *The Stanislavsky System of Acting* (figura 2), “activeness” é descrito de forma semelhante, fazendo a mesma referência.

É também importante a nota seguinte, dada por Tortsov no livro traduzido por Hapgood: “On the stage there cannot be, under any circumstances, action which is directed immediately at the arousal of feeling for its own sake.” (Stanislavski, 2008: pp. 40-41). Ou seja, existe a noção de que o sentimento não é algo que o actor deva tentar controlar directamente, sendo que a citação diz que “no palco nunca deve haver, sob nenhuma circunstância, acção

que seja dirigida para a criação de sentimento pelo sentimento apenas”. Stanislavski parece considerar que sentimento, emoção, sensação e intuição pertencem à mesma categoria, o que se compreende devido ao facto de os três não serem directamente controláveis. Contudo, o “sentimento” é a consciência da emoção, da sensação e da intuição, e é, precisamente, consciente, mas é também algo que surge em função de outra coisa, que é a acção de “prestar atenção”, à qual me dirigirei mais abaixo.

Depois, a base “the subconscious via the conscious”, que aparece na legenda de Whyman descrita como “the subconscious creativity of nature itself – through the artist’s conscious psycho-technique”. A soma do consciente, subconsciente e inconsciente (não referido aqui, mas também relevante para o autor) é, na minha interpretação, outra forma de nomear aquilo que defini como interioridade, que dividi em consciência e inconsciência. Será clara a diferença entre estar ou não consciente de algo e também que um pensamento ou acção pode acontecer por escolha consciente (aqui sim será uma consciência que surge “antes”) ou por instinto. É importante sublinhar que a utilização destes termos remete novamente para o facto de o “sistema” ser uma forma de o actor ser capaz de desencadear aquilo que não é controlável apenas pela consciência. Como diz o próprio Stanislavski, “We do not, however, study the subconscious, but only the paths leading to it.” (Stanislavski, 2001: p. 274). (“Nós não estudamos, contudo, o subconsciente, mas sim os caminhos que levam a este.”)

Finalmente, existe o facto de a frase de Pushkin surgir, em Hapgood, atravessando os dois lados do esquema, e em Whyman, do lado direito deste, trocando com “o subconsciente através do consciente”. Recordo que o lado esquerdo corresponde à interioridade e o direito à exterioridade. Considero a própria separação do esquema em dois lados menos importante do que a percepção da acção pedida pela técnica que me encontro a analisar. No entanto, creio que esta diferença na colocação poderá ser relevante, caso seja indicativa de uma mudança de ênfase na forma como Stanislavski vê a relação da interioridade com a exterioridade, ou de uma mudança naquilo que considera que deva ser a acção do actor. A versão de Hapgood parece pedir ao actor que comece pela activação da interioridade e a de Whyman parece pedir ao actor que comece por agir exteriormente. É também de clarificar que esta base (a frase de Pushkin) é, no esquema apresentado por Whyman, o número 2, e no esquema descrito por Hapgood, o número 3, e vice-versa para o “subconsciente através do consciente”.

Now we have to choose what goes on the right and on the left of the upper part. To the left let us put *Psycho-Technique* and to the right *External Technique*. (Stanislavski, 2001: p.271).

A “psico-técnica” e a “técnica externa” referem-se aos recursos de que o actor dispõe. Estes elementos não surgem no esquema apresentado por Rose Whyman, e para todos os efeitos o facto de surgirem aqui acaba por ser um pouco repetitivo. A sua colocação

serve apenas para reforçar que todos os elementos que se encontram mais acima são “técnicas” ou “controláveis pela técnica”. De resto, Whyman refere-se aos dois termos em questão em várias instâncias, simbolizando respectivamente a soma dos elementos que compõem a técnica interna e externa.

Não deixa ainda de ser curioso que esta colocação também associe a *External Technique* ao lema *The Subconscious via the Conscious* ou então ao lema de Pushkin, e a *Psycho-Technique* a *Action*, associações que parecem tentar ligar o processo físico ao psicológico (algo que referi citando Rose Whyman no início deste capítulo), apesar da separação implícita na própria organização do quadro. Isto, na minha interpretação, volta a diminuir a importância dessa separação e das suas conotações.

“(…) *Mind, Will, Feelings*. These flags are of prime importance (…) the placing of the three flags in a line over the banners which indicate the two aspects of an actor’s training.” (Stanislavski, 2001: p. 271).

Acima das anteriores, Stanislavski coloca aquelas que considera serem as três forças motoras do actor sem discriminar, desta vez, entre o lado esquerdo e o direito. Na legenda do esquema que surge em *The Stanislavsky System of Acting* estas são os números 6, 7 e 8, estando postas de forma a abranger ambos os lados do quadro. O que há a dizer sobre, respectivamente, a “mente”, a “vontade” e o “sentimento”? Ao sentimento já me referi antes, como a consciência da emoção, da sensação e da intuição, conceitos

que Stanislavski funde. Rose Whyman explica isto: “The Russian word for “feeling”, as in English, includes emotion, but can also refer to sensory experience and intuition.” (Whyman, 2008: p. 93). Ou seja, a mistura de conceitos de Stanislavski é também uma questão etimológica.

“Feel your part and instantly all your inner chords will harmonize, your whole bodily apparatus of expression will begin to function”. (Stanislavski, 2008: p. 244).

O que quer dizer este “sintam o vosso papel”? Isto pode ser confuso, quando se diz que não se pode “simplesmente sentir”, e daí a importância da atenção como forma de causar esse sentimento. A mente é também, na técnica stanislavskiana, muito importante para este fim:

“Imagine something and let me see your creative apparatus set in motion”. (...) “I must have some objective, some supposition” (...) “His mind will suggest them.” (...) “(...) the mind (...) initiates and directs creativeness.” (...) “What about attention?” (...) “It facilitates the work of feelings, mind (...) and will.” (...) “Attention is like a reflector (...) It throws its rays on some chosen object and arouses in it the interest of our thoughts, feelings and desires.” (Stanislavski, 2008: pp. 244-245).

A mente é então, nesta técnica, responsável pela capacidade de propor, de hipotetizar, como forma de “despertar” tudo o resto. Novamente recorro a Whyman: “(...) the mind (...) begins and directs creativity (on the basis of imagination, *if and given* circumstances (...)).” (Whyman, 2008: p. 93). Apesar de surgir aqui novamente o fantasma cartesiano, mantenho que se pode ver tudo isto como apenas uma técnica, uma forma de agir que não impossibilita outras. O facto de podermos pensar antes de executar não implica que não existam outras maneiras de actuar. Tenho a

consciência de que dizer isto desta forma pode aparentar ser uma defesa muito simplista de métodos cuja justificação não consigo realizar. Mas, como referi na introdução desta dissertação, não tenho uma defesa para o efeito da mente sobre o corpo, a não ser a minha própria convicção, que advém da minha experiência, e um argumento que utilizarei mais à frente ao descrever a “atenção”, e que não resolve o problema da identificação da utilização da interioridade em casos de imobilidade, como no problema que me foi colocado por David Antunes. Volto a reforçar que o facto de usar as palavras “mente” e “corpo” não implica que os veja como entidades separadas, mas sim como ferramentas da mesma coisa, que o actor pode utilizar de diferentes formas, sendo a técnica stanislavskiana apenas uma delas.

Como podemos ver, surgiram também referências à atenção e ao seu uso, e a outros elementos da técnica, mas ainda não cheguei a essas explanações.

Dos três “motivadores”, falta a vontade. A vontade também é algo que surge por si só, estando relacionada com o quão atractivo possa ser para cada um o conteúdo proposicional da mente, e claro, com a intensidade da emoção:

I must arouse something more lively in you, more enthusiastic, a kind of artistic *wish* – I want to see you eager to go on stage (...)

(...)

When I suggested that you play this exercise you tried to make yourselves do it, against your desires (...). Then I introduced a fresh supposition (...) you created for yourselves a new objective.

(...)

(...) those longings (...) put your creative apparatus to work and direct it spiritually (...). (Stanislavski, 2008: pp. 245-247).

Como se pode ver, existe uma grande proximidade entre os

conceitos de vontade (intuitiva) e emoção, podendo-se quase dizer que a vontade é um tipo de emoção. No entanto, não me parece difícil compreender o que é a vontade. É o facto de se querer algo, o que também pode ser visto em relação com as propostas da mente: “Willing or wanting to fulfill a *task* results in the actor’s taking *action*.” (Whyman, 2008: pp. 93-94). Percebe-se por esta facilidade em associar os conceitos a profundidade da sua relação. No entanto, a citação novamente implica que a vontade resulta na acção, o que volta a indicar um sentido único na relação entre mente e corpo (de dentro para fora). Como já referi, parece-me mais lógico interpretar isto como uma forma de agir e não como uma verdade científica.

De seguida, aparece o “role” (por vezes também referido como “part”), ou “papel”. Mencionei antes que prefiro o conceito de “partitura” a este e ao do de “personagem”, e fundamentarei um pouco melhor a razão desta preferência no capítulo seguinte, mas vejamos o que se pode pensar sobre esta questão, visto que o termo é muito utilizado pelo autor russo. A personagem é, para Stanislavski, uma pessoa fictícia que irá habitar (talvez “possuir” seja uma palavra melhor por ser mais sugestiva) o actor, ou talvez, que “o actor irá habitar” - a consideração paradoxal de que os termos possam ser postos em ambas as ordens parece-me interessante. Estamos a falar de um registo naturalista em que o objectivo é ser como a personagem, logo o papel deverá ser a soma do que compõe essa personagem em palco. Generalizando, o

“papel” pode afinal ser visto neste resgisto como “a partitura da personagem”. O actor, encenador e autor usa não-raras vezes a palavra “score”, que se traduz para “partitura”. No que toca às palavras “role” e “part”, como expliquei antes, ambas são algumas vezes usadas para referir a personagem. “Part” é também por vezes utilizado no sentido mais literal de “parte”. Finalmente, em outras instâncias o autor russo também utiliza estas palavras para simbolizar a referida partitura. Aqui está mais uma contradição que considero poder-se desvalorizar quando a intenção é perceber o que se pede ao actor para fazer. Além disso, a utilização destes termos é, em cada altura separada, compreensível em função do seu contexto. Como se pode ver no esquema apresentado por Rose Whyman, o “role” é o número 9, sendo explicado da seguinte forma:

“The Role: The new play and role permeate the motivators of the psychic life. They scatter seeds in them and evoke creative aspiration. Along the line: Perspective of the Role and Through Action.” (Figura 2).

Antes de mais, através do factor temporal implícito nesta descrição (as sementes plantam-se e crescem com o tempo), esta citação revela a direccionalidade, ou mesmo vectorialidade, do esquema em si. Este diagrama representa não só a soma de tudo o que compõe a preparação do actor para Stanislavski, mas também a ordem pela qual o autor considera que este trabalho deve ser feito. Em adição, se atentarmos ao próprio esquema, vemos que a linha

que separa a esquerda da direita é também uma seta que conduz ao “super-objectivo”, do qual falarei mais à frente.

O que é a “perspectiva sobre o papel”, por vezes também referida como “perspectiva sobre a construção da personagem” (a mistura de conceitos surge uma outra vez)?

An actor is split into two parts when he is acting. You recall how Tommaso Salvini put it: “An actor lives, weeps, laughs on the stage, but as he weeps and laughs he observes his own tears and mirth. It is this double existence, this balance between life and acting that makes for art.”

As you see, this division does no harm to inspiration. On the contrary, one encourages the other. Moreover we lead a double existence in our actual lives. But this does not prevent our living and having strong emotions. (Stanislavski, 2001: p. 173)

Isto tem uma importância enorme sobre o que se possa considerar ser tanto a construção da personagem ou papel (a minha descrição algumas linhas antes também implica que esta mistura é “menos estranha” por se estar a discutir um estilo naturalista, apesar de não ser claro se o autor russo se apercebe disto) como sobre o estar em cena; Tortsov utiliza esta citação ao referir-se à construção prévia, mas a própria citação fala do actor enquanto actua.³ O que Salvini descreve é a consciência do actor de si próprio, ou seja, a componente espectral do actor. Como visto anteriormente, esta representação interna não deixa de estar sujeita à interpretação, e pode causar no actor uma crença na sua acção ou um estranhamento da mesma. A questão fulcral é se estas sensações são ou não relevantes para a actuação em si. Por um lado poder-se-à argumentar que não, desde que o actor não deixe de respeitar a sua partitura. Por outro, pode-se dizer que a realidade sobre a qual o actor age é aquela que este interpreta, o

que liga de certa forma a representação interna à acção externa.

O que o professor fictício pretende dizer com a utilização da citação de Salvini é que o actor deve ter uma consciência sobre o seu papel, que deve saber quando construir/imprimir diferentes qualidades à sua actuação, consciência que deve existir tanto na elaboração como na execução. Isto é resumido da seguinte forma:

“Let us agree that the word perspective means: the calculated, harmonious inter-relationship and distribution of the parts in a whole play or role.” (Stanislavski, 2001: p. 175).

Esta perspectiva, ao referir-se a uma distribuição “calculada e harmoniosa”, implica a noção de equilíbrio estético do actor. Inclui ainda a parte da interioridade que é “da personagem” nessa noção, visto ser suposto o actor também pensar e sentir como a personagem. O facto de isto ser referente tanto à construção como ao desempenho em cena tem a ver com dois dos elementos que irei explicar a seguir, que são a atenção e a adaptação.

E mais, a perspectiva é separada nas seguintes componentes:

- “1. The perspective of the thought conveyed. (...)
2. The perspective in conveying complex feelings.
3. Artistic perspective, used to add colour, vivid illustration to a thought or speech.” (Stanislavski, 2001: p. 175).

Isto confirma que para Stanislavski a perspectiva deve ser aplicada tanto à estética “exterior” como ao pensamento e ao sentimento.

A “Through Action” (também incluída na descrição do “Role” da figura 2) é a sequência de acções desempenhadas pelo actor

(externa e internamente), que surge em *An Actor Prepares* explicada através do conceito de “Unbroken Line”. Ou seja, no fundo, é uma referência à partitura do actor e ao facto de esta ser sequencial e ininterrupta. Sobre esta “linha”, Tortsov faz a seguinte ressalva: “Let us agree that *the normal, continuing line is one in which there are some necessary interruptions.*” (Stanislavski, 2008: p. 254). Isto é, o ideal é que a sequência de acções “da personagem” não seja interrompida, contudo a necessidade de aplicar perspectiva a esta sequência em cena implica que por vezes o actor deve pôr de parte brevemente o seu raciocínio de personagem para usar o de “performer”.

“(...) the elements that go into the make-up of the *Inner Creative State*. Look, there is the *Sense of Truth, Emotion Memory, Attention, Units and Objectives.*”

(...)

Now the large number of smaller pennants bearing the names of all the elements we had studied in our course were left (...) we began to hang all the element pennants relating to psycho-technique (*Imagination, Attention, Sense of Truth, etc.*) in the order in which we had worked on them (...) external technique, we stopped (...).

“(...) So hang *Relaxation of Muscles* as the first element in external technique.”

Next to it we placed *Expressive Body Training (...), Plasticity (...), Voice (...), Speech*. Following this (...) *External Tempo-Rythm*. Other flags were hung in the same order as on the left side and corresponded in physical terms to the elements of psycho-technique.

Just as we had hung over the *Logic and Coherence of Feelings*, we now put a pennant for *Logic and Coherence of Physical Actions*. And *External Characterization* balanced *Inner Characterization*.

On the side of external technique there followed *External Stage Charm, Restraint and Finish, Discipline, Ethics, Sense of Ensemble*. (Stanislavski, 2001: pp. 271-273).

Chego então às várias componentes da acção, que analiso separadamente. As descrições que fiz anteriormente já mencionaram alguns destes “elementos”, que passo a detalhar.

No livro *Building a Character* existe, após esta enunciação dos vários aspectos da técnica interior e exterior, uma reordenação dos

elementos interiores que, diz Tortsov, respeita a ordem em que estes devem surgir no trabalho prévio do actor. Contudo, na lista reordenada faltam alguns dos elementos que surgem na primeira referência. Assim, guiar-me-ei pela ordem de elementos que aparece em *The Stanislavsky System of Acting*, sendo que essa ordem separa elementos interiores de exteriores. Começo pelos interiores.

Em primeiro lugar, “Imagination and its inventions (“if”, the given circumstances of the role)”; aqui, a diferença entre as designações que surgem em Hapgood e Whyman é mínima. Na primeira, temos “Imagination and its Inventions, The Magic If, Given Circumstances”. Na segunda, o pântese implica que o “e se” e as “circunstâncias dadas” são o que está dentro da “imaginação e as suas invenções”. A imaginação não é necessariamente feita apenas do “e se” e das “circunstâncias dadas do papel”, mas pode passar por muitas outras invenções que podem ser úteis ao actor para chegar, sim, aos “e ses” e a outras “circunstâncias”⁴; na técnica stanislavskiana, estes últimos são os objectivos principais da imaginação.

O “e se” (a utilização da palavra “mágico” parece-me associada à espiritualidade de Stanislavski) é a acção de se perguntar a si próprio o que se faria se se estivesse em tal situação. O que é estranho aqui é que talvez a resposta do actor não seja necessariamente a da personagem, o que pode gerar o efeito oposto do que o autor russo pretende, ou seja, pode levar o actor a

não ser como a personagem. Isto não invalida a sua utilização, mas se o objectivo é que o “performer” se sinta como a personagem, será necessário criar “circunstâncias” exteriores às que são dadas para que este “e se” funcione. Apesar desta estranheza na definição, a explicação através do exemplo que Tortsov utiliza acaba por ir mais ao encontro de uma certa liberdade:

(...) say to yourself: “I am I. But *if* I was an old oak, set in certain surrounding conditions, what would I do?” and decide where you are, in a forest, a meadow, on a mountain top; in whatever place affects you most. (Stanislavski, 2008: p. 65).

Ou seja, na opinião de Stanislavski pode-se sempre inventar em prol do estímulo, desde que não se altere aquilo que é dado previamente. Quanto menos informação se tiver, maior será essa liberdade. É obviamente muito importante que se inventem coisas que despertem vontade real.

De seguida, temos “Bits and tasks”, ou “Units and Objectives”. Este elemento refere-se às partes da sequência de acções que o actor leva a cabo. Segundo Tortsov, estas “partes” devem ser, numa primeira instância, tão pequenas quanto possível, sendo progressivamente aglomeradas até acabarem por formar a “Unbroken Line”:

“The largest pieces you reduce to medium size, then to small, and then to fine, only to reverse the process eventually and assemble the whole.” (Stanislavski, 2008: p. 115).

A junção dos dois termos neste elemento (“pedaços e tarefas” ou “unidades e objectivos”) torna nele incluídas as acções que a

personagem leva a cabo, mas também as razões para estas mesmas acções que, a manter o meu critério, são também acções do actor. Ou seja, este deve ter sempre presente as razões (as dadas e/ou as inventadas) pelas quais a personagem faz o que faz, e como visto também no elemento anterior, usá-las para despertar a sua vontade de as concretizar: ““The objective will be the light that shows the right way”, explained the Director.” (Stanislavski, 2008: p. 117).

A diferença entre os termos “tarefa” e “objectivo” pode ser relevante para a compreensão dos mesmos, mas ambos simbolizam neste contexto tanto o que se pretende fazer como a realização concreta das acções; Rose Whyman explica que

In fact, Stanislavsky’s theory of action (...) involves *tasks* and not *objectives* (a term that became heavily laden with Freudian unconscious motivations). For Stanislavsky the unconscious is the source of inner *experiencing* and truth, not of hidden drives. (...) In practice, the actor performs *tasks* in *given circumstances* using the *magic if*, generating truthful acting. (Whyman, 2008: p. 67).

Pelo menos no contexto desta prática, ter um objectivo ou uma tarefa parecem-me ser coisas indissociáveis. A palavra “objectivo” pode acrescentar à tarefa uma vontade inconsciente de a cumprir, como se encontra afirmado na passagem anterior. Contudo, ao nível da aplicação desta técnica, parece-me que essa vontade deve existir sempre. As razões específicas são inventadas pelo actor já de forma a serem motivadoras, quer se perceba completamente porque é que o são ou não.

Depois deste elemento, vem “Attention and objects”. Parece-me que esta é uma das componentes mais importantes da acção. Além

de a atenção ser o que permite ao actor saber o que acontece à sua volta, é ainda uma fonte de estímulo que, dado o constante movimento (uso esta palavra simultaneamente nos sentidos de “mudança”, “continuidade” e “imprevisibilidade”) da cena é virtualmente inesgotável. Cito algumas explicações de Tortsov:

Now you will realize that *an actor must have a point of attention, and this point of attention must not be in the auditorium.* (Stanislavski, 2008: p. 75).

Intensive observation of an object naturally arouses a desire to do something with it. To do something with it in turn intensifies your observation of it. This mutual inter-reaction establishes a stronger contact with the object of your attention.” (Stanislavski, 2008: p. 76).

To be attentive and to appear to be attentive are two different things (...). (Stanislavski, 2008: p. 78).

The eye of an actor which looks at and sees an object attracts the attention of the spectator, and by the same token points out to him what he should look at. (Stanislavski, 2008: p. 78).

Now I am going to show you a *circle of attention*. It will consist of a whole section, large or small in dimension, and will include a series of independent points of objects. (Stanislavski, 2008: p. 81).

Up to now we have been dealing with what we call external attention. (...) This is directed to material objects which lie outside of ourselves. (...) “inner attention” (...) centres on things we see, hear, touch and feel in imaginary circumstances. (Stanislavski, 2008: p. 87).

Vassili [um dos alunos] said today that it seemed to him impossible to be thinking at one and the same time about your role, technical methods, the audience, the words of your part, your cues, and several points of attention as well.

(...) any simple juggler in a circus would have no hesitation in handling far more complicated things, risking his life as he does it. (Stanislavski, 2008: p. 89).

Very often we cannot come through definite data to know the inner life of the person we are studying, and can only reach towards it by intuitive feeling. (Stanislavski, 2008: p. 94).

Tudo isto dá-nos vários aspectos sobre os quais é necessário debruçarmo-nos no que toca à compreensão da “atenção”.

A primeira citação refere-se indirectamente à noção da “solidão em público” (“public solitude” (Whyman, 2008: p. 264)), utilizada por Stanislavski, que é a capacidade do actor para se concentrar na cena e se esquecer de que está a ser observado. Esta ideia é uma das mais contrariadas nas críticas feitas ao “sistema”,

nomeadamente por Meyerhold, que foi aluno do autor russo e depois fundou a sua própria escola.

(...) [Meyerhold] stated, "The actor reacts instantly by means of improvisation to all the demands of the auditorium." What he means is that the actor is able to respond consciously to the audience, other actors and the auditorium in a spontaneous way, different at each performance. (Whyman, 2008: p. 210).

É verdade que a inclusão da reacção do público na acção é passível de destruir a ilusão naturalista, pois pode resultar em que o actor faça coisas que recordem os espectadores de que estão a ver teatro. No entanto, como vimos no início do capítulo, esta poderá não ter sido a única razão para Stanislavski desenvolver a noção de "solidão em público". É curioso como na penúltima citação das que apresento acima, a "audience" (o público) já está incluída nos focos de atenção necessários aos actores. Ou seja, apesar de considerar necessária a "quarta parede", o autor russo parece também procurar uma medida de consideração do público, dentro do seu estilo.

Em segundo lugar surge a ideia, que já referi, da atenção enquanto fonte de estímulo contínuo e do efeito desse estímulo sobre o actor, gerando "interesse" ou "vontade", e como tal, alimentando a continuidade da acção. Esta definição, paradoxalmente, reforça a ideia de a acção partir do interior para o exterior ao mesmo tempo que destaca o efeito contrário, do exterior para o interior. Na minha opinião isto volta a diluir a importância da separação em si.

Terceiramente, a diferença entre "estar atento" e "parecer atento" remete para a ideia de "prestar atenção" enquanto acção real. Se

considerarmos que a interioridade é uma característica apenas interpretada mas não real, não chegaremos à conclusão de que “estar atento” é o mesmo do que “parecer atento”? Estar realmente atento afigura-se-me como algo que se pode facilmente reconhecer que afecta a reacção do actor, e sobretudo a reacção ao que é imprevisível, sendo também algo difícil de definir enquanto acção visível. É algo que só se vê indirectamente, na reacção (e logo, quando existe movimento), e provavelmente impossível de apenas simular – parece-me que esta é uma defesa possível da realidade da acção interior. Continua a não resolver o problema do actor imóvel e sentado numa cadeira, que referi anteriormente, porque é algo que só se aplica a momentos em que o actor se move. Mas será que a imobilidade completa existe em algum momento?

Depois a noção, muito utilizada na encenação, de que o olhar do actor contribui para direccionar o olhar do público.

Em quinto, temos a ideia de “atenção interior”, ou seja, a direcção da atenção para o pensamento, sentimento ou sensação; isto é, para a consciência da consciência, para a representação interna. Isto associa-se à noção de perspectiva, referida anteriormente. A referência de Stanislavski a “circunstâncias imaginárias” parece-me sobretudo relacionada com a sua noção da função da imaginação enquanto algo aplicado à personagem naturalista.

A sexta citação que utilizo compara a atenção do actor à do malabarista. Esta comparação é uma que me parece muito útil, pois o malabarista é alguém que está atento ao mesmo tempo ao

todo e a cada parte que o compõe. Isto dá também conta do quão capaz o actor deve ser de prestar atenção a muitas coisas ao mesmo tempo, algo que Rose Whyman refere como a capacidade humana para “multi-layered attention”, ou “atenção de camadas múltiplas” (Whyman, 2008: p. 255). É interessante pensar se se faz uso da atenção a várias coisas literalmente ao mesmo tempo ou se é a destreza/rapidez na troca entre as várias camadas de atenção que causa a percepção de se prestar atenção a tudo ao mesmo tempo.

Finalmente, surge uma referência à intuição enquanto relacionada com o processo de interpretação, o que revela a noção de Stanislavski de que o estímulo não tem sempre de advir de um processo mental. Em adição, vemos que o autor russo distingue entre o que é “prestar atenção a um objecto” e “prestar atenção a uma pessoa” pelo facto de considerar que estes têm tendência a ser sentidos de forma diferente. Serão essas duas acções assim tão diferentes, ou será que o que varia é o que se tem tendência a desencadear em função delas? A ideia do autor passa também novamente pela sua compreensão espiritual da vida, sendo melhor explicada quando este se refere ao processo de “comunhão” (“communion”), ao qual chegarei mais abaixo.

Antes de concluir a minha exploração do conceito da “atenção”, que considero de enorme importância, apenas dizer que uma metáfora para a atenção que me faz muito sentido é a da “escuta”, muito referida por vários professores pela mão dos quais passei, e

que tem a ver com uma percepção sonora/musical da atenção, incluindo a da atenção ao movimento.

Ao elemento da atenção segue-se o da “acção”. Como pudemos ver, este surgiu também enquanto elemento de base (como aparece descrito em *Building a Character* e se aceitarmos o argumento de que no diagrama apresentado por Whyman o termo “activeness” tem uma interpretação semelhante – de resto, a própria autora parece ver esta semelhança ao dizer que “one of the bases is *action*” (Whyman, 2008: p. 45)). Agir é fazer. O facto de “acção” surgir nos elementos internos da técnica stanislavskiana remete para o tema central desta dissertação, que é a ideia de que é possível considerar a interioridade enquanto acção real.

A seguir, surge “The feeling of truth and belief”, que na tradução de Elizabeth Hapgood surge com o nome de “Faith and a sense of truth”. Mais uma vez, a interpretação de “o sentimento de verdade e a crença” poderá ser diferente da de “fé e uma sensação de verdade”. Contudo, parece-me novamente que isto é apenas uma questão de conotação e que se pretende dizer o mesmo com ambas as expressões, que é aquilo que Goffman descreve como a impressão de que a realidade que se encena é real. Tortsov diz que “*Truth on the stage is whatever we can believe with sincerity, whether in ourselves or our colleagues.*” (Stanislavski, 2008: p. 129), o que me parece concordante com aquela definição. O professor fictício explica também a relação desta sensação com a sua técnica:

Put life into all the imagined circumstances and actions until you have completely satisfied your *sense of truth*, and until you have awakened a *sense of faith* in the reality of your sensations. This process is what we call *justification* of a part. (Stanislavski, 2008: p. 129).

O que penso que pode parecer estranho aqui é a utilização do termo “justification” (“justificação”), que remete para o pensamento consciente. Contudo, esta justificação não é, como me parece claro, algo existente apenas na consciência, mas também uma sensação, que pode sim ser obtida através do pensamento consciente. Para Stanislavski, este é composto de “e ses” e da invenção de circunstâncias. No entanto, como visto, por exemplo, pela importância da acção de “prestar atenção” e pelo interesse e/ou vontade que isto gera, não será apenas através da consciência que se sente justificada a acção ou se acredita nela.

Passo então ao “Internal tempo-rhythm”. Este é um elemento que, apesar de aqui tido enquanto “interior”, não é explicado no livro dedicado à interioridade, mas sim em *Building a Character*, algo que aponta para o seu carácter físico apesar da sua existência interior. Este é um conceito que vem da música e da notação musical, cujas partituras incluem a percepção de quando as notas devem ser tocadas. Tortsov:

“Tempo is the speed or slowness of beat of any agreed upon units of equal length in any fixed measure.

Rhythm is the quantitative relationship of units – of movement, of sound – to the unit lengths agreed upon in a given tempo and measure.

A measure is a recurrent (or presumably recurrent) group of equal lengths, agreed upon as a unit, and marked by the stress of one of the beats.” – this Tortsov read from a prepared statement handed to him by Rakhmanov.

“Did you understand that?” he asked when he finished reading.

We admitted with embarrassment that we had not understood anything he had read.

“Without criticizing too adversely any scientific formulas” Tortsov went on “I imagine that at present, when you have not experienced in your own persons the effect of tempo-rhythm, these formulas will be of little

practical value to you.” (Stanislavski, 2001: pp. 183-184).

Stanislavski dá as definições destes termos, apenas para dizer que elas são de pouca importância comparadas com a experiência da escuta (de sublinhar de novo a ligação entre a atenção e a escuta). Em seguida, submete os seus alunos a um conjunto de exercícios sobre esta matéria com um metrónomo e com ritmos criados pelos próprios alunos, o que os leva a experienciar diferentes emoções ou estados emocionais conforme o ritmo proposto. Pondo novamente de lado a subjectividade dessa experiência emocional, acho que qualquer pessoa compreende que ouvir música pode despertar estados emocionais. O que é aqui sublinhado é que isso não tem apenas a ver com as notas em si, mas também com o ritmo a que estas são tocadas.

A noção de que o ritmo não é apenas exterior, mas também algo interior é explicada por Stanislavski da seguinte forma:

We often speak of flights of thought and imagination. That means they are subject to movement and consequently there must be tempo and rhythm in them.

Listen to how your emotions tremble, throb, race, are stirred inside you. In these invisible movements lie hidden all manner of rapid and slow beats, hence tempi and rythms. (Stanislavski, 2001: p. 198).

Como podemos ver, a ideia de que a emoção e o pensamento têm ritmo, leva a uma noção de movimento interior – invisível, mas não necessariamente apenas psicológico, apesar da espiritualidade que Stanislavski imprime às suas explicações sobre o sentimento e outros aspectos da experiência humana. O que é pedido aos alunos é que “escutem” (“listen”), que estejam atentos a todos os movimentos, tanto os exteriores como os interiores, porque isto irá

providenciar estímulos à emoção, ao pensamento e à acção física. Mais do que apenas dualista ou monista, eu rotularia esta percepção de que o que é físico também é psicológico e vice-versa como algo paradoxal; uma indivisibilidade divisível.⁵

Chego agora a “Emotional memories”, ou “Emotion memory”, conceito que como Rose Whyman explica, vem de Ribot, que lhe chamava “affective memory” (Whyman, 2008: p. 53) e cuja denominação também teve de ser alterada por uma questão de conotação.

“Stanislavsky adopts Ribot’s thesis (...) that emotional images as well as visual, auditory, tactile-motor, verbal images and images derived from smell, taste, internal sensations, pleasure and pain can be revived both spontaneously and voluntarily.” (Whyman, 2008: p. 53/54).

Ou seja, temos a capacidade de, através de praticamente qualquer tipo de estímulo, despertar emoções específicas. Isto implica, para Stanislavski, que para desencadear a emoção certa temos de escolher o estímulo certo, que pode vir tanto de fora como de dentro. Esta é uma das razões mais importantes para a utilização consciente da interioridade, visto que nem sempre “o que está lá” nos chega para sentir emoções específicas. Em adição, a possibilidade de aceder a emoções vividas anteriormente torna muito importante para o autor a experiência de vida de qualquer actor, sendo recomendado que se viva tanto quanto se possa, como forma de acumular experiências emocionais.

A ideia de criar estímulos conscientemente é ainda explicada da seguinte forma, com o conceito de “engodo”:

Do as a hunter does in a stalking game. If a bird does not rise of its own accord you could never find it among all the leaves of the forest. You have to coax it out, whistle to it, use various *lures*. (Stanislavski, 2008: p. 191).

O elemento seguinte é “communion”. Mais uma vez, este aparece associado à ideia espiritual da existência interior que Stanislavski defende. Segundo o anterior, essa existência, mais do que influenciar a comunicação em geral, será ela própria comunicante.

Besides listening I want you now to try to absorb something vital from your partner. In addition to the conscious, explicit discussion and intellectual exchange of thoughts, can you feel a parallel interchange of currents, something you draw in through your eyes and put out again through them?

It is like an underground river, which flows continuously under the surface of both words and silences and forms an invisible bond between subject and object. (Stanislavski, 2008: p. 214).

Isto diz que existe “comunicação para além da comunicação”, que além de todos os métodos físicos de expressão e interpretação (Stanislavski também os refere neste capítulo), existe uma espécie de corrente invisível “por baixo” desses métodos. Não estou a dizer que se ponha isto completamente de parte, até por uma questão de dúvida razoável; mas se quisermos uma explicação menos espiritual, poderia por exemplo ser atribuído à possível imperceptibilidade consciente de algumas formas de comunicação, possibilidade que referi na introdução desta dissertação.

Do meu ponto de vista, este elemento é importante, no sentido do que o actor pode fazer, sobretudo enquanto parte da capacidade de prestar atenção e do ponto de vista da concentração – ao concentrarmo-nos na comunicação estamos também a treinar essa

capacidade de atenção que, como já referi, parece-me de extrema importância.

Continuo a minha análise com a “Adaptation”. A tradução literal da palavra já diz bastante sobre o sentido em que é utilizada, ou seja “adaptação”. Para nos adaptarmos temos, obviamente, de estar atentos, significado que também é simbolizado muitas vezes com a expressão “estar no presente”.

A adaptação é a capacidade de reagir ao que acontece, que é outra das coisas que depende muito da atenção e se relaciona com a imprevisibilidade. Tortsov explica que:

We shall use this word, adaptation, from now on to mean both the inner and outer human means that people use in adjusting themselves to one another in variety of relationships and also as an aid in effecting an object. (Stanislavski, 2008: p. 224).

Esta explicação refere o “ajustamento” que se pode inferir do termo adaptação. A técnica stanislavskiana implica sempre objectivos previamente definidos, que me parece ser o que “object” significa aqui. No entanto, de salientar novamente a inclusão de “interior” e “exterior” neste elemento, o que mostra que o actor se pode adaptar a ambos os níveis (no caso do “interior” isto é, obviamente, apenas dentro daquilo que pode controlar).

Mais à frente surge uma explicação mais terra-a-terra que é também mais clara:

Each change of circumstance, setting, place of action, time – brings a corresponding adjustment. You adjust yourself differently in the dead of the night, alone, from the way you do in daylight and in public. When you arrive in a foreign country you find ways of adapting yourself in a way suitable to the surrounding circumstances. (Stanislavski, 2008: p. 226).

Adaptar-se é, portanto, saber improvisar quando acontece algo

inesperado em cena, tal como geralmente fazemos na vida quando esta nos solicita mudanças.

A seguir a este elemento mais volátil, temos um mais “sólido”: “Logic and consistency [ou] continuity [ou] coherence” são as denominações que surgem em Hapgood.

Este elemento é explicado em *Building a Character* dizendo primeiro que também se aplica tanto à acção física como aos sentimentos. Stanislavski utiliza a descrição passo-a-passo de uma possível vida amorosa de um casal genérico desde a primeira sensação da paixão, passando por discussões, separações, novos despertares dessa paixão (Stanislavski, 2001: pp. 278-280). Ou seja, isto é aquilo que o actor aplica na construção de uma personagem naturalista, à criação da sua história. Não é algo fácil de generalizar no que toca à parte do sentimento, mas equivale a dizer que “para se abrir uma porta é preciso rodar a maçaneta primeiro, para se rodar a maçaneta é preciso andar até à porta, etc., etc.”.

De seguida, temos “Internal characterisation” ou “Inner characterisation”. Se estamos a falar da caracterização, será também logo de se perceber que existe uma “external characterisation”.

Because, if you do not use your body, your voice, a manner of speaking, walking, moving, if you do not find a form of characterization which corresponds to the image, you probably cannot convey to others its inner, living spirit (Stanislavski, 2001: p. 5).

Esta citação torna claro, creio, o que se pretende dizer com “caracterização”, tanto externa como interna. Ou seja, são todas as

coisas que deduzimos e/ou inventamos sobre a personagem, desde uma expressão facial a um andar, a uma forma de falar, etc., (exterior) e àquela que possa ser a nossa impressão sobre a sua personalidade (interior), como por exemplo dizermos “esta personagem é inocente” ou “esta personagem tem tendência a reagir mal em determinada situação”. Obviamente que aqui estou a falar dentro das possibilidades de personagens naturalistas, mas se já dentro deste registo existem sempre inúmeras hipóteses, fora dele, onde não se aplica a “lógica e coerência” stanislavskiana, existem exponencialmente mais.

Depois, surge “Internal stage charm” (e claro que existe também “external stage charm”) – este é um elemento que, apesar de no diagrama aparecer separado por uma questão de respeito à lógica aplicada, é explicado por Tortsov de uma forma mais generalizada como apenas “stage charm”. Rose Whyman também se refere a isto no capítulo que dedica à exterioridade enquanto “stage charm and allure”. Este elemento é, no fundo a atractividade (“charme”) do actor:

“It is an undefinable, intangible quality; it is the inexplicable charm of an actor’s whole being; it transforms even his deficiencies into assets. His idiosyncrasies and shortcomings become things to be copied by his admirers.” (Stanislavski, 2001: p. 245).

O “charme” de um actor afecta, segundo Stanislavski, o que o público sente deste através da sua actuação, sendo que não se considera aqui esse “charme” como uma qualidade puramente

física, mas sim como uma questão mais relacionada com as particularidades idiossincráticas do actor. O efeito do “charme” parece-me dependente da presença, ou algo que age sobre a presença. A presença está indubitavelmente sujeita à interpretação subjectiva de cada espectador. Contudo, existirá alguma diferença entre a presença de um mesmo actor quando utiliza a sua interioridade e quando utiliza apenas a técnica exterior? Debaterei um pouco mais o conceito de presença no capítulo 2.

Bastante a propósito da forma como cada actor utiliza esse charme, o elemento seguinte é “ethics and discipline”. Na tradução de E. Hapgood, este elemento surge enquanto dois elementos separados, mas parece-me compreensível a aglomeração da ética e da disciplina em Whyman. O trabalho de actor é, justamente, trabalhoso, e a discussão do que é ético ou não é algo que se adequa a qualquer profissão; a ética deve ser sempre tida em conta e requer o exercício da disciplina.

Ao realizar a análise dos vários elementos acabei por ir juntando, ao contrário da minha intenção inicial, as partes interiores às exteriores, numa espécie de utilização da “adaptação”. Assim sendo, refiro já todos os elementos restantes, por os considerar de mais fácil compreensão: “Control and finish” ou “Restraint and finish”, “Relaxation of Muscles” (não incluído no diagrama apresentado por Whyman, mas referido pela autora na sua explicação), “Expressive body training”, “Plasticity” ou “Plastique” (Rose Whyman junta o segundo elemento ao primeiro), “Voice” e

“Speech”.

No primeiro destes últimos elementos, a substituição de “Restraint” por “Control” parece-me, tal como em outros casos, algo preciosista; o capítulo dedicado a “Control and finish” em *Building a Character* chama-se “Restraint and Control” - a definição desse “controlo” é a seguinte:´

“Unrestrained movements, natural though they may be to the actor himself, only blur the design of his part, make his performance unclear, monotonous and uncontrolled.” (Stanislavski, 2001: p. 73).

Isto refere-se ao controlo sobre a qualidade de movimento que o actor deve ter, algo que, como é óbvio, também se aplica à voz. Como se pode ver nesta explicação, “restraint” tem o mesmo significado, que é a capacidade de controlar essa qualidade estética da actuação. A importância desta capacidade já me parece expressa na “perspectiva sobre o papel”, ainda que a forma como ela deva ser utilizada dependa de factores específicos a cada espectáculo, como por exemplo, se se pretende uma estética naturalista ou grotesca, entre muitas outras questões relativas à encenação/criação.

“Relaxation of Muscles” parece-me um termo fácil de interpretar (“relaxamento muscular”), não sendo de deixar de destacar a sua importância. Stanislavski acredita que o esforço em demasia, além de afectar a qualidade do movimento e da voz, tem ainda a característica de dificultar a tarefa de “prestar atenção”, algo que Tortsov demonstra com o exemplo de pôr os seus alunos a tentar

levantar a cauda de um piano enquanto tentam fazer contas de matemática, cantar, e lembrar-se de sensações como o sabor ou o cheiro (Stanislavski, 2008: p. 96). Daí que recomende o uso de um “controlador” ou “observador” da tensão muscular (“controller” (Stanislavski, 2008: pp. 99 e 103). Este “controlador” faz parte das várias coisas a que o actor deve estar atento, estando incluído na “consciência de actor” referida através da frase de Salvini, que se relaciona também com a ideia de “perspectiva”. Destaca-se ainda a importância da utilização da respiração para o fim de relaxar o corpo (incluindo os músculos responsáveis pela produção da voz). “Expressive body training” é o treino que o actor deve dedicar ao seu corpo como forma de ganhar controlo sobre a sua “plasticidade” (que é a qualidade do movimento), ou seja, a educação física que o actor deve cultivar, e que está relacionada com o anteriormente referido “restraint and finish”.

“Voice” e “Speech” são também formas de treino, desta feita sobre a voz, incluindo o canto, a dicção, a tonalidade e o ritmo, que inclui a pausa (os tempos de silêncio).

Sobre estes tipos de treino, não me interessa alongar, pois não fazem parte desta dissertação, que pretende acima de tudo indagar sobre o tema da interioridade e as hipóteses do que possam ser os seus efeitos sobre a actuação. Ainda assim, sublinho que todos estes elementos de índole física podem, através da acção de prestar atenção, proporcionar estímulos à interioridade, como referido anteriormente pelo autor. Alguns dos métodos de treino

sugeridos por Stanislavski reconhecem-se nesta altura como desactualizados, outros não tanto.

Uma questão importante sobre o esquema que me encontro a analisar é a que se encontra expressa no ponto 12, que é o factor temporal anteriormente referido. As “sementes” que foram anteriormente plantadas deverão ter germinado completamente, segundo Stanislavski, aquando da altura de actuar, o que implica todo o trabalho que deve ser feito sobre o “papel” (“role”) para desenvolver o seu conteúdo e forma. No entanto, agora não passarei para o elemento seguinte do diagrama, sendo que retomarei esse elemento de seguida. Analiso primeiro o “super-objective” antes de referir os “creative states” (Hapgood) ou “senses of the self” (Whyman).

O “super-objectivo” é o objectivo principal da personagem naturalista, aquilo que esta pretende alcançar mais do que qualquer outra coisa, ou a razão principal que a leva a comportar-se como se comporta. Em *Creating a Role*, Tortsov recomenda que:

It is best (...) to limit yourself in any part to one and only superobjective which contains in itself all the other units and objectives, large and small
(...)
The goal or the objective must not only be definite, it must also be attractive and exciting. (Stanislavski, 1963: p. 256/257).

Aqui vemos a ideia de que o super-objectivo deve ser descoberto depois da divisão e reaglomeração dos vários “pedaços” (tarefas/objectivos mais curtos ou imediatos) da personagem. Isto aponta para a visão da composição enquanto um processo que primeiro desconstrói e depois constrói de novo. Em adição,

encontramos o factor da motivação do objectivo para o actor, que também referi anteriormente.

Try to understand and fix in your minds (...): From the superobjective to desire, effort, the through line of action, and back to the superobjective. (...) The superobjective which expresses the main, basic essence of the play should arouse the actor's creative desire, his efforts, and his action, so that in the end he will master the superobjective which to begin with initiated his creative process.

(...)

Now (...) you know the principal secret to our creativeness (...). (Stanislavki, 1963: p. 259).

Esta citação é muito reveladora. Este é, na base, o processo que Stanislavski pede ao actor: lembrar-se dos objectivos primeiro e usá-los para alimentar a vontade de levar a cabo as acções da personagem, bem como os sentimentos “correctos”. Em seguida, alimentar este processo com a consciência das acções em si, mantendo esse ciclo ao longo do espectáculo. É curioso como apesar de se começar pela interioridade, existe depois um *feedback* que a alimenta através da atenção à acção exterior, introduzindo um duplo sentido na interacção entre interioridade e exterioridade – a relação não é, afinal, de sentido único.

O processo deverá fazer com que a muito referida “consciência de actor” se funda (mesmo que não completamente, mas pelo menos até ao ponto em que exista uma identificação real) com a da personagem.

Rose Whyman diz que:

Stanislavsky (...) describes what represents the epitome of acting for him, that is, *fusion* or *merging* (...) with the role (...). In *fusion* with the role, the external image proceeds from the internal one.

(...)

He realised that his acting of the role of Dr Stockmann had become mechanical and as an actor he did not know how to prevent that from happening. For example, Stanislavsky copied Stockmann's naivety but, he writes, he was not truly naive. Again there was a *dislocation*, a split between internal and external (...). (Whyman, 2008: p. 28/29).

E que “However, he does not know how to resolve the problem of *dislocation* himself.” (Whyman, 2008: p. 256). (“Contudo, ele não sabe como resolver o problema da *dislocation*.”)

Ou seja, o objectivo da técnica stanislavskiana é o da fusão com o papel, também conhecido como “identificação”, ou como mencionei antes, “ser como a personagem”. Na segunda parte da citação surge a referência ao papel de Dr Stockmann de Stanislavski na conhecida peça “Um Inimigo do Povo” de Ibsen, em que o mestre russo inicialmente sentiu esta identificação mas depois deixou de sentir.

O problema do “deslocamento” (“*dislocation*”) é o que Stanislavski sentia quando a sua “consciência de actor” o perturbava em cena, prejudicando a sua actuação, ou tornando-a “mecânica” (Whyman, 2008: p. 254), e que Whyman diz que o autor não conseguiu resolver. Não concordo com esta opinião, sendo que a razão passa pela diferença entre os “creative states” referidos nas traduções de Elizabeth Hapgood, denominados de “senses of the self” no livro de R. Whyman.

Atentemos às descrições:

The *general sense* (literally feeling) of *the self on stage* is divided into internal and external.

(...)

The internal sense of self is achieved by means of training in inner, psycho-technique. It is the state on stage when the actor experiences *public solitude* (...), a state of muscular relaxation in spite of the presence of the audience (...).

(...)

The *external sense of the self on stage* is gained by training in the process of *incarnation*. (Whyman, 2008: p. 100).

Esta descrição, sobretudo a do “internal sense of the self”, parece-

me diferente daquela que aparece em Hapgood, à qual atentarei de seguida, pelo facto de não incluir no tempo presente deste “estado” os vários elementos da técnica interna debatidos, cingindo-se à sensação de “solidão pública”. Remetem-se alguns dos elementos restantes apenas para o treino e a construção prévia. Isto pode não implicar, no entanto, que a tradução de Whyman esteja errada, pois como referi no início do capítulo, os materiais datam de momentos diferentes, sendo então possível que a alteração tenha sido feita pelo próprio autor. Assim sendo, Stanislavski não terá deixado de conseguir resolver o seu problema de ser perturbado pela sua própria consciência, mas terá sim deixado de considerar necessários os “creative states” para tal.

Vejamos as descrições que surgem nas traduções de Elizabeth R. Hapgood. O “External creative state” tem como finalidade a criação de disponibilidade do corpo, ou seja, capacitá-lo para “estar pronto a obedecer”, ou a “não contrariar”, passando pelo seu aquecimento:

Suppose you have just waked up. You are still drowsy, your body is stiff, you have no desire to move (...). (...) you do some setting up exercises. They warm you, limber up the muscles not only of your body but of your face as well.

With your body in supple order you begin on your voice.

(...)

After this you move into cycles of rhythm and sway back and forth in all kinds of tempi.

Throughout your whole physical apparatus you sense order, discipline, balance and harmony.

(...)

You need an objective, an inner urge or order which calls for embodiment. If it comes you will throw your whole physical organism into its fulfillment, and do it with all the passionate energy of a child.

(...) It is what we call the *external creative state*. (Stanislavski, 2001: pp. 281-282).

O actor aquece o seu corpo das mais variadas formas, não deixando nada de fora. Mas a maior diferença encontra-se no “inner creative state”, que junto com o “external creative state” forma o “general creative state” (Stanislavski, 2001: p. 282). O processo começa pela utilização da imaginação (incluindo, claro, o “e se” e “circunstâncias dadas”) e atenção como forma de despertar a actividade psicológica, culminando na “crença” e na redução da “consciência de actor” à actividade da personagem:

The first necessary step is the relaxation of muscular tension. Then comes: Choose an object – that picture? What does it represent? (...) Choose some physical objective! Motivate it, add first one and then other imaginative fictions! Make your action so truthful that you can believe in it! (...) Continue this until you have brought all your “elements” into play and then choose one of them. It makes no difference which. If you succeed in making that one function concretely (no generalities!) it will draw all the others along in its train. (Stanislavski, 2008: p. 266).

Esta primeira parte mostra o início, a forma como o autor considera que se deve despertar o “inner creative state”, começando pelo relaxamento que, como referido, aquele considera ser desbloqueador da atenção, e depois usando esta última e a imaginação para ligar a acção física à psicológica, começando a desencadear a “interioridade de personagem”. O resultado final encontra-se algumas páginas depois, através da experiência narrada na primeira pessoa por Kostya, um dos alunos de Tortsov:⁶

I was eager to cling to my mood and went right on. (...) “Oh, I see”, said he [Tortsov] to others. “This is a big wave.” Nor was I satisfied. I wanted to complicate my situation even further and enhance my emotions. So I added a new circumstance (...). I said to myself: What would I do? (...) “He is out in the ocean of the subconscious now”, said the Director. (...) He turned to the other students again and pointed out that although I was motionless, you could feel the storm of emotions inside of me. I heard all these remarks, but they did not interfere with my life on the

stage, or draw me away from it. At this point my head was swimming with excitement because my part and my own life were so intermingled that they seemed to merge.

(...)

I do not know what happened from then on. I know only that I found it easy and pleasant to execute all sorts of variations. (Stanislavski, 2008: pp. 290-291).

O que se vê nesta passagem é a identificação progressiva de Kostya com a sua personagem, descrita como uma espécie de transe. Vemos que a consciência do aluno se vai diluindo, até ao ponto em que este não se conseguiu lembrar de todas as acções que executou, mas apenas do que sentiu ao fazê-las. Isto sim, parece-me poder ser descrito como a fusão com a personagem, na qual o problema do “deslocamento” deixa de existir, mas obrigando o actor a sacrificar (pelo menos em parte, visto que também deve ter presente alguma da sua “perspectiva”) a sua consciência de si próprio. Será este processo possível? Creio que sim, visto que ocorrências daquilo que é tido como transe, e estados mais leves dessa mudança na auto-consciência, estão registadas em vários locais e culturas, e até cartografadas por estudos científicos, alguns dos quais referirei e explorarei no capítulo seguinte através da utilização do material escrito por Richard Schechner.

Encerro aqui a minha descrição da técnica de Stanislavski que é, na minha opinião, uma que merece o tamanho que acabou por ter esta acção descritiva, por ser a única cujo registo é tão completo e tão inclusivo de tantas das vertentes que possam compor o trabalho de actor e aquilo que lhe é pedido para fazer em cena, sendo claros os seus objectivos. Aliás, eu diria mesmo que compreendendo-se as opções de Stanislavski relativamente à

interioridade, corporalidade e oralidade, compreende-se também uma enorme variedade de hipóteses – as suas descrições dão conta de várias ferramentas das quais o actor pode beneficiar, ainda que não se as utilize da mesma forma que o autor propõe.

Creio que a grande diferença entre a interpretação do “sistema” feita por Hapgood e a feita por Whyman passa por esta última questão do transe, e pode ter sido a maior motivação para as diferenças (as que considere relevantes) entre as duas versões do esquema que analisei. É possível que Stanislavski tenha alterado a sua visão do transe como forma de resolver o problema da “dislocation”, mesmo que ambas as versões impliquem que o actor se deva sentir como a personagem – se for o caso, o esquema apresentado por Whyman implicará na mesma alguma medida de identificação entre actor e personagem, mas uma menor cedência da “consciência de actor” à “consciência de personagem”, Ou seja, um transe muito menos intenso do que a imersão completa descrita por Kostya na tradução de Hapgood.

De seguida, analisarei um autor com uma visão aversa à utilização da técnica da identificação do actor com a personagem, isto é, Brecht.

Bertolt Brecht (1898 – 1956) foi um encenador e dramaturgo alemão cujas ideias se baseavam num conceito do Ser Humano enquanto algo que se forma, acima de tudo o resto, em função do ambiente que o rodeia. Isto implicaria que o comportamento humano é previsível em função do meio em que se insere, sendo

no limite determinável por leis da física que, no tempo de Brecht, se acreditavam estar próximas de serem descobertas. Esta crença encontrava-se relacionada com as correntes políticas em voga (contudo, não pretendo, nem é do âmbito desta dissertação, entrar na discussão da política e dos ideais que alimentaram as ideias de Brecht, assentes no marxismo (Brecht, 1999: p. 30)). John Willett afirma algo sobre a escrita de Brecht que me parece ser generalizável e elucidativo deste ponto:

“(...) corresponderia, no fim de contas, não só à estética austera e à penetrante argumentação política do início da década de 1930, mas também à “dialética” (...) das mais recentes peças de Brecht.” (Willett, 1967: p. 126).

O que se pretendia era um teatro que se esforçasse por alterar ideologias e formas de pensar, incitando o espírito crítico e opondo-se ao processo de identificação, que o dramaturgo alemão crê destruir a possibilidade de crítica social:

A experiência teatral cria-se (...) através de um acto de identificação. Entre os elementos que compõem a experiência teatral, quando conseguida, não pode existir a atitude crítica, e tanto menos quanto melhor funciona a identificação. A atitude crítica manifesta-se apenas em relação à obtenção da identificação, e nunca em relação aos processos que o espectador vê retratados no palco. (Brecht, 1999: p. 13).

No que é que se traduz esta posição de Brecht em relação à acção (ou “tipo de acção”) pedida aos seus actores, que é o que interessa a esta dissertação? Philip Auslander, professor do Georgia Institute of Technology explica que:

Brecht overturns Stanislavski’s central priority: he privileges the conscious mind over the subconscious because even that level of the psyche has been poisoned by social indoctrination (...).

Brecht wants the actor to “Demonstrate [her] knowledge... of human relations, of human behavior, of human capacities” ([Brecht], 1964:26) (...) by keeping the character at some distance from herself and showing it to the audience. Brecht engaged his actors in a tripartite rehearsal process. After an initial period of acquainting herself with her character and its motivations, the actor goes on to a “Stanislavskian” phase of empathetic character work from the “inside”. Finally, the actor takes a step back from the character and examines it “from outside, from the point of view of society” (Rouse 1995 [1984]:240) and incorporates this point of view into the “gest of showing” which underlies Brechtian performance (Brecht 1964:136, 203), Brecht privileges the actor over the character (...) in order that the actor’s commentary on the character be meaningful to the audience, the actor must be present as herself as well as in character, and her own persona must carry greater authority than the role.

(...)

Unlike Stanislavski, Brecht does not detail the technique by which the actor translates experience into performance (Rouse 1995 [1984] points out that Brechtian acting has more to do with an overall approach than with a specific methodology), but it is clear that the presence of the social self in performance is important to Brecht (...). (Auslander, 2002: pp. 33-34).

As noções que se encontram aqui são:

- 1 - Que Brecht valoriza sobretudo a utilização de uma interioridade “consciente”, por oposição ao desbloqueio do “subconsciente”, isto é, daquilo que não se consegue controlar conscientemente;
- 2 - Que o actor brechtiano deve manter uma distância (ou “distanciamento”, ou “estranhamento”, como se preferir) da sua personagem ao invés de se envolver com a mesma, demonstrando essa distância em palco através do “gesto”;
- 3 - Que a referida distância implica uma opinião, ou conhecimento, do actor, sobre as “mecânicas” da sociedade, que por sua vez constituem uma espécie de “personagem social” do actor, cujo comportamento em cena se caracteriza mais por uma “atitude” do que por objectivos específicos – estes, a existirem, devem partir do julgamento do actor;
- 4 - Que o processo de ensaio de Brecht envolvia primeiro uma

descoberta da personagem, tanto a nível intelectual como emocional (a personagem continua em certos sentidos a ser uma pessoa, mesmo que num sentido menos espiritual do que o de Stanislavski, podendo-se dizer que é “alguém que se comporta de determinada forma”).⁷ Seria apenas depois que o actor faria algo que pode ser descrito como “dar um passo atrás”, ou seja, criar um distanciamento da personagem para se perceber a sua opinião sobre a mesma;

5 - E finalmente, que Brecht não detalhou completamente a técnica pela qual o actor poderia levar a cabo os seus fins enquanto encenador.

Apesar de talvez não ser possível descrever de forma confiavelmente concreta e fiel à intenção de Brecht a técnica dos seus actores e a acção que efectivamente realizam em cena, podem-se perceber várias coisas e realizar uma inferência do que esta técnica possa ser. Penso não ser já necessário de referir que sempre que uso o termo acção estou a incluir o interior, incluindo as suas partes que o actor não controla directamente, a não ser que o explicito; mas faço-o esta última vez.

Uma das componentes mais importantes do teatro de Brecht é o “efeito V”, ou distanciamento, que como visto antes, devia estar expresso na própria actuação dos “performers”:

“No novo exercício da arte, a identificação perderia a sua posição dominante. Por outro lado seria agora criado o efeito de distanciação (efeito V), que é igualmente um efeito artístico

conducente a uma experiência teatral.” (Brecht, 1999: p. 14).

Brecht pretendia uma “experiência teatral” capaz de causar no espectador o referido “distanciamento”, ou “estranhamento”, ou “alienação”, ou “Verfremdungseffekt”, mas também capaz de “entreter”:

“Theatre” consists in this: in making live representations of reported or invented happenings between human beings and doing so with a view to entertainment. (Brecht, 1974: p. 180).

We need a type of theatre which not only releases the feelings, insights and impulses possible within the particular historical field of human relations in which the action takes place, but employs and encourages those thoughts and feelings which help transform the field itself. (Brecht, 1974: p. 190).

Ou seja, o teatro brechtiano acaba por ser um teatro de consciencialização, mas também um teatro cujo fim é o do divertimento. Porque será que, dadas as preocupações sociais do encenador, este não deixa de categorizar a sua arte neste último sentido? Talvez por considerar que o espectador, se não for entretido, também não irá levar a sério as mensagens do seu teatro. Mas, mais sobre o “efeito V” em concreto, e o que se pretende que o actor faça para que tal efeito seja alcançado:

A representation that alienates is one which allows us to recognize its subject, but at the same time makes it seem unfamiliar.

(...)

In order to produce the A-effects the actor has to discard whatever means he has learnt of getting the audience to identify itself with the characters he plays. Aiming not to put his audience into a trance, he must not go into a trance himself. (...) Even if he plays a man possessed he must not seem to be possessed himself (...) this does not mean that if he is playing passionate parts he must himself remain cold. It is only that his feelings must not at bottom be those of the character (...).

(...) the actor appears on the stage in a double role, as Laughton and Galileo; that the showman Laughton does not disappear in the Galileo whom he is showing; (...) an actor who is fully capable of leaving us to our thoughts, or his own.

(...)

Without opinions and objectives one can represent nothing at all.

(...)

So the choice of viewpoint is also a major element of the actor’s art, and it has to be decided outside the theatre. (Brecht, 1974: pp. 192-

196).

Isto contém várias coisas. Primeiro, a descrição da “alienação” enquanto algo que não torna menos clara a “representação”, mas introduz essa “infamiliaridade”, o que vai ao encontro da não-identificação. Segundo, o facto de que Brecht, também neste último sentido, descarta o “transe” stanislavksiano. Isto não invalida que o actor sinta emoções, mas implica que o actor não faz um esforço para se fundir com a personagem, mantendo sempre a sua consciência de actor. Por exemplo, o actor Laughton não deixa de ser interiormente o actor Laughton enquanto representa a personagem de Galileu. Terceiro, os sentimentos do actor são os seus e não os da personagem, o que está na mesma linha de pensamento do que os pontos anteriores e promoverá uma atitude crítica no público. Este também não se identificará, mas será livre de escolher a sua posição. E quarto, que o actor deve ter e usar na sua actuação as suas opiniões. Este quarto ponto é concordante com e extrapolado através da ideia do “eu social” ou “personagem social” vista em Auslander. Porque é que me parece que este “eu social” pode também ser entendido enquanto “personagem”? Precisamente porque é algo que o actor constrói fora do teatro para depois apresentar em cena, como um comentário do actor à personagem. Como explica/resume Auslander:

The dilemma of Brechtian performance is that, for all of Brecht's emphasis on rationality and the undermining of theatrical illusion, the actor must convincingly portray something that she is not, the persona Barthes calls the “master of meaning” ([Barthes] 1977:75). (Auslander, 2002: p. 33).

Ou seja, Brecht pretende abandonar a personagem naturalista, mas acaba por conduzir o actor à construção de outra personagem, que é a comentadora da primeira, apelidada por Roland Barthes de “mestre da significação” (ou “do sentido”). Esta sim deve ser a personagem convincente que o actor apresenta. Resta a questão do quanto, no teatro que Brecht encenou, o actor se chegaria a identificar com essa personagem (o “mestre do sentido”). Não é claro, porque apesar de manter o seu “eu interior” separado da sua personagem (a que está no texto), o actor até poderia, no limite, estar na mesma a relacionar-se de uma forma stanislavskiana com essa forma de constituir a sua interioridade. Ou seja, a causar uma fusão entre a personagem de “mestre” e si próprio. A personagem é que se tornaria o actor-comentador e não o inverso. O facto de Brecht explicar que não queria os seus actores em transe aponta, contudo, para que não seja exactamente esse o caso.

Finalmente, apenas atentar a um outro aspecto da metodologia de Brecht:

The realm of attitudes adopted by the characters towards one another is what we call the realm of gest. Physical attitude, tone of voice and facial expression are all determined by a social gest (...).
The actor masters his character by paying critical attention to its manifold utterances (...). (Brecht, 1974: p. 198).

Brecht presta especial atenção a este aspecto da consciência do intérprete da sua personagem – a consciência do significado do seu comportamento. O “gesto”, ou “gestus” em alemão, é a soma da acção física (incluindo a voz) e do seu significado, que o actor utiliza tanto para decidir a sua opinião sobre a personagem como

para se relacionar com esta em cena. Contudo, a forma da qual o faz não é, como já mencionei antes, completamente explícita pelo dramaturgo alemão, sobre o qual chego aqui à conclusão da minha análise.

Tendo explorado a técnica brechtiana, passo agora à técnica que Grotowski desenvolveu no seu “Teatro Pobre”.

Jerzy Grotowski (1933 - 1999) é conhecido sobretudo pela fase da sua pesquisa sobre o referido “Teatro Pobre”. O encenador polaco, famoso também pelo rigor físico e psicológico do treino que incutia aos intérpretes que consigo trabalharam, encontrou em Ryszard Cieslak o seu colaborador mais próximo nesta pesquisa, cujo expoente máximo foi atingido no espectáculo *The Constant Prince*⁸ que, segundo afirma Ludwig Flaszen, “is (...) a kind of exercise that makes possible the verification of Grotowski’s method of acting. All is moulded in the actor: in his body, in his voice and in his soul.” (Grotowski, 2002: p.99).

O propósito declarado deste tipo de trabalho seria então a procura daquele a que Grotowski chama o “acto total” (“total act”) ou seja, um acto realizado com a plenitude do ser, com completa disponibilidade, com a carga do confronto mais sincero entre o actor e a acção em si:

This act of the total unveiling of one’s being becomes a gift of the self which borders on the transgression of barriers and love. I call this a total act. If the actor performs in such a way, he becomes a kind of provocation for the spectator. (Grotowski, 2002: p. 131).

O encenador distingue a sua forma de trabalhar de outras (como a de Stanislavski) explicando que, mais do que tentar descobrir

“como fazer algo”, tenta descobrir “como não o fazer”, classificando a sua como uma “via negativa” (Grotowski, 2002: p. 17), isto é, de eliminação das resistências do “performer” às suas próprias reacções.

Como se pode observar pelas formas de explicação aplicadas por Grotowski, está impressa na sua teoria, tal como na de Stanislavski, uma medida de espiritualidade, apesar de aquele não manter exactamente as mesmas crenças do que este. O encenador e autor polaco afirma que:

“Stanislavski asked the key methodological questions. Our solutions, however, differ widely from his – sometimes we reach opposite conclusions.” (Grotowski, 2002: p. 16).

Ou seja, Grotowski concorda com o tipo de perguntas que Stanislavski coloca, nomeadamente a sua procura de verdade no teatro. Não obstante, como se compreende pela definição do encenador polaco do “acto total”, que é um acto em que o actor “revela o seu ser”, o seu enfoque não está em que o actor dê a sua interioridade à personagem, mas sim em que a revele ao espectador através de uma relação pessoal com a sua partitura.

Chegarei em breve à forma como o autor considera que isto pode ser conseguido, mas primeiro passo pela ideia do que Grotowski constitui como base da comunicação humana, que está não obstante relacionada com uma forma de comportamento:

The forms of common “natural” behaviour obscure the truth; we compose a role as a system of signs which demonstrate what is behind the mask of common vision: the dialectics of human behaviour. At a moment of psychic shock, a moment of terror, of mortal danger or tremendous joy, a man does not behave “naturally”. A man in an

elevated spiritual state uses rhythmically articulated signs, begins to dance, to sing. A **sign**, not a common gesture, is the elementary integer of expression for us. (Grotowski, 2002: p. 17/18).

Isto ilumina algumas noções de Grotowski. Em primeiro lugar, a sua ideia de que a forma como nos mostramos no dia-a-dia é uma “máscara”, uma personagem que construímos para nós próprios. Em segundo lugar, que em estados de elevada excitação psíquica (seja perturbação, alegria, ou o que for) somos mais verdadeiros. E em terceiro lugar, que nesses estados surgem também os elementos da comunicação humana que Grotowski considera serem a base universal da expressão, ou seja, os signos mais elementares, aqueles cuja interpretação é universal.

Por muito nobre que se possa considerar o discurso do encenador, pelo menos dois destes pressupostos afiguram-se-me algo questionáveis. A máscara que se apresenta, por calculada que seja, não tem necessariamente de não ser sincera (no sentido de Goffman). É possível ter-se (talvez não toda, mas no mínimo alguma) consciência do que se apresenta e achar-se que é dessa forma que se apresenta quem se é - para não entrar na confusão de que “quem se é” poder ser afinal o que se apresenta (tendo em conta que o que se “faz” faz parte dessa apresentação). Além disto, o facto de se ter uma máscara não me parece ter de pôr em causa a ética pessoal. Não estou a dizer que não existam questões em que a ética deva ser comum, mas sim a tomar uma posição sobre este assunto - “inocente até prova do contrário” – porque considero a desconfiança prévia um tipo de preconceito, um

juízo prejudicial à interação humana. Além disso, a intenção (ou falta dela) da(s) máscara(s) não é algo que eu creia ser legível apenas por aquilo que se apresenta, como já tenho mencionado. Diria que, pelo menos, seria necessária uma grande quantidade de informação sobre a apresentação para essa leitura. Depois, a existência de signos “universais” também será algo difícil de provar, dada a infundável variedade de comportamentos e interpretações desses comportamentos que existem no mundo. Isto não implica que não haja certos conceitos cujas representações sejam comuns a muitas pessoas ou a quase todas e que isso não possa ser utilizado no teatro.

Philip Auslander explica que:

Grotowski's privileging of the self is more radical than either Stanislavski's or Brecht's. He is concerned with the relation of the “mask of lies” we wear in everyday life to the “secret motor” behind the mask (...).

(...)

What is the language of self-revelation?

(...)

This language is made up of ideograms, physical expressions of basic psychic movements (...).

Grotowski suggests that a physical language could surmount the mediation of difference by becoming transparent and making psychic impulses directly visible to an audience. He grounds self-presence in physical presence, a seemingly irrefutably ordinary presence.

But even if the time-lapse which Grotowski describes is eliminated, it is not clear that the body transcends the play of difference that constitutes language. Derrida (...) points out that the body, too, is

constituted by difference (...).

Because it is organized, the body is not an organic, undifferentiated presence. The internal division of the body means that we are “several” to begin with (...) and permits confusion between self and other, mind and body. (Auslander, 2002: p. 34/35).

Novamente, várias coisas a sublinhar com esta passagem:

1 - A referida ideia de que a máscara que cada um apresenta é uma “mentira”, quando até pode antes ser considerada como parte da verdade. Paradoxalmente, apesar de podermos ser vistos como “um”, também podemos ser vistos como “vários”. Acrescento ainda algo não referido aqui, que é a noção de que aquilo que mantemos coerente entre esses “vários” pode ser talvez útil à definição da sinceridade. Contudo, também reforço que considero que um todo é sempre feito de todas as suas partes e que a verdadeira definição da sinceridade deve ter em conta a soma de todas as nossas acções. Volto a dizer, como disse na análise de Stanislavski, que tal como este autor, “não me pretendo alongar demais sobre a filosofia”, preferindo considerar esta dissertação como algo relativo a técnicas e práticas da interioridade. Ainda assim, quis ressaltar a subjectividade deste assunto e o quão traiçoeiro pode ser o acto do julgamento - apesar de considerar compreensível a necessidade que possamos ter dele como forma de efectuarmos escolhas.

2 - A visão de Grotowski de que uma ligação directa entre corpo e mente é o que torna a verdadeira comunicação possível, visto que

não existe uma filtragem do conteúdo;

3 - E a ideia (atribuída a Derrida) de que mesmo que se faça essa “ligação directa”, continua a haver “espaço” (“différance” é o termo utilizado pelo autor) entre os vários órgãos do corpo, e entre actor e espectador (“um” e “outro”), conquanto esse espaço possa ser encurtado ou encurtável.

Para continuar no sentido da descrição da acção do actor do “Teatro Pobre”:

The actor who undertakes an act of self-penetration, who reveals himself and sacrifices the innermost part of himself – the most painful, that which is not intended for the eyes of the world – must be able to manifest the least impulse.

(...)

In short, he must be able to construct his own psycho-analytic language of sounds and gestures in the same way that a great poet creates his own language of words.

(...) must be able to produce sound reflexes so quickly that thought – which would remove all spontaneity – has no time to intervene. (Grotowski, 2002: p.35).

Grotowski afirma que “não há tempo para o pensamento”. O autor faz referência à necessidade de encurtamento desse tempo debatida anteriormente, tal como ao “sacrifício da interioridade” e à linguagem enquanto “conjunto de sons e gestos psico-analíticos”, algo que também remete para a redução da distância entre interior e exterior. Estas referências apontam para um processo parecido ao de Stanislavski, que é feito associando a consciência de actor à acção (no registo naturalista tida como “acção da personagem”). No entanto, o encenador polaco encoraja sempre os actores a procurarem “associações” (Grotowski, 2002: p. 143), mesmo nos exercícios práticos que são descritos/explanados em *Towards a Poor Theatre*:

Even during the warming up exercises the actor must justify every detail of this training with a precise image, whether real or imaginary. The exercise is correctly executed only if the body does not oppose any resistance during the realization of the image in question. (Grotowski, 2002: p. 135).

Ou seja, Grotowski procura que a acção esteja “justificada”, apesar de não pedir aos actores que esta justificação obedeça à “lógica e coerência” naturalista, podendo as justificações ser feitas, por exemplo, de imagens imaginárias. Durante alguns exercícios treina-se a descoberta de aspectos da corporalidade/oralidade a partir dessas imagens, que vêm antes: “One must start with an association. Which animal does one associate with pity, cunning, wisdom?” (Grotowski, 2002: p. 143). Noutros exercícios os actores são encorajados a primeiro escolher uma tarefa e executá-la, criando as associações enquanto o fazem. Desta forma, também podem começar pela acção, surgindo a associação depois:

Give yourself a concrete task such as opposing one side of the body to the other.
(...)
The important thing is to engage fully one’s imagination which must give life and meaning not only to those parts of the body which are directly involved, but also to those which are not. (Grotowski, 2002: p. 141).

Se tivermos em conta a “différance” (conceito que aglutina o de diferença aos de espaço e tempo) de Derrida, podemos dizer que as associações nunca surgem “ao mesmo tempo”, mas “antes” ou “depois”. No entanto, se levarmos a sério a técnica do transe podemos dizer que é possível encurtar esta “distância” (entre consciência e acção física), talvez não até que isto se dê ao mesmo tempo, mas pelo menos até que pareça à interpretação do próprio actor de si mesmo que é tudo ao mesmo tempo. O

objectivo de Grotowski é o de que as “associações” sejam directamente traduzidas para o corpo, para a expressão. Ou seja, quando se fala em “associações”, não está implícito que estas sejam apenas mentais, apesar de serem interiores. Tal pode-se ver pela ideia do encenador de que a linguagem deve ser composta de impulsos psíquicos ligados directamente à corporalidade/oralidade, e também pela citação seguinte:

This is a technique of the “trance” and of the integration of all the actor’s psychic and bodily powers which emerge from the most intimate layers of his being (...).

(...)

The result is freedom from the time-lapse between inner impulse and outer reaction in a way that the impulse is already an outer reaction.

(...)

The requisite state of mind is a passive readiness to realize an active role, a state in which one does not “want to do that” but rather “resigns from not doing it” (Grotowski, 2002: p. 16/17).

Se, como vemos também por esta passagem, o actor deve simplesmente estar num estado de “prontidão passiva” em que “não querendo fazer”, “resigna-se a fazê-lo”, será que aquele tem (ou mantém) “objectivos” ou “tarefas” como as do actor stanislavskiano? É difícil de dizer, até porque Grotowski prefere deixar em aberto aquilo que possa ser concretamente a vivência interior do actor do Teatro Pobre, como forma de privilegiar o seu processo de auto-descoberta. No entanto, talvez se possa arriscar que esse objectivo, existindo, passa “apenas” pela execução (auto-reveladora) da partitura, e pela reacção – referi em Stanislavksi o quanto este conceito está ligado à atenção - mais espontânea possível à mesma. Esta disponibilização é feita através do transe, culminando na experiência interior de um confronto sincero e real

entre si mesmo e a partitura (que, note-se, é também externa e interna – o actor pode incluir nesse “score” elementos psicológicos, como imagens reais ou fantasiosas, como já mencionado).

O facto de se constituir a corporalidade e oralidade enquanto partitura não-naturalista possibilita que a parte plástica desta contenha um grau muito elevado de artificialidade. Esta artificialidade é vista como um conjunto de signos esculturais – a comparação é feita pelo próprio Grotowski⁹ - que são integrados no corpo do actor, inclusivamente a nível da sua expressão facial.

When I speak (...) of the necessity for silence during work, i speak of something which is difficult from a practical point of view, but which is absolutely necessary. Without outward silence you cannot achieve inward silence, the silence of the mind. (Grotowski, 2002: p.241).

O encenador e investigador polaco pede aos seus “performers” que trabalhem em silêncio, como forma de atingirem o silêncio interior. Esta questão, para além de estar relacionada com a capacidade de prestar atenção, é associável ao facto de também se considerar que os actores não têm tempo para utilizar o pensamento – isto é, ao facto de se querer que o processo de associação do actor fique subtraído (daí a designação de “via negativa”) do máximo possível de influências conscientes, ajudando a que as “associações” sejam mais instintivas.

No “sistema” de Stanislavski o intérprete é encorajado a estimular-se através da colocação de hipóteses a si mesmo, algo que se pode classificar como um processo mentalmente indutivo. Na técnica do actor do Teatro Pobre, desencadeia-se o processo

oposto, o da estimulação pelo corpo, que se pode classificar como dedutivo. Não obstante, como visto por tudo o que descrevi até aqui, parece-me redutor dizer que em Stanislavski o estímulo não pode vir da exterioridade e que em Grotowski o estímulo não pode vir da interioridade. Fecho assim a minha leitura da técnica do Teatro Pobre.

Chegado a este ponto, aproveito para resumir os assuntos tratados que considero de maior relevância.

Em Stanislavski explorei sobretudo a visão do autor sobre a técnica que desenvolveu. Isto levou-me a um ponto de vista sobre o funcionamento da consciência e inconsciência do actor que aplica essa técnica, sendo que este guia tanto a execução como o sentimento interior do seu papel não só, mas sobretudo, pelos objectivos motivadores que constrói para a personagem. O actor descobre previamente esses objectivos e depois executa a sua partitura associando-os constantemente à acção, o que o leva a confundir a sua acção com a da personagem.

Brecht promove uma actuação conscientemente distante, mas também de constante relação entre o actor e o seu papel. O processo implica a experiência da personagem através da vontade do intérprete em manifestar as suas opiniões. O actor utiliza o conhecimento dos significados atribuídos à acção, implicando-a não só como um todo, mas também nos seus detalhes.

A pesquisa de Grotowski sobre o Teatro Pobre levou-o a um método de actuação que se baseia na necessidade de uma entrega

total por parte do actor. O transe é o meio utilizado por este para se esvaziar da sua máscara social e sacrificar o seu interior mais íntimo à partitura.

Capítulo 2 – A generalização da acção;

Schechner

No capítulo anterior procurei descrever as acções pedidas aos actores por técnicas legadas por Stanislavski, Brecht e Grotowski.

Agora farei um esforço, cujo início já se começou a ver antes, de generalizar o conceito de acção enquanto algo que inclui tanto a sua dimensão exterior como a interior. Não entendo estas dimensões necessariamente como unas nem múltiplas. Talvez dizer que vejo estas dimensões como unas, mas teoricamente separáveis seja mais correcto.

Começo pelo anteriormente referido conceito de presença. David Antunes define a presença da seguinte forma:

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. (Antunes, 2009: p. 113).

Ou seja, a presença é a qualidade do actor como é entendida pelo espectador, algo que está sempre sujeito ao processo subjectivo da interpretação. Também Auslander afirma que “(...) *presence* usually refers to the relationship between actor and audience (...)” (Auslander, 2002: p. 62), o que confirma esta noção.

A minha questão nesta dissertação não é a de pensar que o actor tenha um controlo sobre essa interpretação pessoal de cada membro do público, mas sim a de ponderar a possibilidade de que

a forma como o actor modela a sua interioridade possa afectar aquilo que apresenta fisicamente. Essa possibilidade também não depende de que a modelação da interioridade seja conscientemente detectável pelo espectador, mas implica que esta faça diferença na forma como se desencadeia cada interpretação específica. Assim sendo, estará intimamente relacionada com a exterioridade ou apresentação (não tem necessariamente de ser uma relação de sentido único, como mencionei antes). A diferença que possa fazer continua a estar sujeita à interpretação. No entanto, outra das possibilidades que se colocam aqui é a de existir algum elemento que, não obstante ter efeito sobre o conteúdo interpretado, afecte também a própria relação entre actor e espectador para além deste. Como o “stage charm” referido por Stanislavski, que mais do que se constituir enquanto interpretação, apesar de também a afectar, constitui-se como a capacidade do actor para atrair ou repelir a atenção do espectador.

Apesar de ter mencionado que prefiro o termo “actuar” a “representar”, este não deixa de ser central no debate sobre a técnica do actor. Patrice Pavis, professor de Estudos Teatrais na Universidade de Kent, oferece no seu *Dicionário de Teatro* uma visão estruturalista sobre muitos temas cruciais à arte teatral.

O teatro não representa algo preexistente, que teria existência autónoma (o texto) e que se apresentaria “uma segunda vez” nos palcos. É preciso tomar a cena como acontecimento único, construção que remete a si mesma (...) e que não imita um mundo de ideias.

(...)

A representação só existe no presente comum ao ator, ao espaço cênico e ao espectador. (Pavis, 2001: p.339).

Ou seja, a representação ocorre, do ponto de vista do público,

aquando do momento da performance teatral, ou ligeiramente depois (isto é inegável, quer queiramos transportar o conceito também para fora do teatro ou não). Contudo, faz parte integrante daquela que se possa considerar ser a comunicação entre o actor e o espectador. Sobre esta comunicação, pode-se dizer que, ou é constituída apenas da representação, que é feita da atribuição de símbolos/significados, por parte do público, ao espectáculo, ou existem outros processos que não passam pela representação, sendo “menos conscientes”. Isto que não implica que esses processos sejam “fantasmagóricos” – por exemplo, quando ouvimos música por vezes despertamos emoções antes de percebermos porquê, ou sem chegarmos a ter essa percepção. Pode-se, como Stanislavski, atribuir uma medida de espiritualidade à comunicação, ou pode-se simplesmente considerar que a nossa interpretação vai além da nossa percepção da mesma. Parece-me claro que todos os gestos têm o potencial para serem significantes, algo que depende de serem mais ou menos conhecidos. Isto vai desde o gesto do adeus ao movimento mais abstracto e de leitura mais aberta.

Como é que descreve Pavis a função do actor neste processo?

O ator, desempenhando um papel ou encarnando uma *personagem**, situa-se no próprio cerne do acontecimento teatral. Ele é o vínculo vivo entre o texto do autor, as diretivas do encenador e o olhar e a audição do espectador. (Pavis, 2001: p.30).

O que se encontra aqui expresso é que o actor assume essa função de comunicador. O que comunica depende, do ponto de vista desta dissertação, da forma como concebe e leva a cabo a

sua actuação. Claro que estão presentes também todos os factores sobre os quais o “performer” não tem controlo (tanto os que possam pertencer ao espectáculo e ser atribuídos à criação – com as ressalvas de que o próprio actor pode ser o, ou um dos, criadores e de que pode sempre decidir improvisar - como os pertencentes a quem o recebe). Existem muitas maneiras de pensar, construir e dirigir teatro, pelo que para simplificar, tomemos o exemplo da comunicação de uma personagem, novamente através de Pavis:

apesar da “evidência” desta identidade entre um homem vivo e uma personagem, esta última, no início era apenas uma máscara – uma *persona* – que correspondia ao papel dramático, no teatro grego. (...) a *persona* adquire pouco a pouco o significado de ser animado e de pessoa, (...) a personagem teatral passa a ser uma ilusão de pessoa humana.

(...)

Que ela é divisível, que não é mais uma pura consciência de si (...) ficou claro desde Brecht e Pirandello. (Pavis, 2001: p.285 e p.289).

Isto é, a “personagem” foi concebida durante bastante tempo enquanto pessoa. É por isto que, como referi no capítulo anterior, prefiro o termo partitura, apesar de considerar o conceito de personagem muito útil a qualquer actor. Mesmo que não se tome a representação como a totalidade do resultado do acto comunicativo, a personagem é aquilo que é construído pelo espectador conforme a sua interpretação. Neste sentido, existe sempre uma personagem do ponto de vista do espectador, mesmo que não do do actor. Visto que o actor é também espectador de si próprio, também tem tendência a apreender-se enquanto personagem. Essa tendência pode contribuir para a confusão entre pessoa e personagem, ou antes pelo contrário, pode levar à

compreensão de que o que se é é algo que se pode construir. O actor não é necessariamente aquilo que comunica em uma única instância de comunicação.

Porque é que não me interessa, neste contexto, ir mais longe na consideração de hipóteses sobre a comunicação inerente à acção teatral? Justamente porque me parece possível analisar o que o actor faz independentemente daquilo que parece que faz. E o que o actor faz, a manter a premissa de que a experiência interna se relaciona com a expressão externa, depende da forma como o próprio o define. Essa dependência percebe-se também pelas diferenças nas práticas de diferentes técnicas, baseadas em diferentes premissas definidoras da acção. O assunto que me encontro a explorar tem mais a ver com a questão “o que é que eu estou a fazer?” do que com a questão “como é que estou a ser interpretado?”.

Não estou a afirmar que o facto de o actor fazer um esforço por compreender a forma como é interpretado não seja algo que lhe possa ser muito útil, nomeadamente no sentido de desenvolver as suas formas de actuar. Estou sim a afirmar que esse esforço é algo que faz parte da experiência pessoal de cada actor – a forma como se é interpretado é uma coisa muito subjectiva, dependente de cada actor e de cada espectador, como se viu pela forma como defini a presença. Em adição, a tentativa de generalizar formas de interpretar, como mencionei antes, seria uma outra dissertação. Nesta, pretendo apenas generalizar formas de agir, objectivo para

o qual o autor que passo a explorar de seguida será muito útil.

Richard Schechner, professor de Estudos da Performance na Tisch School of the Arts da Universidade de Nova York, dedica-se entre outras coisas, ao estudo da relação entre as causas e os efeitos do teatro. O antropólogo teatral e encenador norte-americano discute a relação entre a cena e o público, mas também estabelece comparações entre a performance teatral e vários outros temas. Fá-lo como forma de equacionar os factores que podem influenciar a comunicação teatral, mas constitui dessa forma pontos de vista sobre acções em geral e as possíveis comparações com a acção do “performer”. Introduzo algumas das ideias que possibilitam essa forma de raciocínio:

Performances are actions. As a discipline, performance studies takes actions very seriously (...). Although performance studies scholars use the “archive” extensively (...) their dedicated focus is on the “repertory”, namely, what people do in the activity of their doing it. (...) artistic practice is a big part of the performance studies project. A number of performance studies scholars are also practicing artists (...). (Schechner, 2013: p. 1).

“Performance studies starts from the premise that its objects of study are not to be divided up and parceled out, medium by medium, to various other disciplines – music, dance, dramatic literature, art history. The prevailing division of the arts by medium is arbitrary (...).” (Schechner, 2013: p. 3 – Esta passagem cita Barbara Kirshenblatt-Gimblett).

Já me encontrava a utilizar o termo “performer” neste sentido, isto é, “aquele que actua”. O que estas citações afirmam é que a necessidade de atribuir termos específicos ao teatro é algo arbitrária quando se pode simplesmente chamar tudo de “acção”. Como refere Auslander, “[Schechner está] sempre interessado em despertar controvérsia” (Auslander, 2002: p. 2); não digo que se dispam as artes em geral dos seus nomes, mas parece-me que

muitas vezes a quantidade de designações diferentes que existem para classificar a acção do actor ou as suas partes podem ser confusas para o próprio “performer”.

Schechner afirma que qualquer acção pode ser analisada “como performance”, incluindo no campo dos estudos da performance sete áreas de interesse principais:

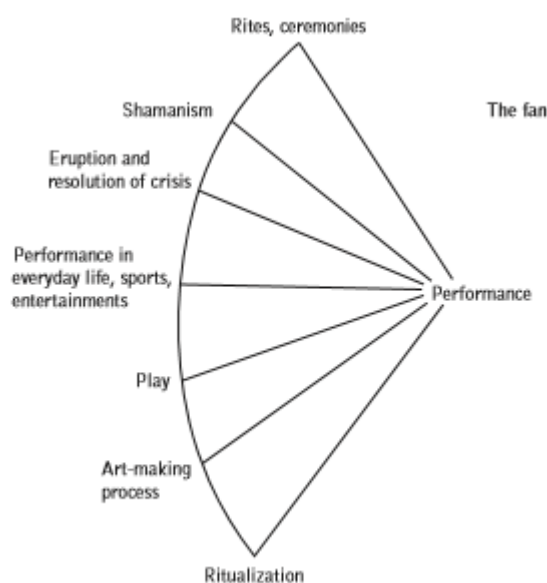


Figura 3 – O “leque” de temas mais visados pelos estudos da performance (Schechner, 2013: p. 18).

Na Figura 3, surgem, respectivamente, “ritos e cerimónias”, “xamanismo”, “erupção e resolução de crises”, “performance na vida real, desportos e entretenimento”, “jogo”, “processos de fazer arte” e “ritualização”. Ressalvo que nem todas são de igual importância para este estudo e que várias, ou todas, são relacionáveis entre si, mas é na exploração de algumas destas áreas “como performance” que reside o meu interesse, ou mais concretamente, das funções que desempenham os “performers”.

Relembrando a ideia de uma interacção entre actor e elementos da cena (externos e internos) existente “no momento presente”, a imprevisibilidade é inevitável. Novamente destaco a importância que a acção de “escutar”, ou prestar atenção, desempenha, no desencadeamento desses efeitos. Ainda assim, a escuta pode ser levada a cabo de formas bastante diferentes (com focos diferentes), como se vê pelos exemplos das técnicas de Stanislavski, Brecht e Grotowski. Ou seja, apesar da importância nunca demasiado sublinhável da atenção, aquilo que se “ouve” é completamente diferente conforme a forma como se define a própria acção. Os actores que subscrevam a utilização das técnicas referidas têm todos de prestar atenção; o que muda é aquilo a que se presta atenção. E isso algo faz parte da definição da acção – ou seja, a definição pode ser vista como um filtro que afecta a interpretação.

O actor stanislavskiano baseia toda a sua interpretação na ideia de ser como a personagem, o actor brechtiano na de comentar a personagem e o do Teatro Pobre na de se revelar pela partitura. Isto, apesar de ser indicativo das relações que esses actores estabelecem com a acção (acções que defini no capítulo anterior), ou dos “filtros” aplicados, ainda está longe de ser uma boa generalização.

Uma definição de Schechner para o que é a “performance” é a seguinte: “Ritualized behaviour conditioned and/or permeated by

play.” (Schechner, 2013: p. 52). Leia-se “comportamento ritualizado condicionado e/ou permeado pelo jogo”.

O que é o “comportamento ritualizado”? Para perceber esta noção, veja-se outra: “Rituals are collective memories encoded into actions.” (Schechner, 2013: p. 52). Ou seja, os rituais (desde o sentido mais comum dos rituais religiosos ao sentido mais lato de “rituais do dia-a-dia”) constituem-se de “memórias”, que se podem aqui ler como “conteúdos” ou “significados”, e que são codificadas em acções. Ou dito de outra forma, os rituais constituem-se de acções às quais é atribuível carga significativa, pelo menos do ponto de vista de quem a conhece.

Certas acções passam, com o decorrer do tempo e da sua utilização, a adquirir significados, quer pela sua utilização no dia-a-dia ou em contextos extraordinários. Muitos rituais servem até para que isto aconteça ou seja reforçado, como aqueles que se prendem com a fé ou com a política. Isto acontece em todas as culturas, e é facilmente visível em gestos que, tanto na cultura ocidental como provavelmente em quase todas (sobretudo hoje em dia, com a disseminação global de informação), todos conhecemos. Novamente cito exemplos como o gesto que diz “adeus”, o polegar para cima como sinal de aprovação, etc. Isto não implica uma crença como a de Grotowski, de que existem gestos universais, mas apenas a noção de que existem gestos cuja significação é generalizável em certos contextos, que por vezes podem ser muito alargados.

O processo da “ritualização” acontece de forma natural em todas as culturas, mas é também algo que se aplica de forma mais ou menos consciente no teatro. Um exemplo claro, até extremo, disto, são as formas de teatro codificado, ou seja, teatro no qual tanto os actores como os espectadores conhecem os significados daquilo que é apresentado:

Codified acting is widespread throughout the world. There are hundreds, if not thousands, of codified systems of acting. Ballet, kathakali, gelede, jingju, bharatanatyam (...). In fact, the notion of devising new movements, songs, costumes and stage designs for each production is a recent phenomenon, closely associated with realistic and Brechtian acting.

(...)

Although I am discussing codified acting in terms of the performing arts, most rituals – secular as well as sacred – some popular entertainments, and sports employ codified movements. To perform a marriage, execute a ballroom dance, or shoot a basketball requires mastering codified behaviour. Sports matches are incomprehensible to those who don't know the codified movements of the game. Sports owe their particular power to engage players and spectators to their combination of codified and improvised behaviour. (Schechner, 2013: p. 184/185).

A passagem faz referência à codificação de várias formas de teatro, desde o ballet, o kathakali (originário da Índia), entre outras, e explica também que em certos contextos, como em casamentos ou desportos, existem muitos símbolos que o público compreende à partida (algo que me parece também transportável para o teatro naturalista e o brechtiano, devido à fácil compreensão de certas acções das personagens). A codificação contribui então para efeitos de representação.

Nos rituais e nos desportos existem significados cuja compreensão é imprescindível para a sua apreciação, para que o espectador perceba o que se está a passar. Como visto nos autores estudados anteriormente, a atribuição de significados à partitura física é algo

muito importante e definidor, na relação entre o actor e aquela. Ainda assim, pode não ser necessário que o público conheça esses significados.¹⁰ Em muitas instâncias, essa ritualização da partitura acaba por se tornar parte da partitura em si, constituindo-se enquanto partitura interna. Ou seja, podemos construir arte sem saber o que aquilo que estamos a fazer significa, mas muitas vezes acabamos, propositadamente ou não, por lhe atribuir significações. Estas são mais ou menos pessoais e são algo que podemos utilizar em cena, à semelhança do que se faz nas técnicas debatidas no capítulo 1. Essa utilização serve para nos relacionarmos com o material – para que a nossa acção de prestar atenção traga consigo estímulos, sejam eles mais racionais ou mais emocionais. Isto é ainda independente de quando se queira que estes estímulos surjam em cena (“antes de”, “depois de” ou “ao mesmo do que” a acção).

Outra questão de elevada relevância é, como referido por Schechner, a questão do “jogo”. O que é jogar um jogo? É ter, como em Stanislavski, uma “tarefa que comporta um objectivo”, é, por exemplo, chutar a bola para marcar golo e contribuir para levar a equipa à vitória. Claro que não estou a implicar que para cada acção existe sempre o mesmo objectivo, ou algum objectivo sequer, mas apenas a aplicar a noção de objectivo ao contexto de “jogo”.

Playing is a genetically based lifelong activity of humans and a number of other animals. (...) Though it is not easy to separate play from games, one can say that generally games are more overtly structured than playing. Games are rule-bound, occur in designated places ranging from stadiums to card tables, have definite outcomes, and

engage players who are clearly marked (...). Play can take place anywhere at any time engaging any number of players who can abide by or unexpectedly change the rules. (...) Sometimes playing is anti-structural, with the main fun being how one can get around the rules or subvert them. (Schechner, 2013: p. 92).

Esta citação revela não só que o “jogo” é algo que está “impresso geneticamente” na nossa natureza, e até na de muitos animais, mas também o quanto a definição de que jogo se está a jogar é variável. Faz-se aqui uma distinção entre dois termos que na língua portuguesa também são parecidos. Um “game” é um jogo de objectivos pré-determinados em que ganhar e perder são resultados claros para quem conhece as regras; “play” é um conceito de jogo que se pode associar mais à brincadeira e à improvisação, em que de repente o jogo pode ser subvertido, podendo essa subversão ser até o objectivo, ou ser pelo menos aceitável. Ou seja, existem jogos mais e menos estruturados e logo, com uma maior ou menor quantidade de significados partilhados por todos.

Durante o processo de criação de um espectáculo teatral a mudança de “play” para “game” pode também ocorrer. Isto dá-se quando se começa o processo pela improvisação livre, sendo a carga significativa aumentada progressivamente até que se chegue a um jogo que todos os artistas compreendem. Ou então, o objectivo da improvisação inicial pode ser o de criar uma partitura fixa com signos cuja interpretação é mais ou menos conhecida pelos artistas. Todos estes factores podem estar presentes no espectáculo numa infinidade de combinações possíveis, sendo que

o resultado se constitui afinal, tal como a definição de Schechner indica, como algo entre o extremo da partitura e o extremo da improvisação. Contudo, é curioso como mesmo nesses extremos há ainda uma possibilidade de inclusão da outra definição. Ou seja, uma partitura fixa pode ser vista pelo actor como jogar à execução correcta da partitura e uma improvisação ou jogo estruturado pode despertar no momento, ou acarretar implicitamente, associações significantes por parte do actor.

Não é apenas o conhecimento dos significados que contribui para a emoção ou vontade. Jogar um jogo pode ser algo extremamente motivador e/ou desencadeador da emoção para um “performer”, como se vê pelo exemplo do desporto: “Athletes are not pretending, but they are performing. They focus on accomplishing tasks specific to particular sports.” (Schechner, 2013: p. 208).

“Os atletas não estão a fingir”, estão sim a “concretizar tarefas que têm objectivos específicos a cada desporto”. Isto desperta normalmente a emoção do público, mas também a dos próprios atletas. Claro que desportos diferentes comportam cargas significativas diferentes, que por si também influenciam sobremaneira a forma como o processo se desenrola, e com que intensidade. No entanto, percebe-se que pode não ser apenas essa carga significativa que afecta a experiência interna do jogador e do espectador.

O que pretendo aqui dizer com intensidade? Refiro-me à experiência pessoal de cada um: “Meaning is “meaningful” only at

the level of arousal at which it is experienced, and every experience has its state-bound meaning.” (Schechner, 2013: p. 197 – citando Roland Fischer). Ou seja, do nosso envolvimento com a acção depende a “força do sentimento”, digamos assim. Por outras palavras, o “nível de excitação” (“level of arousal”) em que estamos quando fazemos algo define a importância que atribuímos à carga significativa da experiência. Isto aponta para o já antes mencionado “trance”, que é muito citado por Schechner na referência a este assunto. O trance é, segundo Roland Fischer, um “estado de actividade cerebral”.

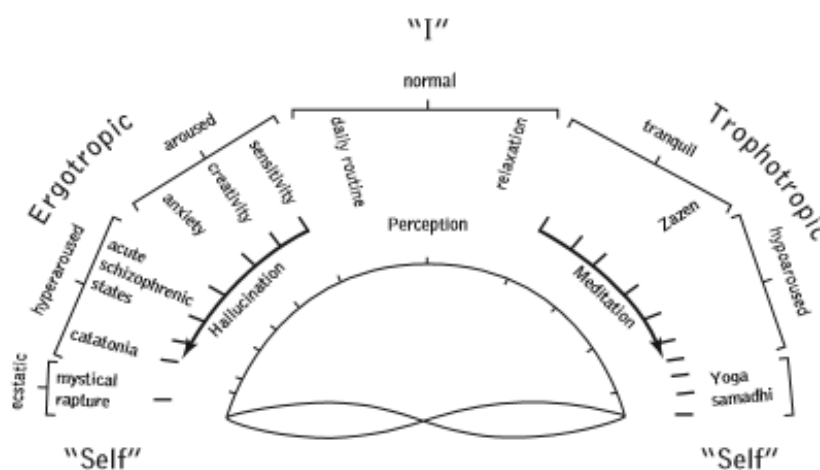


Figura 4 – “Cartografia de estados extáticos e meditativos” de Roland Fischer (Schechner, 2013: p. 198).

Este esquema mostra os vários estados possíveis de estimulação dos lobos esquerdo e direito, a cujos efeitos me dirigirei um pouco mais abaixo. Apesar de Stanislavski ter retirado algumas das suas definições sobre o “estado creativo” da meditação feita no yoga, pode-se ver pelas experimentações de Grotowski que aquele poderá ter experimentado um tipo de yoga diferente do do último:

Is it true, we asked, that yoga can give actors the power of concentration? We observed that despite all our hopes the opposite happened. There was a certain concentration, but it was introverted. This concentration destroys all expression; it's an internal sleep, an inexpressive equilibrium: a great rest which ends all actions. (Grotowski, 2002: p. 252).

O que se encontra aqui dito é que a meditação estimula uma “concentração introvertida”, um “estado de equilíbrio inexpressivo”, o que vai ao encontro do que se pode observar no diagrama de Fischer. Neste, podemos ver a gradação desde um estado de relaxamento absoluto (direita – este será parecido ao estado que Grotowski atingiu com o yoga) a um de excitação total (esquerda – este será parecido ao estado pretendido por Stanislavski e Grotowski). Detalhando mais:

While in trance, people are both relaxed and full of energy – a seemingly paradoxical condition. They are “taken over” and/or experience a dissolution of boundaries between self and other, inner and outer. Although not yet fully researched, neurologically, trance may be what people experience when both frontal lobes of the brain are highly stimulated at the same time. The left lobe, the seat of logical thought and speech, controls the “ergotropic” (energy) system. (...) The right lobe, the seat of spatial and tonal perceptions, controls the “trophotropic” (relaxation) system. (Schechner, 2013: p. 193/194).

O que é aqui explicado é que o transe induz uma espécie de “condição paradoxal”, consistindo na estimulação simultânea de ambos os lobos frontais do cérebro, e durante a qual se têm experiências que “dissolvem as fronteiras entre um e outro, entre interior e exterior”. Tudo isto é correspondente aos efeitos tanto da técnica stanislavskiana como da do Teatro Pobre, onde se procura precisamente encurtar a distância entre interior e exterior. O lobo esquerdo é correspondente à energia, ou aos estados de excitação, mas está também associado à lógica. O lobo direito é

correspondente ao relaxamento e aos estados meditativos, estando também associado à percepção espacial e tonal. Mas como é que é possível estimular ambos ao mesmo tempo, se cada um controla actividades diferentes?

In spite of the mutually exclusive relation between the ergotropic and trophotropic systems, however, there is a phenomenon called “rebound to superactivity” or trophotropic rebound which occurs in response to sympathetic excitation, that is, at ecstasy, the peak of ergotropic arousal. (Schechner, 2013: p. 197 – citando Roland Fischer).

A explanação desta passagem é a de que é possível que a estimulação continuada do lobo frontal esquerdo do cérebro leve, no seu limite de “superactividade”, a uma reacção do lobo frontal direito. Essa reacção causa o estado de excitação ao mesmo tempo do que o estado do relaxamento. Percebendo-se então melhor o conceito de “transe”, de que forma se pode relacionar isto com a acção do performer, além de já se ter visto que (e de que forma) o seu despoletamento faz parte das técnicas descritas por Stanislavski e Grotowski? Faço nova citação:

Trance performing is the opposite of Brechtian acting. Brecht asked actors to maintain a critical distance from their roles. He wanted actors at one moment to be in character and at the next to step outside the role and comment on the social situation of the character and the action. (...) In trance performing, the performer has little or no agency; there may be no spectators, but if there are, they do not interrogate the performance. (...) Trance performing is so widespread and popular because it provides the entranced and spectators alike an extraordinarily vivid “total theatre” experience.

(...)

“How does it feel like to be in trance? There is no single answer. What it feels like to be in trance in Bali is different from how it feels to “fall out” in an African-American church or to be on a Native American “vision quest”. (Schechner, 2013: p. 193).¹¹

Como se vê, o transe é aqui oposto à actuação brechtiana, como descrito no capítulo 1. Sobre o efeito de um “performer” que se encontra envolvido com a acção no espectador, Schechner

considera que “o transe causa também o envolvimento do público”. É também referido que o “performer” perde a sua agência, o que está relacionado com a fusão entre consciência e acção física. Daí as designações de “ser como a personagem” (Stanislavski) e de “sacrificar a interioridade” (Grotowski). O transe é pois um estado em que o “performer” estimula conscientemente, como se vê pelos métodos de Stanislavski e pelo facto de o lobo frontal esquerdo ser responsável pela lógica, a sua actividade cerebral. Essa estimulação tem efeitos não só sobre a sua experiência interior mas também sobre o seu corpo e a forma como este actua. Contudo, o transe também pode ser estimulado, por exemplo, pela dança e pelo movimento rítmico, possibilidades que fazem a ligação de sentido inverso entre corpo e experiência interior. Existe ainda um estado mais leve da experiência do transe, denominado de “flow”:

In the early 1970s, Mihaly Csikszentmihalyi studied the experience of playing in a wide range of people, from chess players to surgeons, from rock climbers to rock dancers. The term he gave to what people felt when their consciousness of the outsider world disappeared and they merged with what they were doing is “flow”. (...) Players in flow may be aware of their actions, but not of the awareness itself. What they feel is close to being in trance (...) and the “oceanic” experience of rituals. (...). Flow occurs when the player becomes one with the playing. “The dance danced me.” At the same time, flow can be an extreme self-awareness where the player has total control over the play act. These two aspects of flow, apparently contrasting, are essentially the same. In each case, the border between the interior psychological self and the performed activity dissolves. (Schechner, 2013: p. 97).

Como se pode ver pela citação, este estado também poderá estar relacionado com a acção do actor, ocorrendo quando este se envolve com a acção, ou com o “jogo”, tal como acontece com o transe. O “flow” é, tal como o transe, caracterizado pela diluição da

fronteira entre a consciência e a acção. Como também visto antes, isto não implica uma perda total da consciência, mas uma perda da consciência da consciência, ou seja, daquilo que tenho vindo a referir como “consciência do actor”. Mas, paradoxalmente, também implica uma consciência mais elevada da acção em si, ou seja, um aumento da capacidade de prestar atenção. Isto é transportável para qualquer actividade, desde a realização de uma cirurgia à participação em rituais, passando obviamente pela dança (“a dança dançou-me”, frase que aparece na passagem anterior) e pelo teatro. Como tal, lança alguma dúvida sobre, em Stanislavski, exactamente até que ponto o actor se deve deixar levar pela personagem – e como observei no capítulo anterior, é possível que o próprio autor russo tenha alterado este aspecto da sua técnica. Já a impressão (e noto que é apenas uma impressão) que retenho das descrições de Grotowski é a de que, na técnica do Teatro Pobre, quanto mais profundo o estado, melhor.

O efeito do transe ou “flow” sobre o intérprete é também um de “meaningfulness”, para usar a expressão de Fischer, ou seja, de “importância”, de “carga”. Como visto na nota 11, isto não destrói a subjectividade do conteúdo da experiência em si, conquanto possa afectar o quanto o espectáculo cativa o seu público. A título ilustrativo dessa subjectividade do ponto de vista do espectador (maior quanto menos este estiver ciente de uma possível codificação), faço uma última citação, referente a uma fase de trabalho de Grotowski posterior à do Teatro Pobre:

In the final phase of his work during the 1990s, Grotowski applied the performance montage technique to his collaboration with Thomas Richards on “Downstairs *Action*” and the related performance that followed, “Main *Action*”. The montages for these performances began with Richards linking personal associations with specific physical actions. These formed a positive feedback loop: the more clear and precise the memory, the more exact the physical action; the more precise the physical action, the more clear the memory becomes. The physical actions were then made into a precise, repeatable score. (...) Finally, the scores of different performers are enacted simultaneously. There is give-and-take among the performers; (...). But they are not performing a single-sourced drama that tells a coherent story. They are each performing their personal scores inflected with the cultural performance materials. This way of performing is personal, intense, and hermetic.

(...)

“One of the differences between Stanislavski’s and Grotowski’s use of physical actions lies in the technique of montage. All of my associations and actions revolved around this personal event, and that was my secret. No one who watched “Main *Action*” would ever know that. They, by means of the complete montage, would receive an entirely different story. While I followed my series of physical actions related to my father, next to me an actress followed another, completely different: *her own personal story*. But, because of the precise coordination in timing and rhythm of some of our actions, and because of the proximity between her and myself, a person looking would perceive our actions as being interrelated. They would see one story which had to do with the two of us together, when in reality we were following *two completely different lines of associations and actions* (...).

From the work on this “individual structure”, I discovered in practice that I should not tamper with the emotions at all. I should not even worry about them. (...) I should simply do what I was doing, and each time I repeated the “individual structure”, remember more and more precisely the way in which I had done what I had done. Let the emotions be. (...) To massage him I have to press my hands in a specific way. If I feel nothing, I feel nothing. My emotions are free.” (Schechner, 2013: p. 256/257 – está também citada a descrição do actor Thomas Richards (parte da citação que se encontra entre parênteses)).

Esta citação volta a fazer referência ao processo de construção da partitura, constituído de um ciclo (sempre repetível) de descoberta da partitura e ritualização da mesma. Quanto mais clara se foi tornando a memória que o actor utilizou como significado da acção, mais precisa se foi tornando a própria acção, algo que criou um “loop de feedback positivo”. A cada ciclo de descoberta, aumentava a clareza tanto da memória como da acção. Isto constitui um exemplo da referida ritualização, e levou a uma forma

de actuar que estava “infleccionada com os materiais escolhidos pelos performers”, que envolvia comunicação entre os “performers” (“give-and-take”), e que não implicava “uma história coerente e de fonte única”. Esta forma de actuar é ainda descrita como “pessoal, intensa e hermética”.

Em adição, Thomas Richards descreve como, para ele, a acção realizada era uma massagem ao seu pai, mas também como este facto seria ilegível para qualquer espectador. Em função da organização física da cena, o público entendia uma interacção entre Richards e uma “performer” que contracenava com ele, cuja “interioridade” não estava de todo relacionada com a sua. Como explica o actor, o próprio deixou, a certo ponto, de se preocupar com a emoção, preocupando-se sim com a precisão da acção que tinha de executar e com que fim (“mexer os dedos de certa forma” para “fazer a massagem”), podendo a emoção “aparecer ou não”. Mas esta mesma liberdade, em conjunto com o foco na acção era o que permitia ao actor “realmente ter a experiência que tivesse”.

Isto torna torna plausível a conclusão de que a utilização da interioridade por parte do actor não afecta o conteúdo daquilo que esta representa para o espectador. No entanto, segundo Schechner, existe a possibilidade de que afecte outra coisa, que é a atenção que o espectador se disponibiliza a prestar ao espectáculo, ou o estado que o espectáculo induz no espectador - e isto, por sua vez, afectará certamente o conteúdo que dele se lê. Neste sentido, é possível considerar que, apesar de o conteúdo em

si não ser significativa, tem algum efeito sobre o corpo, a acção, do performer. O caso do transe é um caso onde se vê claramente esta influência. Este caso, ou é uma excepção, ou é uma manifestação mais directa desse efeito devido ao encurtamento da chamada “différance”.

Chego assim ao final deste capítulo, concluindo-o como no anterior, com o resumo dos assuntos mais relevantes:

Aquilo que a acção representa não é necessariamente o mesmo para o actor e para o espectador. Uma acção simbólica é uma acção codificada do ponto de vista do conhecedor desse(s) mesmo(s) símbolo(s). O espectador pode ser mais ou menos livre de decidir essa significação, dependendo da legibilidade do que é apresentado em cena. Note-se que aqui a significação não é feita apenas de conceitos, mas também de outros conteúdos que não existem necessariamente apenas na mente, como as “associações” de Grotowski.

Sob o ponto de vista do actor, a acção pode ser vista enquanto “comportamento ritualizado condicionado e/ou permeado pelo jogo”, podendo então ser a definição destes dois parâmetros (significação ou falta dela, e jogo/tarefa/objectivo) o que define a acção em si. A definição da acção pode ser útil ao actor e também funciona como um filtro, limitando as suas possibilidades de agir (por exemplo, “agir como personagem”, ou “agir como quem percebe a personagem”, ou “agir segundo a sua definição de si próprio”). O conceito de “jogo” é ainda uma forma de conceber a

interacção entre o conteúdo e a forma – o jogador age segundo o jogo que pensa estar a jogar.

A experiência interior de uma acção pode ser intensificada pelo estado de transe, ou estados relacionados. Estes podem ser activados tanto pela utilização da significação associada à acção como pela concentração da atenção a essa mesma acção. Quanto mais profundo o transe mais curta se torna a distância (ou o tempo) entre experiência e acção, sendo que se pode agir e depois experienciar ou vice-versa, e que a distância pode chegar ao ponto de ser (ou parecer ser) nula, tendo isto o efeito de concentrar ainda mais a atenção do actor na acção e de reduzir a sua auto-consciência.

Capítulo 3 – “Consciência do Actor em Cena” e entrevistas aos “performers” do projecto “Tudo”

Tendo nos capítulos anteriores procurado definir de forma clara aquelas que penso ser as objecções mais relevantes a uma possível realidade do que me parece que possa ser a interioridade do actor (pensamento, sentimento e emoção conscientes ou inconscientes), parece-me agora importante voltar-me para algumas noções do Bando. Estas noções, como afirmei antes, forneceram-me uma forma clara e relativamente simples de organizar as ideias. No entanto, reforço que apesar de os conceitos que retirei da pesquisa deste colectivo terem sido de elevada relevância para mim, a utilização que faço deles encontra-se filtrada pela minha própria interpretação. Não obstante não ser o tema deste capítulo, passo a alongar-me um pouco mais sobre o grupo, dando também a conhecer um pouco sobre este.

Fundado em 1974 e constituindo-se como uma das mais antigas cooperativas culturais do país, o Teatro O Bando assume-se como um colectivo que elege a transfiguração estética enquanto modo de participação cívica e comunitária.

Na génese do Bando encontram-se o teatro de rua e as actividades de animação para a infância, em escolas e associações culturais, integradas em projectos de descentralização. (website Teatro O Bando, 2017)

A actividade do grupo encontra-se ligada não apenas a objectivos de natureza estética/artística mas também de cariz interventivo social e politicamente. João Brites, “um dos fundadores do grupo e

figura-chave para a afirmação d'O Bando" (Werlang, 2016: p. 184), considera essa postura como algo necessário ao sucesso da senda em que se lança o colectivo:

A qualidade do teatro que procuramos, a elaborada arte da representação que procuramos compreender cada vez melhor não se pode exercitar, não pode ser bem sucedida se a dimensão ética e política não se inscrever teimosamente no quotidiano. (Brites, 2009: p. 200)

Cristiane Werlang, autora da dissertação de doutoramento *A Musicalidade na Dramaturgia de Ator – das Vanguardas do século XX ao caso do Teatro O Bando*, experienciou a formação "Consciência do Actor em Cena" em regime de observação participante (Werlang, 2016: p. 206). A autora teve assim a oportunidade de aprofundar os seus conhecimentos, tanto sobre o curso ministrado pelo Bando (curso certificado pela Direcção Geral do Emprego e das Relações de Trabalho), como sobre o grupo em si, explicando a transposição desta postura quotidiana para o trabalho do colectivo:

Esse teatro inclusivo também está afinado com a ideia de funcionamento coletivo, com práticas não individualistas e opostas ao vedetismo artístico. É um grupo que aposta num teatro comunitário. É comunitário, pois se dirige à comunidade e se desenvolve junto com ela, mantendo atividades que a incluam em eventos que misturam a festa e o teatro, o urbano e o rural, os artistas e o público, as crianças e os adultos. (Werlang, 2016: p. 186)

O director artístico do grupo, encenador, cenógrafo, dramaturgista, pintor e escultor João Brites (nascido em Torres Novas em 1947) considera que os artistas, antes de o serem, são seres humanos, sendo precisamente a relação humana indissociável da estética perseguida pelo grupo:

Não tentávamos copiar, imitar ou inspirar-nos sob o ponto de vista temático ou estético. Estávamos convencidos de que a estética se construiria a partir de uma maneira de ser, de estar, de uma relação com os outros, com aqueles específicos com quem nós estávamos, com quem nós falávamos e que de alguma maneira expunham a sua maneira de ser; (...) ouvimos coisas, estamos com pessoas diferentes, reparamos nos corpos, nas caras, nas ideias; e isso vai influenciar a nossa criação. (Brites, 2009: p. 230)

Uma das características distintivas do Bando é o trabalho desenvolvido para a infância e com a infância, trabalho integrado no objectivo da participação cívica e comunitária. No entanto, como explica João Brites, nunca houve uma intenção de tratar a arte para a infância como algo infantil:

As nossas opções no domínio do teatro para a infância tiveram uma grande relevância no trajecto do **bando** como estímulo criativo e estético e não como desenvolvimento de um sentido altruísta para com a criança. No início, durante o processo de criação de espectáculos, a **improvisação colectiva** revestia-se de uma importância fulcral. Fazíamos improvisações e depois fixávamos colectivamente os textos e as encenações. Este processo advinha duma ideia partilhada por todos dentro do grupo: a de que uma coisa é a animação para crianças e outra, muito diferente, são os artistas, profissionais, adultos, que fazem a sua criação. (Brites, 2009: p. 229)

Outra das características marcantes da estética teatral do Bando são as conhecidas Máquinas de Cena, que se inscrevem num conceito de relação entre a cenografia e a dramaturgia:

A relação da dramaturgia com a cenografia dá ensejo à dramaturgia, termo cunhado para dar conta de três facetas d'O Bando: a dramaturgia, a cenografia e a arquitetura. A dramaturgia é uma forma de representar graficamente a dramaturgia. (Werlang, 2016: p. 189)
As máquinas de cena d'O Bando são objectos multifuncionais e polissêmicos que se situam na fronteira entre a cenografia e a instalação (Casimiro, 2009: p. 59). (...) As máquinas de cena são uma das marcas distintivas d'O Bando. A concepção e a criação desses objetos, por sintetizarem a dramaturgia e a cenografia, receberam o nome de dramaturgia. (Werlang, 2016: p. 234)

Eugénia Vasques, professora da Escola Superior de Teatro e Cinema, foi uma das pessoas que mais contribuiu para o desenvolvimento de uma teorização sobre a estética do grupo. A

autora destaca a capacidade do Bando para se adaptar constantemente, mantendo viva a relação entre a sua arte e a sua ideologia:

“A senda artística percorrida pelo **bando** (...) é um caminho exemplar que suscita permanente ligação analítica em virtude da complexidade e mobilidade dos seus pressupostos.” (Vasques, 2009: p. 125).

O tempo de existência que este grupo tem na sua alçada é um que muito poucos outros têm, e a persistência e disciplina impressas no seu percurso são sem dúvida de louvar. Ao nível mais específico das características estéticas que marcam o fazer teatral do Bando, Vasques explica que

o bando colocou-se, simultaneamente, na linha de uma estética que integra algum do abstracionismo mais auto-reflexivo (Malévitch, Kandinsky, Mondrian, etc.), expressionismos e grotesco das convulsões sociais mas desemboca num **sobre-realismo** (desejadamente sem metafísica) **orientado para o território comprometido do teatro político**. (Vasques, 2009: p. 127).

Em adição a esta descrição sobre a estética e os objectivos deste grupo, a professora da Escola Superior de Teatro e Cinema atribui ao teatro do Bando uma certa qualidade de “teatro épico”, o que o conota com um registo não exactamente igual, mas de certa forma parecido ao do teatro brechtiano. Este, por sua vez, está conotado com uma elevada consciência daquilo que se irá representar através da acção:

“Insisto na referência ao teatro do pintor e escultor João Brites que é, efectivamente, o mais relevante criador português a poder inscrever-se nesta linha estética de um “teatro épico” no sentido

mais lato.” (Vasques, 2003: p. 156).

É muito interessante para mim, que apesar de esta forma de se actuar tenha a ver com o conhecimento da semiótica, o Bando inclua no seu treino de actores a questão da interioridade, o que aponta para uma consideração da importância desta para o actor. Essa inclusão vai também de encontro ao pressuposto brechtiano de que o actor, apesar de não dever entrar em transe, também não deve permanecer frio perante a sua actuação.

Os conceitos do Bando que mais me foram úteis foram, então, os conceitos de interioridade, corporalidade e oralidade. No caso do primeiro, apropriei-me livremente dele das formas que já tenho referido ao longo desta dissertação. Quanto ao segundo e ao terceiro defini-os, respectivamente, enquanto “expressividade do corpo e da voz”, e à sua junção enquanto “exterioridade”.

Assim, passo a explorar mais concretamente a formação “Consciência do Actor em Cena”, incluindo os conceitos que já referi e outros de extrema importância para a sua compreensão. Em primeiro lugar, é de sublinhar como esta formação é única no panorama teatral português, sendo a mais completa no sentido da identificação conceptual dos seus elementos constituintes. No entanto, saliento também a sua indissociabilidade de uma metodologia pedagógica que não se sustenta apenas pela teoria mas também pela prática – prática que, tal como a restante actividade do grupo, passa pela adopção de uma atitude humanizante e humanizadora:

O Teatro O Bando vincula-se, em suas práticas e teorias, a essa corrente pedagógica, que coloca a humanização no centro do processo, exigindo que os seus componentes sejam os propulsores das metas, num sistema de compartilhamento que só se faz sentir a partir do material humano de cada indivíduo. Entende que a técnica só se faz necessária em ligação com os sujeitos envolvidos, que vão, enfim, balizar se essa é ou não necessária naquele momento. Uma técnica que deve servir aos indivíduos inseridos e implicados no mundo. Quando se tem a humanização na base do aprendizado, a técnica se faz então libertadora, um trampolim para se alcançar os sonhos desejados. (Werlang, 2016: p. 194)

O efeito pedagógico da “Consciência do Actor em Cena” está então ligado à experiência da formação, à criação de hábitos humanos e artísticos.

No que toca à técnica em si e ao hábito, João Brites usa não-raras vezes a metáfora do condutor experiente, que é capaz de conduzir ao mesmo tempo que realiza outras acções:

Brites, ao se referir aos automatismos que devem estar presentes no trabalho do ator, usa o exemplo do condutor de um veículo. Ele sugere que o condutor no primeiro dia de aula de direcção, não sabe se portar diante de tantas funções como passar marcha, pisar na embraiagem, olhar no retrovisor, dar o pisca, etc, e ainda seguir um percurso. Porém, com a prática essas funções vão se automatizando, e então ele passa a fazer todas as funções organicamente (...) e consegue ainda conversar com alguém ao seu lado, se emocionar, falar ao telefone, e mesmo assim chegar no seu destino final. (Borges, 2016: p. 88)

A formação é composta de sete módulos, que devem ser experienciados sequencialmente: Teatralidade, Dilatação do Tempo Presença, Planos de Expressão, Graduações da Explicitação, Personagem Intermédia, Construção de Personagem e Automatismo e Estilos (website Teatro O Bando, 2017).

Como explica Cristiane Werlang, “Cada módulo inicia-se com exercícios de vivência de sensações concretas a partir de elementos orgânicos da própria quinta em Vale dos Barris.” (Werlang, 2016: p. 211). As “sensações concretas” são de extrema

importância para a compreensão desta formação, pois são a base para o desenvolvimento de impulsos, de estímulos reais que alimentem a acção do actor. Como explica Diogo Pereira Borges, que também realizou o curso da “Consciência do Actor em Cena”:

Brites sugere a possibilidade de trabalhar a partir das *sensações concretas*, processo no qual o ator se baseia na relação de estímulos concretos aos sentidos e à percepção. A sensação é uma reacção do corpo, tanto pode ser física como emocional, está ligada às funções sensoriais do corpo. Para Brites a *sensação* é uma operação homeostática, ou seja, relaciona-se com sistemas de controle do organismo, como sentir fome, sede, frio, calor, o que é diferente da *ação física*, uma operação cinestésica, que está associada ao movimento. Segundo o diretor português, a *sensação concreta*, uma vez associada a uma determinada função sensorial, pode interferir na cinestesia. Nesse sentido o ator pode ter acesso a uma informação sensorial que o leva ao movimento ou que induz ação. O diretor afirma (...) que as *sensações* podem proporcionar estados latentes na “eminência de”, sem que necessariamente isso se transforme em *ação física*.

A *sensação concreta*, por meio de seu envolvimento na esfera da percepção sensorial do ator, leva à criação de estados, qualidades de comportamento, sentimentos e/ou emoções. Nos exercícios do Sistema de Formação ela pode ser trabalhada a partir de estímulos externos como: o contato com texturas, cheiros, sons, etc., ou a partir da percepção do próprio corpo, que pode gerar sensações físicas. Esses estímulos são capazes de causar no ator determinado resultado físico e/ou psíquico (sentimentos, emoções, memória, associação, etc.). Brites não necessariamente defende o acesso aos sentimentos pessoais e emoções por parte do ator, mas sim por quem o observa. Mas, sugere que a emoção para o ator também é importante e não deve ser um tabu. (Borges, 2016: p. 62)

Ou seja, as “sensações concretas” são, de certa forma, o ponto de contacto entre interior e exterior, ou melhor, e já que esta separação não é necessariamente real, são uma forma que o actor tem de aplicar conscientemente a sua percepção/interpretação à realidade física e concreta. O importante aqui não é, como se pode ver, a experiência de estados emocionais específicos, a especificidade da psicologia envolvida, nem a intensidade dos estados experienciados pelo actor. O foco está na experiência do espectador. Contudo, defende-se a consciencialização do actor dos

seus próprios processos como forma de os instrumentalizar. Como afirma Cristiane Werlang:

O Bando elege três planos ou três vozes com as quais o ator se comunica com o espectador: a Interioridade, a Corporalidade e a Oralidade. A divisão da atuação do ator em diferentes planos sugere que a ligação com o espectador se dá por diferentes canais. Embora a divisão seja somente didática a fim de explicitar os mecanismos de atuação, na percepção do espectador a união é completa. A divisão, para o ator, ajuda a compor uma atuação na via da consonância e/ou do confronto de opostos, oferecendo-lhe mais possibilidades de montagem com os planos. (Werlang, 2016: p. 212)

Os conceitos de consonância e dissonância são também de elevadíssima importância para se perceberem estas “possibilidades de montagem”. Estas também são compreensíveis segundo as possíveis relações entre os três planos de expressão. Recorro novamente a Werlang, que explana estes conceitos através do seu significado para a música:

“Consonância/Dissonância: a teoria tradicional da música distingue os intervalos e os acordes nas categorias consonantes (agradável) e dissonantes (desagradável).” (Werlang, 2016: p. 284)

Ou seja, existe aqui uma noção de concordância/discordância que, para o actor, também se relaciona naturalmente com a sua percepção. O pressuposto é o de que, de certa forma, esta percepção se encontra manifesta no corpo do actor, ou seja, naquilo que é visível. Isto não sucede de forma directa, como no caso do transe, mas de forma indirecta, como é exemplo o caso do “deslocamento” de Stanislavski. Neste último, pode-se afirmar que a percepção das dissonâncias causava ao actor impedimentos à sua acção. Werlang apresenta também uma tabela que mostra as várias possibilidades de interacção consonante/dissonante:

Interioridade	Oralidade	Corporalidade	
=	=	=	Consonantes entre si.
=	≠	=	Interioridade e Corporalidade consonantes e a Oralidade dissonante.
=	=	≠	Corporalidade dissonante, Interioridade e Oralidade consonantes.
≠	=	=	Oralidade e Corporalidade consonantes, Interioridade dissonante.
≠	≠	≠	Planos dissonantes.

Figura 5 – Quadro das relações consonantes/dissonantes (Werlang, 2016: p. 221)

Por exemplo, a utilização de uma corporalidade com movimentos lentos pode ser contraposta a uma oralidade de falas rápidas, e uma sensação de nervosismo (interioridade) pode ser concordante com essa oralidade e discordante daquela corporalidade.

Continuando esta análise, refiro agora o conceito de “personagem intermédia”, que creio poder ser útil para qualquer actor. Como explica David Antunes,

(...) 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 (...) 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. (Antunes, 2009: p. 115).

Ou seja, a personagem intermédia é composta, de certa forma, pelos tiques do actor, as coisas que utiliza quando não repara em si próprio, ou não aplica a noção de perspectiva, não se apercebe do que está a fazer. Ou, por outro lado, pode precisamente ser aquilo que o actor toma conscientemente como seu e transporta entre as suas personagens. A percepção, ou consciência, da

própria acção, a julgar pelo que me encontro a inferir do trabalho do Bando, parece-me ser de grande importância para este, pelo facto de ser necessário ao actor aplicar essa consciência. A noção de “personagem intermédia” é uma forma de tornar o actor consciente das suas próprias recorrências.

Outra noção importante é a noção de “foco do actor”:

O foco do ator, muitas vezes, determina a qualidade cênica do que está sendo trabalhado pelo ator. Este trabalho possibilita desenvolver a sua atenção/concentração com uma tarefa sem deixar de realizar outras. Isso não significa que o ator não estará atento aos demais elementos de cena, pelo contrário, significa tornar consciente ao mesmo tempo de várias funções, andar, falar, relacionar-se com alguém em cena, por exemplo, porém com uma dessas tarefas em primeiro plano. (Borges, 2016: p. 81)

O foco é então o que determina a forma como o actor hierarquiza as suas camadas de atenção, como no caso da metáfora do malabarista, referida por Stanislavski. A atenção, como referi anteriormente, pode ser uma forma de validar a relação entre a interioridade e a exterioridade, visto que é uma acção que não é visível directamente mas afecta a acção do actor através da sua reacção.

Outras ferramentas da formação dada pelo Bando e que visam desenvolver no actor a sua capacidade para utilizar de forma construtiva a sua consciência de si próprio são o o “comentário do actor”, as “graduações”, a “coralidade” e o “ponto de fuga”.

Segundo Cristiane Werlang, o “comentário do actor”

Tem por objetivo tornar o actor consciente dos mecanismos que utiliza para a composição de sua atuação em tempo real. Visa passar ao consciente pela palavra: é uma descrição dos estímulos físicos concretos, em tempo real, que compõem a atuação daquela personagem. Uma descrição que esclarece o que acontece ao ator, especificando os detalhes que movem a ação e caracterizam a lógica

da personagem. O comentário atualiza em tempo real as descobertas do ator sobre a personagem que cria. (Werlang, 2016: p. 219)

Além de tornar o actor mais ciente da sua própria acção, o “comentário do actor” obriga-o a actualizar em tempo real a sua percepção, levando ao treino de uma atenção constante e contínua.

As “graduações” são níveis de explicitação, ou de intensidade, que vão de zero a dez e treinam o actor na sua capacidade de precisão. Uma das formas de aplicar este princípio é pedir ao actor que contraponha graus diferentes dos seus planos de expressão ao mesmo tempo (Werlang, 2016: p. 219).

A “coralidade” visa tornar o actor consciente da sua relação com os colegas de cena, incluindo-a no seu campo de atenção. Além de, mais uma vez, treinar essa capacidade no actor, faz com que este inclua na sua consciência a cena como um todo. Essa inclusão descentra o actor de si mesmo e constitui-o enquanto parte, como um dos instrumentos de uma orquestra (Werlang, 2016: p. 220).

O “ponto de fuga” é o ponto central à área do público, tornando o actor consciente da direcção/direccionalidade da sua actuação. Tem também como função fazer o actor incluir o público na sua percepção da cena.

A descrição de todos estes elementos não se poderá comparar à sua experiência prática, como referi anteriormente. No entanto, estes conceitos foram para mim uma grande ajuda e o facto de tomar conhecimento deles enriqueceu a minha compreensão de como se pode descrever a acção do actor. Por esse facto,

agradeço novamente ao Bando a sua disponibilidade para alimentar a minha pesquisa. Volto contudo a ressaltar que o que aqui se encontra são as minhas leituras destes conceitos.

Ainda no âmbito do trabalho desenvolvido pelo grupo, Jorge Leitão Ramos, um espectador assíduo do grupo, apesar de não se considerar como especialista em teatro, afirma que

O João Brites habituou-me que os seus actores sejam componentes humanos, matéria viva de uma estrutura significativa que os excede, na qual eles são importantes, mas não o motor, a matéria-prima, passe a redundância.

Apetece dizer que funcionam sobretudo como componentes plásticos vivos, mas não é verdade ou, pelo menos, não é toda a verdade. Porque os seus corpos funcionam muitas vezes como uma descida da esfera abstracta (estética, no que isso tem de pura degustação das formas) à esfera do sensível. (Ramos, 2009: p. 139).

Esta passagem refere o território híbrido entre a interpretação através do signo e a interpretação que passa mais pela sensibilidade (ou seja, pelo causar de emoções e sentimentos), designando o trabalho do Bando como algo capaz de trazer ao espectador ambos os aspectos.

Sobre a consciência, Manuela Correia refere outra questão, a do tempo, que se prende na minha opinião, com a da atenção:

(...) o tempo do actor em cena é o tempo do presente. O tempo do presente é um tempo que não tem tempo; só tem, quanto a mim, tempo interior porque o actor é uma entidade viva (...). (Correia, 2009: p. 106).

Não há tempo, a meu ver, porque há acção. O facto de podermos usar a consciência e a perspectiva parece-me poder servir para voltarmos a nossa atenção para essa acção.

Vários fenómenos estão a ser estudados hoje em dia, do ponto de vista biológico das neurociências – porque ainda precisamos de ver e quantificar para poder conhecer; talvez chegue o dia em que não precisemos, mas por enquanto ver e quantificar são instrumentos importantes para podermos conhecer – e esses estudos quantitativos

têm-se debruçado sobre a interacção entre corpo e cérebro. Têm-se chegado a conclusões que consideram, simplificada, o corpo como consciência, ou seja, as emoções vão tanto para o corpo como para o cérebro e interagem umas com as outras. (Correia, 2013: p. 107).

Esta noção da “interioridade” como “parte do corpo” é uma forma de a incluir naquela que se possa considerar ser a acção levada a cabo pelo actor. Mais uma vez, isto não implica que o conteúdo da consciência seja directamente visível para o espectador:

Não há uma correspondência *empática* entre a emoção do actor e a emoção do espectador, não se trata de nenhum *colocar-se no lugar do outro*, trata-se, no máximo, de recolocar-se no seu próprio lugar, graças a um encontro com o outro. (Sofia, 2012: p. 114)

É de destacar a relação do trabalho do Teatro O Bando com a pesquisa neurocientífica, da qual encontro uma explicitação em Cristiane Werlang:

O pesquisador português António Damásio tem sido um dos colaboradores de destaque nessa área e seu pensamento ajuda-nos a aproximar cultura e neurobiologia, emoção e razão. (...) é necessário frisar que, segundo Damásio (2010), a consciência não é um processo unicamente mental, mas também emocional e corporal, e sempre tem a intervenção de um sujeito, um eu que seleciona os conteúdos necessários à sua satisfação, segundo as intenções e objetivos, pensamentos e emoções. O corpo total é o alicerce da mente consciente. A consciência do que somos e daquilo que fazemos não provém de um único lugar nem de um único *comando*; não há um homúnculo ditando as ordens a um corpo submisso. O que se percebe do funcionamento da consciência é que ela se parece, em seu conjunto, com uma grande sinfonia. (Werlang, 2016: p. 201)

Encontro nesta descrição uma expressão do ponto de vista da mente enquanto parte integrante do corpo. Ao subscrever este ponto de vista acabo também por definir uma posição que no início desta dissertação não pretendi assumir, que é uma posição híbrida entre o funcionalismo e o monismo, ao localizar a mente no corpo, não como um sub-produto, mas como algo que também é corpo. Parece-me que a dificuldade em definir a consciência advém

sobretudo da complexidade do corpo humano, e do facto de ser impossível localizar essa consciência, como se refere na passagem anterior, num único local deste. Assim, vou de encontro a um ponto de vista plausível e que satisfaz a minha convicção da realidade da interioridade.

Passo agora à segunda parte deste capítulo, para referir o projecto “Tudo”, que foi apresentado como “Work in Progress” na Escola Superior de Teatro e Cinema a 24 de Julho de 2015, tendo depois sido transportado para fora do âmbito académico e apresentado no Teatro da Comuna entre 31 de Março e 3 de Abril de 2016.

O projecto teve a direcção artística de Alexandre Tavares e procurou explorar uma estética algures entre a dança e o teatro, num registo não-naturalista, uma espécie de “grotesco limpo”, se é que isso existe. Do ponto de vista dos processos das atrizes e actores que o integraram, a cada um foi permitido executar o seu processo independente, apesar de se ter tentado incutir alguma simbologia à acção, “ritualização” que por várias razões ficou algo aquém das expectativas. Este projecto foi um que comecei já com a intenção de associar a esta dissertação como acto de pesquisa. A associação dar-se-ia através dos questionários que pretendia realizar aos actores. O projecto em si partiu de um texto meu (também intitulado “Tudo”), mas que acabei por transportar para fora deste estudo.

Existiu em mim sempre uma vontade de ter na minha tese uma entrevista a alguns actores. Não queria que fossem actores conhecidos, mas actores que eu conhecesse.

Assim, o projecto integra a acção investigativa desta dissertação através do referido questionário dirigido aos seus “performers” (à excepção de mim próprio), cuja identidade não se encontra associada a cada questionário, estando cada actor identificado por uma letra. A organização alfabética também não corresponde à ordem alfabética dos nomes dos actores. As respostas encontram-se em anexo, sendo as perguntas as seguintes:

1 – O que é para ti “estar em cena”?

2 – Sentes que pensas, quando actuas em palco? Se sim, de que forma? Tenta descrever o teu processo mental em cena da forma que achares mais justa.

3 – Sentes a necessidade de te concentrares antes de actuar? Se sim, até que ponto e porquê?

Tentei, através destas perguntas, que as atrizes e os actores descrevessem a sua experiência de actuação de uma forma generalizada, bem como perceber se e como utilizavam o seu pensamento em cena e se sentiam que a sua interioridade e o seu estado de consciência influenciava a forma como actuavam. Reconheço plenamente que as perguntas que coloquei foram influenciadas pelos meus pontos de vista, como foi também a totalidade desta dissertação. A elaboração das perguntas foi prévia à realização da tese, sendo que a minha posição na altura era

ainda mais marcada do que a que possuo presentemente, e as perguntas em si já guiaram as respostas. Ainda assim, estas últimas deram-me material interessante e relacionável com as matérias que debati até agora.

Passo a analisar cada questionário, baseando-me nos pontos que considero mais relevantes a este estudo:

“Performer” A –

Este(a) “performer” revela a sua insegurança em cena, que pode ser relacionável com o problema do “deslocamento” de Stanislavski. Refere que sente necessidade de um estado de “querer partilhar”, o que remete para um estado associável ao “flow”/transe.

O(a) “performer” conta depois uma experiência deste mesmo estado, que para si foi como a vivência de uma história descontínua. Fala ainda de um espectáculo de que gostou, onde sentiu que os actores estavam “disponíveis” em vários sentidos, o que parece apontar para uma utilização eficaz da atenção por parte desses actores.

“Performer” B -

O(a) “performer” B relaciona a sua noção de estar em cena tanto com a noção da “perspectiva” ou “consciência de “performer””. Tem noção da sensação dupla de “dentro” e “fora”, o que revela que tem consciência de que “utiliza a sua consciência”. Refere ainda a questão do “tempo presente”, do “aqui, agora, neste momento”, o

que mostra a importância que dá ao que “está lá”, e à noção do que está a acontecer – ou seja, à acção de prestar atenção.

“Performer” C –

Este/a “performer” demonstra a sua consciência de que se “representa sempre”, pela noção do que é “estar em cena”. Revela que também encara o pensamento enquanto parte da acção e a sua ideia de que corpo e mente se encontram associados.

Finalmente, fala da sua necessidade de estar apenas no sítio onde vai actuar e para quem vai actuar, revelando a sua visão do teatro enquanto algo que acontece “aqui e agora” e “para o público”.

“Performer” D –

O(a) “performer” D apresenta a sua ideia de corpo enquanto algo controlado pelo cérebro, mas também dá conta da importância que tem para si o “instinto”.

Este(a) “performer” também explica que a consciência não é algo que se desliga como carregando num botão, mas procura uma harmonização, ou um acordo com o seu “eu”, algo que se pode entender como uma consonância. Fala do facto de se encontrar a explorar formas de concentrar para ver como isso se reflecte em cena, mas que idealmente se sente melhor quando consegue disfrutar, o que talvez seja conotável com um estado de “flow”. Finalmente, refere a importância de eliminar a tensão, algo que relaciona com o facto de se “estar nervoso”, o que possivelmente será associável ao problema do “deslocamento” e da sensação da dissonância.

“Performer” E –

Para este(a) “performer”, a prontidão e o “estar” são de grande importância, que entende enquanto coisas que se manifestam na sua reacção, estando como tal relacionadas com a “atenção”. Refere também o equilíbrio que procura entre o “deixar-se ir” e a utilização da razão, ou seja, entre a inconsciência e a consciência, entre a intensidade do estado por si experienciado e a utilização da “perspectiva”. Sente que se não se convocar completamente para o momento da actuação, isso prejudica tanto a sua capacidade de usar a razão como de “vivenciar”.

“Performer” F –

O(a) “performer” F mostra uma abordagem descomplicada sobre o seu processo, revelando contudo a sua consciência de que registos diferentes de actuação “pedem” diferentes níveis de “consciência de “performer””. Não se sente incomodado(a) pela tensão, preferindo antes transformar esse estímulo em algo útil.

Dou por finda esta leitura das respostas dos meus colegas e amigos, a quem deixo uma nota de enorme apreciação pela sua disponibilidade e paciência, tendo essas respostas sido úteis para verificar uma dimensão prática dos pontos em que generalizei a acção no capítulo anterior.

E assim, encerro o último capítulo desta dissertação, que serviu como uma reflexão sobre os conceitos que apresentei ao longo da mesma, e como uma forma de concluir e assumir o meu próprio ponto de vista.

Conclusão

Parece-me que durante esta dissertação já tirei bastantes conclusões, que aproveito aqui para lembrar serem hipóteses, e não definições fechadas. Mantive a ideia fixa no ponto de que a interioridade é relevante para o treino e para a acção do actor. Contudo, reforcei a minha noção de que esta ideia não quebra o facto, que me parece inegável, de que a cena é subjectiva, e que o conteúdo específico da interpretação (o que a cena representa) pertence sobretudo ao espectador, que é livre de interpretar e fazer desse conteúdo aquilo que quiser. Finalmente, parece-me agora que a comunicação entre actor e espectador não é feita apenas da interpretação consciente de significados, mas também de uma componente sensível.

Quero deixar claro que considero a acção em si descritível de inúmeros pontos de vista. Aquele que utilizei prende-se com a tentativa de generalizar o que se possam considerar ser as componentes dessa acção, com especial enfoque na acção interior. Tentei ainda distinguir entre aquilo que é controlável, por parte do actor, dessa acção interior, e o que não é.

Tomei a posição concreta de considerar a mente enquanto algo que faz parte do corpo, não sendo dissociável nem estando localizada em uma única parte deste, mas cujas funções serão teoricamente mapeáveis. Desta forma, posso dizer que passei a ver a interioridade enquanto movimento, enquanto acção do corpo.

Considero o acto de prestar atenção a forma mais concreta de criar uma distinção entre a consciência e a inconsciência desse movimento.

Pretendo fazer uma última consideração, que é uma confissão: experienciei muitas vezes na minha actividade enquanto actor o problema do “deslocamento” stanislavskiano. Estas experiências foram uma das razões da minha teimosia em abdicar do meu ponto de vista sobre a interioridade. Cheguei a aplicar de uma forma que considero ter tido sucesso a técnica stanislavskiana de identificação com a personagem. Contudo, a minha experiência, apesar de definível nos moldes daquilo que identifiquei enquanto “transe”, não foi, de todo, agradável.

Que eu não seja mal interpretado, ou seja, esperando não estar a cometer o mesmo erro de Stanislavski, que é o de tomar a minha experiência pela realidade, creio que no dia em que fiz isto, a minha actuação foi eficaz. Isto é, a actuação cumpriu com os seus objectivos e eu senti simultaneamente um controlo e uma desinibição quase completos da minha acção (interior e exterior). No entanto, não me parece que este processo tenha sido saudável para mim enquanto actor e pessoa. O que é que quero dizer com isto? Quero dizer que, apesar de considerar a técnica do transe eficaz, já que me possibilitou ceder completamente à minha partitura e executá-la sem dissonâncias, alterou negativamente a minha percepção de mim próprio e a minha capacidade para me ver enquanto actor. Poder-se-ia dizer que ao experienciar o

conteúdo que me impus num estado de intensidade elevada, ritualizei um certo tipo de comportamento.

Parece-me que é possível ao actor manter uma consciência de si próprio e aceitar essas dissonâncias através de um trabalho exaustivo sobre a acção em si, de um treino completo da partitura (ou do jogo, se for uma partitura improvisada). Não digo também que o actor se deva manter completamente distante da execução, podendo usar a atenção/escuta como forma de interpretar e de se relacionar com a mesma, e até de atingir um estado de maior intensidade nessa relação. O que se torna desnecessário é a construção de uma dimensão psicológica na qual o actor tem de acreditar. Essa dimensão, afinal, não é mais do que uma interpretação como outra qualquer, e ainda que o Ser Humano, no meu ponto de vista, nunca seja verdadeiramente dissociável das suas interpretações, o facto de se manter alguma consciência de que se está a interpretar é algo desejável, não o oposto.

Sem mais a dizer, tomo a liberdade de acabar esta dissertação sem um ponto final

Notas

1 – Utilizo a palavra *performer* no sentido schechneriano, ou seja, “aquele que faz (qualquer acção)”. Elaborarei mais sobre esta fonte no capítulo 2.

2 – O que será, para Stanislavski, a “personagem”? Em várias instâncias, este refere-se à criação da personagem incluindo o conceito de “alma”, o que remete para a sua visão espiritual da essência humana e mostra que para o autor uma personagem é como uma pessoa real, com um corpo e uma mente que o actor reproduz (mais uma vez, uso estes termos de forma explicativa e não definidora, como já se terá percebido que é sempre o caso na minha utilização deste tipo de designações). Rose Whyman faz referência a uma nota de um ensaio, dirigida ao actor Moskvin:

“You will not acquire the souls of the general’s wife or Opiskin. Remember this. Your soul will remain yours. But you will take into your soul the conditions of the character, its stimuli, its basis – an organic process... The tasks and aims of Foma, for example belong to Foma, and the execution of them to Moskvin. You will not become Foma, you will become Moskvin-Foma.” (Whyman, 2008: p. 28).

Esta citação refere-se também à situação de “fusão com o papel”, para a qual me voltarei mais à frente na análise da técnica stanislavskiana. Contudo, o que pretendo destacar com esta passagem é que por vezes Stanislavski diz que a fusão é entre actor e papel, outras vezes que é entre actor e personagem. Tal como me parece que acontece com as contradições entre as suas passagens percebidas ora como dualistas ora como monistas, isto dilui a importância da precisão dos termos em si, conquanto torne necessário que se tenha esta diluição em conta aquando da leitura do material. Em adição, apesar de a distinção entre o “papel” e a “personagem” serem importantes (talvez um pouco menos no registo naturalista), algo que farei um pouco mais adiante, interessa-me mais perceber o que se quer que o actor faça, algo que penso que poderá talvez ser melhor expresso pelo termo “partitura”.

Stanislavski dirige uma carta a Elizabeth Hapgood, sobre outras escolhas de termos:

“You also abuse me here, but I can find no other words, they do not give me them. Affective memory – propose something else instead and I will accept it. Art is a condition of the human spirit. The word “spirit” is harmful. Propose something else and I will accept it. But only an understandable word, one that immediately penetrates the essence. In my whole life I have read only five books on psychology and I don’t understand complicated questions.” (Whyman, 2008: p. 75).

Não sou de todo contra a “leitura”, mas acho muito perigosa a crença de que essa leitura, que é no fundo uma interpretação, se possa constituir na grande maioria das vezes enquanto mais do que opinião. A leitura e a opinião podem ser extremamente enriquecedoras. Não estou a dizer que seja impossível interpretar de forma correcta em alguns casos, quando exista a quantidade de informação necessária para tal. Ainda assim, parece-me mais razoável alimentar sempre uma dúvida sobre se se tem essa quantidade de informação. A minha opinião, neste caso, é a de que Stanislavski se encontrava preocupado com a clareza dos seus escritos, mas não tanto com a sua precisão. Isto pode levar a alguma confusão no que toca à interpretação das suas técnicas, tornando necessária a consideração do contexto em que é utilizado cada termo.

3 - A perspectiva está presente tanto na construção como na execução, como se vê na frase do actor Salvini. Não creio ser necessário ter-se uma visão dualista do Ser Humano para se perceber que temos

“consciência”. Contudo, percebe-se porque é que esta consciência de nós próprios pode levar a esse raciocínio.

A questão de sentirmos/repararmos que temos consciência leva-me ainda a outros dois conceitos – o da “atenção”, e outro que penso que não deve ser ignorado, que é o conceito de “deslocamento”, ou “dislocation” (termo usado por Rose Whyman).

Ir-me-ei alongar um pouco mais sobre este último quando chegar à componente do “estado criativo” (“creative state”), que é aquilo que nas descrições de Whyman surge como “sense of the self”. Esta última diferença nominal é uma das que considero maiores em termos da forma como pode ser interpretada (efectivamente, este é talvez o ponto em que as explicações que aparecem na tradução de Hapgood e na explicação de Whyman são mais distantes).

4 - Note-se de novo que me encontro a falar de uma definição limitada ao naturalismo, em que a personagem é vista como uma pessoa fictícia, o que não implica que estas ferramentas proposicionais não possam ser usadas em outros estilos. Ou seja, se se pretender representar uma personagem não-naturalista, ou até simplesmente actuar sem personagem, pode-se na mesma utilizar o poder da auto-sugestão como forma de estímulo. No entanto, não deixa de ser verdade que existem outras formas de o fazer, e não apenas mentais. Sou da opinião que a utilização da mente pode demorar demasiado tempo para ser viável em todos os momentos, dependendo do espectáculo e da situação específica (dentro de cada espectáculo) em questão.

5 – Não é exactamente no mesmo sentido ao qual a aplico, mas a ideia da paradoxalidade da existência do actor é geralmente atribuída a Diderot. Como diz Rose Whyman,

“Famously, the problem of emotion and acting theory was raised in *Paradoxe sur le Comédien*, written c.1773 and rewritten in 1778 by French philosopher Denis Diderot (1713-1784).” (Whyman, 2008: p. 45). O livro em questão só foi publicado em 1830. O autor diz, muito resumidamente, que o actor não necessita de experienciar emoção enquanto actua, criando o paradoxo de transmitir emoção sem a sentir, algo que Stanislavski filtra pela sua percepção de que a memória emocional gera “sentimentos repetidos” que, na sua opinião, não são exactamente o mesmo do que os sentimentos que se experienciam durante a vida.

Ainda assim, este paradoxo, que se baseia na consciência que o actor tem de si mesmo e do que o rodeia, é aplicado pelo autor russo na noção de perspectiva, referida anteriormente na citação de Tommaso Salvini. Stanislavski aceita esta consciência de si mesmo ao mesmo tempo que luta contra o efeito de “deslocamento” causado por ela, como também já referido.

6 – É de aceitação geral a interpretação de que o aluno Kostya representa uma versão jovem e desejosa de aprender de Stanislavski e Tortsov uma versão sábia, e feliz por ensinar, do autor – ou pelo menos é essa a interpretação tanto de Hapgood como de Whyman.

7 – John Willett explica que:

“Com efeito, Brecht encarava o personagem em termos que considerava não-psicológicos: como um feixe incoerente de motivos e interesses antagónicos, tão incoerente quanto êle próprio, ou tão incoerente quanto o mundo em que todos vivemos. Semelhantes personagens jamais são “acabadas” ou coesas como um todo completo: têm de ser apresentadas como uma amálgama de múltiplas facetas interrompidas, claras, ásperas e muitas vezes transparentes, oferecendo muitas irrelevâncias e distorções para os olhos.” (Willett, 1967: p. 198).

A personagem é uma pessoa, no sentido de que é um ser inserido num meio social, mas não de todo no sentido stanislavskiano. É também um

conjunto de “significados”, que serão, idealmente, representativos da sua condição e que não são necessariamente coerentes entre si, e como tal, a sua expressão física, aproxima-se ligeiramente do conceito de partitura, que referi antes.

8 – Foi-me possível encontrar uma pequena amostra deste trabalho, um excerto de um monólogo de Ryszard Cieslak, disponível (pelo menos até à data) nesta hiperligação:

<https://www.youtube.com/watch?v=5Poc5QvfWbw>

9 – “This elaboration of artificiality – of the form’s guiding rein – is often based on a conscious searching of our organism for forms whose outlines we feel although their reality still escapes us.

(...)

Here we touch on a type of acting which, as an art, is closer to sculpture than to painting.” (Grotowski, 2002: p.39).

10 – Pessoalmente, prefiro símbolos de interpretação mais aberta, apesar de considerar necessária alguma clareza se se pretende que o público se consiga relacionar com o espectáculo.

11 – A experiência do transe pode ter elementos comuns e identificáveis em qualquer pessoa, não perdendo contudo a sua subjectividade conforme o conteúdo (os “significados”) que se usa para estimular este estado:

“Interviewing Balinese performers of *sanghyangs*, village trance performances, Goesti Made Soemeng (GM), a Balinese member of Belo’s research team, probed the way trance possession happens:

“(…)

Darja: Somehow or other I lose consciousness. The people singing I hear. If people call out, calling me “Tjittah!” (a pig call) like that, I hear it too. If people talk of other things, I don’t hear it.

(...)

GM: And if you’re a sanghyang puppy, what does your body feel like? Where do you feel yourself to be?

Darja: I just feel like a puppy. I feel happy to run along the ground.

(...)

GM: And if you’re a sanghyang broom, what’s it like, and where do you feel?

Darja: Like sweeping filth in the middle of the ground.”

Belo notes that “a considerable crowd had to be present to ensure that the trancer did not get out of hand. She tells of the time when a man playing a pig escaped from the courtyard. He was not caught until next morning. “He had by that time ravaged the gardens, trampled and eaten the plants (...). He had also, being a pig, eaten large quantities of excreta he had found in the roadways (...).” (Schechner, 2005: p.168 – com citações de Jane Belo).

Esta passagem mostra a entrevista feita pela intérprete balinesa, que acompanhou Jane Belo, a um “performer” desta região que aplica a técnica do transe. Como se pode ver, existe claramente um efeito de identificação entre o “performer” e a sua personagem, que não é necessariamente uma pessoa, podendo até ser, por exemplo, uma vassoura. O “performer” não perdeu completamente a consciência da sua acção, mas estava convencido de que era a sua ideia da personagem que se encontrava a encarnar. Um dos “performers”, que acreditava ser um porco, fugiu do espaço performativo e foi desempenhar as suas acções enquanto porco, tendo ficado inclusivamente envenenado por excrementos que ingeriu durante a fuga.

Bibliografia e Webgrafia

Antunes, David (2009). *Estar em cena no bando* in *Teatro bando: afectos e reflexos de um trajecto*. Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação o bando.

Auslander, Philip (2002). *From acting to performance: essays in modernism and postmodernism*. Taylor & Francis e-Library (Obra originalmente publicada em 1997).

Borges, Diogo Pereira (2016). *Apontamentos sobre princípios do sistema de formação “Consciência do ator em cena”* in *Ator em cena – Notas sobre apropriações artísticas e pedagógicas a partir do trabalho de João Brites, o teatro o bando e seu sistema de formação para atores*. Universidade de Brasília.

Brecht, Bertolt (1974). *Brecht on theatre: the development of an aesthetic*. (John Willet, trad., ed.) (3ª ed.). Londres: Eyre Methuen (Obra originalmente publicada em 1957).

Brecht, Bertolt (1999). *A Compra do latão*. (Urs Zuber, Peggy Berndt, trad.) (Assírio Bacelar, ed.) Vega (Obras originalmente publicadas de 1939 a 1955).

Brites, João (2009). *Processos criativos* in *Teatro bando: afectos e reflexos de um trajecto*. Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação o bando.

Brites, João (2009). *Teimar em inscrever no quotidiano a dimensão ética e política do teatro* in *Teatro bando: afectos e reflexos de um trajecto*. Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação o

bando.

Correia, Manuela (2009). *O tempo do actor em cena é o tempo do presente* in *Teatro bando: afectos e reflexos de um trajecto*.

Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação o bando.

Dennett, Daniel C. (1984). *Elbow room: the varieties of free will worth wanting*. Oxford: Clarendon Press.

Goffman, Erving (1993). *A apresentação do eu na vida de todos os dias*. (Miguel Serras Pereira, trad.). Lisboa: Relógio D'Água Editores (Obra originalmente publicada em 1959).

Grotowski, Jerzy (2002). *Towards a poor theatre*. (Eugenio Barba, ed.) Nova York: Routledge (Obra originalmente publicada em 1968).

Pavis, Patrice (2001). *Dicionário de teatro*. (J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira, trad.). São Paulo: Editora Perspectiva (Obra originalmente publicada em 1947).

Ramos, Jorge Leitão (2009). *A consciência da transitoriedade* in *Teatro bando: afectos e reflexos de um trajecto*. Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação o bando.

Ryle, Gilbert (2009). *The concept of mind*. Taylor & Francis e-Library (Obra originalmente publicada em 1949).

Schechner, Richard (2013). *Performance studies: an introduction*. (3ª ed.). Nova York: Routledge (Obra originalmente publicada em 2002).

Sofia, Gabriele (2012) *Teatro e neurociência: da intenção dilatada à experiência performativa do espectador*. Revista Brasileira de

Estudos da Presença. Porto Alegre. Também disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>.

Stanislavski, Constantin (1956). *My life in art*. (J. J. Robbins, trad.) Nova York: Meridian Books.

Stanislavski, Constantin (1981). *Creating a role*. (Elizabeth Reynolds Haggood, trad.) Londres: Methuen Drama (Obra originalmente publicada em 1961).

Stanislavski, Constantin (2001). *Building a character*. (Elizabeth Reynolds Haggood, trad.) Londres: Methuen Drama (Obra originalmente publicada em 1950).

Stanislavski, Constantin (2008). *An actor prepares*. (Elizabeth Reynolds Haggood, trad.) Londres: Methuen Drama (Obra originalmente publicada em 1937).

Vasques, Eugénia (2003). *O que é teatro*. [s. l.]: Quimera Editores.

Vasques, Eugénia (2009). *Um caso de teatro político: o “teatro de ambiente” do bando* in *Teatro bando: afectos e reflexos de um trajecto*. Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação o bando.

Website Teatro O Bando (2017). <http://www.obando.pt/>

Werlang, Cristiane (2016). *A Musicalidade na dramaturgia de ator: das vanguardas do século XX ao caso do teatro o bando*. Universidade de Coimbra.

Whyman, Rose (2008). *The Stanislavsky system of acting: legacy and influence in modern performance*. Cambridge University Press, New York.

Willett, John (1967). *O teatro de Brecht*. Zahar Editores (ed., trad.).

Anexo

Respostas dos intérpretes do projecto “Tudo”:

“Performer” A –

1 – Não sei bem...e talvez ainda não devesse estar em cena porque não tenho isso esclarecido para mim. Mas...resumidamente e por agora, penso que seja transmitir/ partilhar informação, ideias, realidades, emoções, sensações,... com o outro. É uma urgência/necessidade de confronto e questionamento, que surge, e que por algum motivo achas que deve ser partilhado. Por isso, deve ter um motivo, deve ser de importância (quase) universal.

2 – Até agora, da pouca experiência que tenho, prefiro o trabalho de ensaios, de pesquisa, do que estar em cena, com um público real a assistir. Acho que o facto de ter um público a assistir me inibe (eu sei que isto contradiz o que digo a cima, sobre fazer isto para “partilhar com o outro”, mas tenho essa questão por resolver), e tenho dificuldades em entrar noutra zona mental, onde tudo se cruza, quando estou em cena.

Acho que é por isso que ainda não devia fazer teatro, ainda não sinto/ não quero lidar com a responsabilidade de transmitir uma coisa a alguém, nem me sinto à vontade para o fazer.

Bem, mas essa “zona mental onde tudo se cruza”, é como se fosse um filme a passar na cabeça, mas um filme descontínuo de emoções e memórias, e sensações...mas acho que se ficar só na

cabeça, e se não passar para o corpo, não transmite para o outro ... não estou a conseguir explicar. Estou a lembrar-me de uma aula que tive, na qual basicamente tínhamos de improvisar, cada um (mas em simultâneo, no mesmo espaço), a partir “do que é”/”sentir o ambiente de claustrofobia”. E quando o tempo terminou, a professora quis racionalizar o que tinha acontecido naquela improvisação. Lembro-me que fisicamente andei pela sala a fazer coisas (já não sei bem o quê), mas sei que me movia porque havia um género de “história” na minha “tela mental”, mas uma história descontínua – lembro-me quando disse isto à professora, ela disse-me perguntando: “Quase como num sonho?” e sim, a verdade é que tinha essa descontinuidade e misturas aleatórias como num sonho! Basicamente entrei numa “zona” e com essa “zona” na tela mental da minha cabeça, movia-me e fazia coisas fisicamente no espaço. O que me aconteceu (e agora especificamente quando estávamos em cena com o “Tudo”), foi que, ...senti-me a fazer as coisas por fora, sim fazia acções físicas, mas não tinha nada na minha tela mental, senti-me quase como se enganasse o público, porque não tinha nada de verdadeiro para partilhar com ele, ou não percebi o que tinha a partilhar. E ao ter feito o que fiz, de forma vazia (mas não o vazio que está cheio, e sim o vazio ridículo de quem não sabe o que está a fazer) sei que falhei. ...já me perdi na pergunta: “Sentes que pensas, quando actuas em palco? Se sim, de que forma? Tenta

descrever o teu processo mental em cena da forma que achares mais justa.”

Sim, quer dizer, em cena não. É estranho. Acho que bloqueio, e não estou livre para entrar numa zona/bolha/o que for e surpreender-me, viver realmente aquilo, e em vez disso entro numa repetição. Acho que tenho um processo errado no qual me faço uma auto-sabotagem, e tento reproduzir o que fiz nos ensaios (ir à procura de *reproduzir* as experiências verdadeiras, em vez de estar livre para acontecerem ou não).

Não sei porquê, estou a lembrar-me do espetáculo “Pocilga” do Allan Platel, onde eles viviam (pelo menos foi o que me fez parecer a assistir) realmente aquela experiência). Ah! Lembrei-me desse espectáculo, como exemplo onde os intérpretes estavam (isto na minha ideia, claro) livres, moviam-se fisicamente e na mente (isto foi o que eu senti), parecia-me que estavam com essa disponibilidade total. São sérios e responsáveis em relação ao material que estavam a produzir, e sérios com a “mostra”/partilha desse material ao público.

3 – Sim, sinto necessidade de antes de cada espetáculo disponibilizar o corpo, a voz, e a mente. Parece-me natural, tal como num café temos de ir repor as bebidas e a comida, verificar e preparar tudo antes dos clientes chegarem, no teatro isso também tem de ser feito. Para além de preparar o cenário, adereços (quando os há), música, luzes, etc etc, o corpo a voz e a mente também tem necessidade de ser disponibilizada, falta-me

responder ao “porquê” mais concretamente, mas agora não estou a conseguir arranjar palavras para escrever uma frase que responda a isso, mas necessito disso, não só pela parte do “check-in” ao corpo e à voz, como também à entrada da “zona” mental no espetáculo”, que claro, essa entrada não acontece só antes do espectáculo, acompanha-me durante mais tempo antes. Já me estou a perder, ainda não consigo explicar bem isto, vou ficar por aqui.

“Performer” B –

1 – Penso que relaciono o estar com o tempo e o espaço. Um corpo, num momento, num sítio, numa situação. Por exemplo em cena: observando e sendo observado, em contacto com outros corpos, dando e recebendo informação.

2 – Sim. Acho que há momentos para pensar e momentos para não pensar, em cena. Penso muito mais nos ensaios, sinto mais na apresentação. Mas acho que estou sempre em movimento, entre o dentro e o fora (do tempo presente, e logo de mim) numa constante mudança de focos.

3 – Sim. Quase como se isso me ajudasse a voltar ao tempo presente, eu, agora, aqui. Até ao ponto que eu precisar... ou seja, até me “sentir pronto/a”, naquele projeto específico, naquele dia específico, fisicamente e mentalmente.

“Performer” C –

1 - Sempre que fazemos algo que seja visto por alguém já é "estar em cena". Dependendo do que se quer mostrar, a cena pode ser a rua, uma casa de banho, uma cabine telefónica, e não apenas um palco. "Estar em cena" é teatro, no sentido de que teatro acontece sempre que há um a ver outro. Ainda assim, a minha procura por "estar em cena" é uma construção, construção porque requer técnicas, junção de várias técnicas e porque requer um contexto (porque quero "estar em cena" quando tenho algo que me é urgente e vital dizer/fazer).

2 – Pensar também é com o corpo, portanto atuar com o corpo é uma forma de pensamento. E penso porque, por norma, tenho uma partitura que já está fixa e por mais livre que essa partitura seja, requer um pensamento prévio que já está tão entranhado que faz com que eu pense, mesmo que não esteja a pensar mentalmente. O pensamento é uma faculdade do sistema mental, mas que está ligado a algo que desejamos, e o pensamento é parte do fazer, logo fazer/atuar é pensar...

3 – Depende sempre do contexto artístico, se me interessa o meu corpo quotidiano ou trabalha-lo de forma a que seja outra coisa... Seja como for, gosto de me concentrar como forma de me convocar para o sítio onde vou atuar, para as pessoas para quem vou atuar e para as pessoas com quem vou atuar. Andamos sempre a mil, sempre em mil sítios ao mesmo tempo porque temos mil pensamentos e mil instrumentos eletrónicos que nos levam a mil sítios, e o concentrar pode ser um ato de amor, no sentido de que

quero esquecer-me desses mil sítios para estar unicamente nesse sítio de atuação e para as pessoas a que me referi.

“Performer” D –

1 – É dizer a alguém X que vou fazer qualquer coisa Y. Quando alguém X me assiste a fazer qualquer coisa Y, estou em cena.

2 – A noção de pensar quando se actua num palco pode ter várias facetas, e isso deve-se simplesmente ao facto de não deixarmos de ser seres humanos quando estamos em cena. Eu posso parar para reflectir profundamente sobre qualquer coisa, mas o meu corpo nunca será totalmente controlado por mim. É o meu cérebro que o controla. E eu estou longe de conseguir controlar o meu cérebro na sua totalidade, como qualquer outro ser humano. Vários pensamentos que me aparecem na cabeça quando estou em cena (ou até mesmo acções) são impossíveis de controlar porque são instintivos. Por exemplo, eu reparar que alguém que contracena comigo fez um gesto que não era suposto, ou eu não conseguir reproduzir a partir dos ensaios um salto, porque é impossível que a altura do salto tenha sempre os mesmo centímetros em todos os ensaios... Mas o mesmo aconteceria no sentido inverso. Por mais que eu consiga dar total atenção ao meu corpo, nunca conseguiria desligar o cérebro na sua totalidade, como se fosse um interruptor de luz de uma sala qualquer. Portanto, quando estou em cena, sim, penso muito, mas também me deixo levar. Tudo depende do trabalho que se faz, ou de como corre um ensaio. Agora, se a

noção de pensar quando se actua num palco se referir mais a “eu vou dar um salto ótimo agora nesta cena e neste momento”... Isso nunca vai acontecer como eu quero, porque quebrei a minha viagem. O ideal é ter um espectáculo sob controlo, mas saber pensar usando o instinto enquanto actua. É desligar do que eu quero fazer no momento para dar espaço a uma viagem guiada pelo instinto.

3 – Sim, sinto claramente uma necessidade de me concentrar antes de actuar, mas ainda não consigo definir até que ponto, ou qual é que é “a melhor forma” de acordo com o meu “eu”. Ainda tenho muito o que experimentar e descobrir. Quero hoje, por exemplo, experimentar concentrar-me durante apenas 5 minutos, e amanhã fazê-lo durante duas horas. Mas a concentração é um factor bastante importante, porque é o que permite ao cérebro e ao corpo a passagem do mundo “real” para o mundo “da viagem”. De qualquer forma, também já me conheço suficientemente para saber que exercícios de concentração é que quero executar e quais é que não quero, baseando-me no meu sistema nervoso. Por natureza, tenho problemas em controlar o meu corpo e o meu cérebro quando está mais tenso e nervoso. Então, para mim, fechar os olhos e deixar o meu corpo ir ou “viajar” ao som de uma música relaxante é o ideal, porque estou a dar espaço ao meu corpo e ao meu cérebro “para fazerem aquilo que eles quiserem” sem que eu esteja a querer controlá-los por completo. A sensação

de “estar a curtir” é, para mim, um dos melhores elementos de concentração.

“Performer” E –

1 – Para mim "Estar em cena", dando ênfase à palavra "estar", significa realmente estar, ou seja, significa concentração, significa que a minha cabeça não vai estar noutra lugar, significa que estou pronto/a para ação e para qualquer coisa que possa acontecer sem que eu esteja à espera. Quando não "estou", o tempo de reação diminui e a energia está bastante mais em baixo. E mesmo o gosto de fazer teatro só existe quando "estou em cena", por isso, se não for assim não vale a pena.

2 – Sim, sinto que penso. Não acredito que fazer teatro seja só emoção e aliás, acho que o pensamento é a base de tudo o resto. Se eu não pensar e me deixar levar pela emoção, num momento em que tenha de chorar e falar ao mesmo tempo, provavelmente não se irá entender nada do que irei dizer. Por essa razão, e porque estou a fazer teatro, e porque convém que a mensagem seja transmitida, há sempre uma parte da razão que me alerta para o que tenho de fazer. Não existiriam marcações se não pensasse, nem as reações aos imprevistos teriam os limites do palco. Se me assustasse - e não usasse a razão - provavelmente sairia de palco e até da sala de espectáculos e facilmente a peça se confundiria com a vida real. O teatro é mentira e, para mim, isso significa que é racional.

3 – Sim, sinto necessidade de me concentrar. Sinto necessidade de mexer o corpo e de aquecer a voz. Gosto de rever alguma coisa que me esteja a causar ansiedade, de dançar, de cantar, de fazer um pouco o que me apetecer! Isto também me ajuda a ficar com menos nervos e assim a concentrar-me no meu trabalho - sem pensar tanto no fora, isto é, no que estou a passar para o público. Acho que o corpo tem que estar disponível para realmente "estar em cena". E este aquecimento, que gosto de fazer no espaço, é a forma de me concentrar. Quando não disponibilizo o corpo tenho a sensação de não conseguir desligar-me tão bem das minhas manias e tiques e, portanto, de não conseguir realmente vivenciar a personagem.

“Performer” F –

1 – Estar? Não sei, mas estar e ser em equilíbrio/conjunto é um maximo, como açúcar para a alma.

2 – Não sei se sinto que penso. Sei que eu, enquanto intérprete, penso, se é consciente não sei, depende do processo do atuar.

3 – Sim, claro. Até sentir que os nervos tensos que bloqueiam o corpo se transformam em nervos de adrenalina, energia, foco, força e poder interior.