

UNIVERSIDADE DO ALGARVE
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS

REPRESENTARTE

Dissertação para a obtenção do grau de mestre em Educação Artística

Júlia Susana Seara Ferreira

Faro

2008

NOME: Júlia Susana Seara Ferreira

DEPARTAMENTO: Linguas, comunicação e artes

ORIENTADOR: Professora Doutora Maria João Neves

DATA: 13 DE MAIO DE 2008

TÍTULO: REPRESENTARTE

JÚRI:

Doutor António Manuel da Costa Guedes Branco

Doutora Maria João dos Santos das Neves

Doutora Mirian Estela Nogueira Tavares

Doutor David João Neves Antunes

RESUMO

Partindo do encontro do que é a arte e o seu juízo estético, pretende-se descobrir onde a representação se enquadra. Na investigação, encontramos como resultado a criação humana, utilizando a razão, sentidos e pensamento, com a finalidade de dar vida ao que a vida não mostra, mas que no palco se comunga.

Palavras-chave: Arte, representação, criação humana, comunhão.

ARTACT

ABSTRACT

Leaving of the meeting of what it is the art and its aesthetic judgment; it is intended to discover where the representation fits. In the inquiry, we find as result the creation human being, using the reason, felt and thought, with the purpose to give life what the life does not show, but it shares in stage.

Keywords: Art, act, human creation, communion.

Índice

Introdução	Página 7
Capítulo I – A arte através da filosofia	Página 8
1.1- Platão	Página 8
1.1.1 - A criação perfeita	Página 8
1.1.2 - A arte é imitação	Página 9
1.1.2.1 - A cópia e o simulacro	Página 10
1.1.3 - Onde se situa a verdade na arte?	Página 11
1.1.4 - A poesia pode ser a verdade transcendente	Página 13
1.2 – Aristóteles	Página 14
1.2.1 - A criação do Homem	Página 14
1.2.1.1 - A arte com regra	Página 15
1.2.1.2 - Liberdade imitativa	Página 16
1.2.2 - Da liberdade para a perfeição do Homem	Página 17
1.3 – Kant	Página 19
1.3.1 – O conhecimento pela arte	Página 19
1.3.2 - O belo é um juízo estético	Página 20
1.3.2.1 - O juízo de gosto	Página 21

1.3.2.1.1 - A finalidade do juízo de gosto	Página 23
1.3.3 - A distinção final da beleza	Página 24
1.3.4 - Entendimento e imaginação	Página 25
Capítulo II - A Arte do teatro	Página 27
2.1 – Uma visão interior	Página 28
2.1.1 - O Quê?	Página 28
2.1.2 - Como?	Página 30
2.1.3 - Onde?	Página 38
2.1.4 - Quem?	Página 45
2.1.4.1 – O actor	Página 45
2.1.4.2 – O encenador	Página 49
2.1.4.3 – O público	Página 50
2.1.4.4 – A comunhão	Página 53
Capítulo III - O teatro e a sua alma: Representação	Página 56
Conclusão	Página 57
Bibliografia	Página 59

Introdução

Partimos para este estudo com uma inquietação que nos perturba. Do que os nossos sentidos percebem e do que consegue a razão discernir, não conseguimos responder satisfatoriamente, porque a representação esfuma-se em cada subida do pano. Não conseguimos encontrar os motivos de não nos satisfazermos com o que nos é mostrado, e perturba-nos o que vamos conhecendo sobre o que ela deve conter. Mas coligando o que conhecemos e o que vemos, notamos que um vácuo se abre e lhe faltam elementos que a preencham e justifiquem toda a sua inteireza.

Desta forma, abramos a nossa capacidade investigadora e revolvamos as fontes necessárias para chegar à resposta das nossas inquietações. Desvendemos o que se encobre para lá do que vemos, e possamos abrir novas perspectivas na visão da representação.

“A liberdade que aqui se descreve não é a fraqueza, a indulgência ou o encorajamento. É a permissão de ser livre, o que significa igualmente que se é responsável.”

(ROGERS, 1983, pág. 310)

CAPITULO I – A arte através da filosofia

1.1 - Platão

1.1.1 - A criação perfeita

Dar início a um estudo sobre uma temática, provoca a necessidade de procurar as suas primeiras ideias que formaram a base da sua existência. Nesta procura, parece-nos importante situar alguns conteúdos da filosofia de Platão.

Como pontos importantes, Platão refere que tudo na vida do homem se deve orientar tendo em conta três ideias fundamentais: a verdade, o bem e o belo¹ (HUISMAN, 1954, Pág. 20). Cada uma delas é, no entender de Platão impossível de atingir na sua plenitude, a começar pela sua definição (PLATÃO, *República*, 505a) mas são incontornáveis, pois só através delas se caminha na via da perfeição do ser.

Platão explana em várias das suas obras a reflexão de cada uma das ideias, deixando sempre a certeza que estas estão acessíveis só aos que seguem a vida pela razão, ou seja, pela faculdade de pensar. É no raciocínio que Platão procura a verdade e a perfeição, como se prova pelos seus diálogos. Em diversas referências, se faz o elogio da razão (alma), descurando a parte sensível (corpo) do ser humano, parte “...*companheiro de certas satisfações e desejos*” (PLATÃO, *A República*, 439d).

¹ Na actualidade existem muitas outras categorias estéticas como por exemplo, o grotesco, o interessante, o surpreendente, etc. No entanto, optou-se neste trabalho por falar apenas do *belo*, categoria estética por excelência da antiguidade e que se mantém vigente nos nossos dias, embora ombreando com diversas outras.

Também no mundo existe uma divisão composta por dois mundos, o Homem deverá elevar-se à mais perfeita. Por um lado, Platão apresenta o mundo sensível, ou seja, o mundo palpável, onde o sujeito reside durante a sua vida terrena. Este mundo é repleto de tudo o que não contém a absoluta essência de existência, ou seja, tudo o que existe é apenas a sombra da verdadeira realidade. As realidades verdadeiras e puras encontram-se no mundo ideal, o mundo das ideias. O sujeito em toda a sua vida procura ascender ao mundo ideal, de forma a tornar-se completamente divino, pois ele só possui uma pequena parte de divindade, que se situa na sua alma e lhe permite contactar com partes essenciais à vida perfeita (**PLATÃO, Fedro, 250a**).

1.1.2 - A arte é imitação

O campo da arte para Platão é um pouco dúbio, dado que o autor utiliza o termo para designar um amplo leque de habilidades técnicas e ofícios. Refere em alguns exemplos, a arte dos discursos, a arte do carpinteiro, a arte da pintura, a dos dramaturgos e a dos poetas. Procuremos encontrar o caminho que nos mostre da melhor forma a posição que o filósofo assume perante a arte.

Com respeito à arte, Platão, mais uma vez, apresenta uma divisão. Assim, existem as artes de produção e as artes de aquisição. Dentro das artes de produção, estão inseridas a agricultura e as suas derivantes, bem como tudo o que se refere “(...) *a las cosas compuestas e fabricadas que denominamos manufacturas – y, finalmente, también la imitación: justificadamente, todo esto podría quedar abarcado por un solo nombre. (...) Para reunir las en un solo nombre, las llamaremos técnica productiva.*” (**PLATÓN, Sofista, 219 b c**).. Por outro lado, estão as artes de aquisição, que se apropriam das

coisas já existentes pela palavra e pela acção: *“Despues de esta Forma esta aquella que concierne a todo lo que se aprende y al conocimiento de lo que es próprio de los negócios, de la lucha y de la caza: ella no fabrica, en efecto, ninguna de estas cosas, sino que apresa – o impide que sea apresado – mediante razonamientos o acciones, todo lo que existe y ya estarealizado, razón por la cual seria lo más adecuado abarcar a todas estas partes com el nombre de técnica adquisitiva.”* (PLATÓN, *Sofista*, 219 c d).

Perante esta divisão, o campo das artes que interessa ao nosso trabalho – a representação – situa-se no campo das artes de produção. Esta, mostra-se pela própria definição, rege-se pela imitação.

1.1.2.1 - A cópia e o simulacro

Platão insere as artes, na arte imitativa, comentando como elas mostram a sua forma de produção. Refere nos seus diálogos, que as artes, como por exemplo a pintura, são fruto do fabrico de *imitações e homónimos dos seres reais* (PLATÓN, *Sofista*, 234 b c). Deste modo, sendo imitações, deixam de ter a completa existência, passam a ser imagem de ser, ou seja ilusões. *“¿como el arte puede inducir al error si – conforme Platón mismo – representa la realidad? Porque, según creía, el arte representa la realidad deformándola, proporcionando así una imagen ilusoria. (...) constituye no solo una imagen superficial sino también falsa.”* (TATARKIEWICZ, 1987, pág. 131.)

As imitações apresentam-se, no entender do filósofo de duas formas: por cópia e por simulacro. A primeira forma – a cópia – é apresentada com a capacidade do artista produzir a semelhança da realidade, através da procura da beleza, mas sem rigor para

com a verdade (**PLATÓN, Sofista**, 236 a b). Por ser somente uma semelhança, não tem em si a pretensão de ser perfeita, pois como apresenta na República, a alma humana é incapaz de “*imitar bem muitas coisas*”(PLATÃO, República, 395b).

O simulacro, no ponto de vista de Platão, consiste na cópia destas imitações apresentadas, que contêm em si o reconhecimento da sua semelhança ao belo, mas que o são de “*forma desfavorável*” (**PLATÓN, Sofista**, 236 b c).

Para clarificar, Platão serve-se de exemplos bastante concretos que nos ilustram o seu pensamento sobre a arte. Usando o exemplo da cama, Platão afirma que a única verdade se situa na sua “*forma natural*”(PLATÃO, República, 597b), criada por Deus, única identidade capaz de criar algo perfeito. Seguidamente, surgem as imitações. A primeira forma é cópia, elaborada pelo marceneiro, pois utiliza a produção em objecto, que embora tenha o aspecto da ideia, não contêm em si a perfeição absoluta. “*Logo, se faz o que não existe, e não pode fazer o que existe, mas simplesmente algo de semelhante ao que existe, mas que não existe*”. (**PLATÃO, República**, 597a). Por fim, vem o simulacro, a cópia da cópia, que é feita pelos que imitam a cópia, e que por isso estão “*...três pontos afastados do real*” (**PLATÃO, República**, 599a). Platão enquadra igualmente o tragediógrafo neste patamar, denominando-o como “*...se fosse o terceiro, depois do rei e da verdade;...*” (**PLATÃO, República**, 597e).

1.1.3 - Onde se situa a verdade na arte?

Se em Platão se afirma que na arte existe apenas imitação, torna-se difícil conceber que se atinja a verdade em algum ponto. É através da alma, que o Homem tem o acesso às verdades essenciais, pois já antes da sua vida terrena o Homem as conheceu. “*Depois de*

ter contemplado a essência das coisas, uma vez saciada no conhecimento, a alma regressa ao interior do céu e aí repousa.” (PLATÃO, Fedro, 248a).

Platão afirma que a alma pode assumir diferentes graus, dependendo da sua perfeição. Enquadrando unicamente o que se insere nas artes mais próximas ao nosso objecto de estudo, o filósofo insere a música no primeiro grau, a do poeta e a de qualquer imitador no sexto grau. Como é evidente, a imitação é encarada como algo muito distorcido da perfeição.

Das três ideias que Platão elege, uma delas, a beleza, eleva-a afirmando que esta é a que se revela mais perceptível e cativante (PLATÃO, Fedro, 250e). É neste ponto que a arte mostra a sua importância, pois através dela nasce a produção de obras que transportam em si a recordação da Beleza. Aquele que consegue atingir este ponto, dá a possibilidade ao Homem de poder contemplar tal ideia, melhorando-se. (PLATÃO, Fedro, 251b).

Cabe ao artista produzir na sua obra o melhor que conhece da sua natureza, para que ascenda ao ponto de dar essa visão ao seu trabalho. Não se pode falar ou fazer o que quer que seja se não se conhecer, por isso é necessário que o Homem analise a natureza do que trabalha e só depois mostre o seu resultado, tendo em conta tudo o que analisou. (PLATÃO, Fedro, 274b).

De acordo com o pensamento platónico, a arte da imitação não se rege pela aquisição de conhecimento, pois não utiliza em si a sua fonte (razão). Como o próprio Platão afirma, é uma arte de enganos: “(...) *esta permitido que haya imitaciones de las cosas, y que dicha disposición surja de una técnica engañadora.*” (PLATÓN, Sofista, 264 d e). Deste modo, a arte apesar de ser fruto do Homem, não pode conter algo que lhe seja

benéfico, logo, é corruptiva para o seu ser. “*Se o medíocre se associa ao medíocre, a arte de imitar só produz mediocridades*” (PLATÃO, *República*, 603b)

1.1.4 - A poesia pode ser a verdade transcendente

Será à Verdade que teremos de nos cingir, para analisar o que Platão assume na arte com validade para o Homem. Não é fácil entender como algo na arte, ou melhor, como num conjunto de ilusões pode nascer a Verdade. Mas analisemos do princípio. Platão encara a Verdade como inatingível para o Homem, deste modo não pode este ser capaz de dizer algo que seja verdadeiro. Se as próprias formas de arte são vistas, como cópias da Verdade, logo também estas não podem dar mais do que são. Como podem então atingir essa Verdade? Como podem os humanos chegar a saber essa Verdade?

Além da filosofia, ciência única que procura a Verdade em si, por ser plena de Razão, Platão selecciona entre as artes uma que elege e considera que pode ter validade: a poesia.

A poesia era a forma que os Gregos tinham de narrar a vida e a justiça dos seus Deuses, servindo-se deste modo para ensinar o restante povo. Mas os poetas, sendo humanos, podem ser mais do que os outros? Só na medida em que desenvolvem o mérito da escrita e por serem possuídos pela Verdade ao escrever. Isto quer dizer que os Deuses utilizam os poetas para lhes transmitir a perfeição da Vida, dando-lhes a função de intermediários entre os Deuses e os Homens. Não é o poeta que sabe o que escreve, ele apenas serve para traduzir o que os Deuses desejam dizer. A poesia, ou melhor, a boa poesia é aquela que é escrita por inspiração divina. “*Na verdade, todos os poetas*

épicas, os bons poetas, não é por efeito de uma arte, mas porque são inspirados e possuídos, que eles compõem esses belos poemas.” (PLATÃO, Íon, 533e).

E nisto não há arte verdadeira, pois escrever o que não são ideias suas não tem qualquer validade. *“Consente, então Íon o título mais belo: reconheceres que és divino e que não há arte nos teus elogios a Homero.” (PLATÃO, Íon, 542b).*

1.2 - Aristóteles

1.2.1 - A criação do Homem

Aristóteles é o filósofo mentor da estética na arte, pois é ele que se apresenta com um conhecimento específico desta área, não a incluindo na generalidade dos conhecimentos como aconteceu com os autores anteriores, como é o caso de Platão. Este último, como mostrámos, não a conseguia definir, apenas reconhecia a sua forma imitativa. Aristóteles assume que arte é algo que se pode distinguir, dando-lhe importância pela parte criadora que lhe reconhece.

Na *Poética* são apresentadas as principais características que o filósofo encontra na arte. Na sua teoria evidencia-se a presença dos conhecimentos de outros filósofos anteriores, onde se salienta Platão. Aristóteles parte do mesmo ponto para a concepção da arte, segundo o qual, esta se rege pela imitação. Mas apesar de terem este aspecto em comum, as suas teorias divergem a partir da forma como o homem a aproveita.

Aristóteles aceita a imitação na arte como ponto de partida do homem para a criação da sua obra. No entanto, no entender do filósofo, o artista não tem por objectivo utilizar os exemplos ou ideias da realidade para a sua cópia fiel, mas simplesmente como base para

sua nova criação. Deste modo, contrariamente ao pensamento de Platão, a obra deixa de ser imperfeição por ser uma cópia infiel da verdade, mas é considerada um exemplar novo dentro da realidade, sendo assim criação (**ARISTÓTELES, Poética**, 1451a, 48).

A possibilidade criadora apresenta-se de forma inovadora, pois dá ao artista um papel activo, o de utilizar as suas capacidades expressivas livremente. É ao artista que cabe decidir de que forma quer que a obra seja feita.

Neste sentido, Aristóteles percepciona o Homem, não como um escravo de ensinamentos divinos, mas como um agente que procura dar a sua visão do mundo, e das suas possibilidades pela arte que pode desenvolver. O Homem não se cinge ao que vê, nem ao que todos crêem. A Verdade para a vida, é independente do que se narra artisticamente. A arte não procura mostrar o que já se conhece, mas explorar as possibilidades do conhecido e do desconhecido.

1.2.1.1 - A arte com regra

A arte embora reconhecida como criação, não é aceite como matéria que não precise de mais do que da liberdade. Aristóteles, enraizado nos seus conhecimentos científicos, defende que a arte, assim como qualquer fonte de conhecimento, é constituída e limitada por regras. *“A mais bela tragédia, conforme as regras de arte, é, portanto, a que for composta de modo indicado”* (**ARISTÓTELES, Poética**, 1453a, 72)

Esta visão do filósofo difere de Platão, uma vez que este último apresenta a arte como algo que corrompe a alma do homem e não a forma, devido à sua natureza falaciosa. Aristóteles valida a sua postura defendendo que a arte, além de ser regida pela razão,

faculdade indispensável ao conhecimento, proporciona uma aprendizagem alargada, possibilitando o nascer de novas perspectivas no Homem.

O meio de alcançar este conhecimento, também é apresentado por Aristóteles em contraposição ao defendido pelo seu mestre, ou seja, os Deuses para Platão eram os responsáveis pelas verdades existentes na arte produzida. Aristóteles, não recorre às divindades, mas rege-se pelo pensamento científico e apresenta o talento, o exercício e a habilidade como peças fundamentais para criação artística. Deste modo, a arte é resultado do Homem e fruto da realidade.

1.2.1.2 - Liberdade imitativa

Como já foi dito, o artista é essencial para o nascer da obra, pois é dele que parte a forma de a criar com base na sua livre expressão. A realidade expressa na obra pode ser facilmente identificada, ou não, pois o artista pode focá-la com mais ou menos evidência. Neste ponto de vista, Aristóteles personifica a grande viragem dos tempos, em que a arte já não se orienta para espelhar a realidade, mas com a probabilidade de tal, pode exagerá-la ou até ridicularizá-la *“Mas como os imitadores imitam homens que praticam alguma acção, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole (...) também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores”* (ARISTÓTELES, **Poética**, 1448a, 7).

A liberdade da criação e a fantasia são para o artista instrumentos indispensáveis para a obra ficar mais bela. *“Grato, porém é o maravilhoso, prova é que todos, quando narram alguma coisa, amplificam a sua narrativa para que mais interesse.”* (ARISTÓTELES, **Poética**, 1460a, 156).

Aristóteles ao descrever os vários géneros de narrativa, ressalva algumas exigências, através de duas características essenciais a qualquer obra que as torna verdadeiras, a verosimilhança e a necessidade (ARISTÓTELES, *Poética*, 1454a,88). A verdade aqui, apresenta-se não como ideia de absoluto, mas como algo a que o Homem reconhece a sua validade. A verosimilhança, é uma garantia de que o filósofo se serve para que a obra consiga transmitir algo capaz de ser identificado como possibilidade de acontecer. Não é para espelhar a realidade, mas uma forma de a retratar de forma artística. Desta dupla exigência (verosimilhança e necessidade), o artista terá de compor toda a obra para que seja percebida de forma convincente, possível e verosímil, ou seja, a obra é um todo e não partes de algo (ARISTÓTELES, *Poética*, 1451a, 49); é possível conceber a sua existência na realidade, mesmo que contenha elementos fantasiosos.

Esta forma de pensamento, contradiz o que Platão define para a arte, pois apresenta no diálogo com Fedro que tudo o que é verosímil tem somente a semelhança para com a verdade, e por isso não pode ser válido para o Homem “*pode discernir o que é provável com toda a exactidão*” (PLATÃO, *Fedro*, 273d).

Por último, o grande princípio que se inclui é a universalidade. A arte criada como ponto de vista perceptível a qualquer pessoa e com conteúdos de interesse global, fá-la aproximar aos olhos de quem a vê como um objecto válido e rico de conhecimento (ARISTÓTELES, *Poética*, 1451b, 50).

1.2.2 - Da liberdade para a perfeição do Homem

A formação do Homem é uma preocupação constante que parece ser objecto de reflexão de qualquer filósofo. Aristóteles defende, à semelhança do seu mestre, que tudo o que o

Homem fazer o deve encaminhar para a perfeição do Ser. Como já foi apresentado, a razão era o principal veículo, mas Aristóteles acrescenta mais alguns que a partir da arte podem ser alcançados.

O Homem, tendo a faculdade de imitar para criar possui, segundo o que retemos de Aristóteles, uma forma de se comprazer, ou seja, a imitação passa a ser uma ferramenta vital desde o princípio da vida humana, possibilitando-lhe a apreensão das capacidades a desenvolver em si (**ARISTÓTELES, Poética**, 1448b,13). Na arte actua-se da mesma forma, pois utiliza-se a imitação como forma de perceber a vida e a poder recriar na sua obra segundo a sua forma expressiva. Coligando o pensamento com a capacidade criativa, deriva o prazer da criação. O prazer mencionado é entendido dentro dos princípios morais e éticos da sociedade, ou seja, com o intuito de alcançar a perfeição do ser e não a sua perdição.

Além da razão, Aristóteles enfoca as emoções como intrínsecas à arte e à vida do Homem, apesar de na arte, estas as apresentar como meio de purificação.

A utilização da purificação através da arte escrita era utilizada na chamada *catarse*, a forma de purificação de todo o que aprende através da acção narrada.

A *catarse* já nos aparece como algo a que Platão reconhece uma função, embora de acordo com o que a sua filosofia nos revela, a purificação apenas pudesse ser alcançada em algo que tendesse para a perfeição, a verdade, a elevação do espírito, enfim, o bem a atingir. Deste modo, para Platão não é possível encontrar no Homem tais valores, pois como já apresentámos, este não os possui. Apenas através das divindades, lhe é possível saber os exemplos correctos a seguir. Assim, só através da perfeição absoluta se pode alcançar o caminho; só os deuses através dos seus castigos e correcções de vida,

narrados nas grandes obras, podem servir para que o Homem possa aprender a ter uma vida mais perfeita. “ *E se a divindade lhes tira a razão e se serve deles como ministros, como dos profetas e dos adivinhos inspirados, é para nos ensinar, a nós que ouvimos, que não por eles que as coisas são admiráveis – pois estão fora da sua razão –, mas é a própria divindade que fala e que se faz ouvir através deles.*” (PLATÃO, *Íon*, 534d).

Aristóteles mostra que, mais uma vez, não é graças aos deuses que a purificação do Homem na arte pode acontecer. As emoções são, no seu ponto de vista, o essencial para que se consiga vivenciar as situações e aprender com elas. Na sua obra, que nos serviu de referência, a *Poética*, Aristóteles refere que para a purificação se dar, somente se devem procurar as emoções apropriadas a cada género narrativo. Deste modo, cingindo-nos ao que de mais claro nos mostra a obra, a tragédia utiliza a piedade e o terror. Para o justificar, Aristóteles diz: “...*porque a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso, ...*” (ARISTÓTELES, 1453a, 69).

Estas duas formas de emoção muito fortes, supõem que o leitor ou espectador consiga transferir a realidade narrada para si mesmo. Este processo desenvolve-se tão presentemente e com tal força de verdade, que o seu próprio eu é inquirido e modificado a ponto de se libertar de amarras presentes anteriormente e ficar assim purificado.

1.3 - Kant

1.3.1 - O conhecimento pela arte

Os autores citados anteriormente contrapõem-se na forma como vêem o modo como a arte pode possibilitar o conhecimento ao Homem. Platão e Aristóteles consideram que a

razão é o que possibilita ao Homem a aquisição do conhecimento, mas que quando esta é ligada à arte, a sua utilidade pode não ter qualquer validade. Platão diz claramente que na arte a razão não está presente e que por isso não pode ser reconhecida como matéria de conhecimento, pois sem conhecimento não há verdade.

Aristóteles apresenta outro ponto de vista, mesmo reconhecendo que a razão é a principal fonte do conhecimento. No seu entender, a criatividade do artista é a sua base para fundamentar que a arte proporciona formas de conhecimento, pois é através de novas criações, que este pode conhecer o mundo que o rodeia. Deste modo, encontra na liberdade e na imaginação, as suas fontes de conhecimento, não descurando a razão.

Apresenta-se para unificar as duas posições, uma terceira, que vem pela mão de Kant, em que aproveita o que cada um afirma, ou seja, a arte não dá conhecimento, pois não se rege pela razão, mas proporciona prazer pela imaginação e liberdade utilizadas (KANT, 1998, pág. 89).

1.3.2 - O belo é um juízo estético

Immanuel Kant apresenta na sua obra *Crítica da Faculdade do Juízo*, o seu modo de pensar quanto a respeito da arte. Deste modo, ele defende na sua análise, que não é possível adquirir conhecimento empírico na arte, mas defende que nela se podem dar juízos estéticos. Ou seja, para se conseguir analisar artisticamente um objecto, o sujeito terá de usar a sua sensibilidade e o seu entendimento. Para que melhor se compreenda o que tal abrange, recordamos que na sensibilidade se incluem, as intuições puras do sujeito (espaço e tempo) e as suas impressões sensíveis. No entendimento estão inseridos os conceitos puros do sujeito (categorias) e os fenómenos, matéria

proporcionada pela sensibilidade. Coligando estes dois patamares do conhecimento, percebemos que o sujeito, embora recorra a alguns dados do seu pensamento, não chega a utilizar a sua ligação para os transformar em matéria da razão.

Os juízos estéticos são, pois, juízos sobre o belo (matéria da estética). Para Kant, existe um termo que se aplica directamente a esta definição, juízos de gosto²

1.3.2.1 - Juízo de gosto

O juízo de gosto, incidindo sobre a matéria do belo, é proferido pelo Homem, único ser que tem a possibilidade de determinar algo com tal qualidade, resultando disso o seu sentimento de prazer ou de desprazer (KANT, 1998, pág. 89). Aristóteles apenas fala do prazer na capacidade da imitação. Kant apresenta o prazer no resultado das experiências estéticas do sujeito, alterando e aumentando a sua presença.

Para alcançar tais experiências, o sujeito não terá de procurar tais juízos no que vive, mas será afectado no prazer sentido. O belo não se procura, contempla-se. A contemplação já foi aceite desde Platão, que utilizava nos diálogos exemplos para descrever que a beleza nos era acessível através da vista. *“Mas, o que foi recentemente iniciado e que outrora teve o dom de contemplar muita coisa, esse, quando vislumbra um rosto divino ou qualquer outro objecto que traga a recordação da Beleza, ou um corpo formoso, esse experimenta primeiramente uma espécie de tremor e, depois, uma*

² Tal como acontecia na antiguidade clássica, Kant refere-se apenas à beleza como categoria estética. No entanto, aquilo que Kant diz a respeito dos juízos de gosto seria válido para qualquer outra categoria. A relação com o objecto em estado de contemplação estética é de uma natureza diferente daquela que se tem do ponto de vista do conhecimento ou da utilidade. É este ponto de vista estético na relação com o objecto que se pretende colocar em evidência, independentemente da categoria estética que se considere.

certa emoção, semelhante à de outrora. Nessa altura, volta a olhar para o objecto belo que assim o despertou, e venera-o, como se um Deus se tratasse.” (PLATÃO, Fedro, 251a).

Kant diz-nos que o Homem pode contemplar, sem ter de chegar a algo inalcançável – ideias puras. É possível ao homem a contemplação no mundo que o rodeia, formulando juízos de gosto. “Agora, se a questão é saber se algo é belo, então não se quer saber se a nós ou a qualquer um importa ou sequer possa importar algo da existência da coisa, mas sim como a ajuizamos na simples contemplação.” (KANT, 1998, pág. 91).

Platão mostra no seu modo de pensar que a arte, assim como tudo na vida, só deve reflectir o que é bom para a alma do Homem, para alcançar a sua perfeição. (PLATÃO, A República, 401e). Deste modo, Platão mostra que tudo na vida tem de conter um interesse e uma finalidade em si.

Kant distingue-se claramente desta visão, dizendo que no juízo de gosto, o Homem apenas é afectado pelo belo, mas não procura saber ou conhecer aquilo sobre que ajuíza; não tem de procurar algum interesse no objecto, nem de o definir. Desta forma, apresenta-se o belo como um juízo independente de todo o interesse e subjectivo (sem conceito). “(...) entre todos estes modos de comprazimento o do gosto pelo belo é desinteressado e livre.” (KANT, 1998, pág. 97).

Na obra *Fedro*, de Platão, no diálogo sobre a retórica, Fedro apresenta uma definição sobre o belo semelhante à de Kant, onde defende que para a arte não é necessário conhecer perfeitamente do que se fala, nem saber se é bom ou belo tal coisa, mas sim só mostrar essa aparência (PLATÃO, Fedro, 260a). O princípio do não conhecimento é

comum a Kant, que Platão logo de seguida reprova em absoluto, por tal postura proporcionar uma aparência de verdade, portanto, uma falsidade.

Kant dá-nos uma visão da beleza de forma mais acessível, de modo que qualquer sujeito tem a possibilidade de a vivenciar, não precisando de obter capacidades superiores. Este ponto abre-nos mais uma característica que Kant defende que o juízo de gosto tem: a sua pretensão de universalidade. Clarificando este termo, Kant afirma que todo o Homem, possuindo sensibilidade e podendo ser afectado pelos objectos do mundo em que vive, reúne as condições necessárias para poder ajuizar a beleza nas coisas. Assim, todo o sujeito pode ver a beleza e aceitar que todo aquele o que contemplar o mesmo objecto ajuizado, pode ter igualmente a mesma sensação. “ *O próprio juízo de gosto não postula o acordo unânime de cada um (...) somente imputa a qualquer um este acordo como um caso de regra, com vista ao qual espera confirmação, não de conceitos, mas da adesão dos outros*” (KANT, 1998, pág. 105).

1.3.2.2 - A finalidade do juízo de gosto

Os juízos em análise, construídos pelo homem regendo-se pela sensação, não procuram nada que possa orientar o Homem a algo de concreto e possível de definir objectivamente. Tudo o que se rege pelo objectivo transforma-se em conceitos e esta construção não está presente nos juízos de gosto, pois como já foi apresentado a sua forma é sempre subjectiva.

Tudo o que é analisado esteticamente, é-o de forma contemplativa, não obrigando ninguém a ter a mesma sensação que outro, mas aceitando que o acordo se possa dar, adquirindo uma pretensão de universalidade e não uma obrigação.

O juízo de gosto apenas pode ter como base a *forma da conformidade a fins*, que em cada juízo de gosto haja a sensação de prazer na representação do objecto. Não é uma finalidade, pois o prazer não é objectivo para se incluir nos juízos, assim como também não se funda na razão, mas na sensação, sendo subjectivo. (KANT, 1998, pág. 110 e 111)

Para melhor se perceber esta dimensão destes juízos, Kant mostra que o objecto pode ter duas formas de conformidade a fins objectiva, pela sua forma externa, ou seja a sua utilidade; ou pela sua forma interna, a sua perfeição. (KANT, 1998, pág. 117)

Deslocando estas premissas para os juízos de gosto, no que respeita à forma externa rapidamente se percebe que não se inclui no que procuramos, pois sabemos, pelo que já foi exposto, que o objecto a analisar não tem que conter qualquer interesse, nomeadamente, a sua utilidade. Pela forma interna, a sua perfeição também não se consegue conceber, pois a perfeição só se consegue atingir através de algumas características objectivas, que ao belo não se podem exigir. A beleza captada pelo sentimento é o que se deve conseguir discernir contemplativamente do objecto, não valendo de nada o que componha outras categorias da razão. (KANT, 1998, pág. 119)

1.3.3 - A distinção final da beleza

Tendo em conta o que os três autores afirmaram, retemos que nenhum deles tem a mesma visão quanto à beleza na arte. Para o primeiro, Platão, a arte é inconcebível na matéria da beleza, pois para ele a arte é a capacidade de imitação. Tudo o que é imitado não pode ser bom, nem belo. A arte por si tem de ser “*Não só agradável, como útil, para os Estados e a vida Humana*”. (PLATÃO, República, 407d). Afirma, no entanto,

que os artistas não possuem conhecimento sobre nada, pois as suas obras não se regem pela razão. Como apresenta no *Fedro*, todo aquele que não se rege pela Verdade, apenas produz opiniões. Mas levantasse-nos a dúvida sobre se o artista não pode chegar a outro patamar... Apoiando-nos numa definição dada na obra *República*, uma das divisões que está entre a razão e a opinião, é a do entendimento. (**PLATÃO, República**, 534a). Esta definição, não é desenvolvida pelo autor, mas encontra um ponto em comum com Kant que mais à frente iremos desenvolver.

Aristóteles, cingindo-nos ao que nos apresenta na obra *Poética*, enfoca a ordem, a verosimilhança e a necessidade, que devem ser tratadas pelo artista. A forma de atingir a obra com beleza é reger-se por estas regras e utilizar a sua imaginação para interligar o mito a construir. “*Porque o poeta deveria falar o menos possível por conta própria, pois, assim procedendo, não é imitador*” (**ARISTÓTELES, Poética**, 1460a). Esta capacidade da imaginação é o segundo ponto comum que encontramos com Kant, para atingir a beleza.

1.3.4 - Entendimento e Imaginação

Para Kant, a primeira faculdade apresentada para discernimento da realidade do sujeito na matéria da estética, é o entendimento, no seu novo uso. O autor define-o como a “*faculdade dos conceitos*” (**KANT**, 1998, pág. 119).

Apesar de termos apresentado que para a arte, os conceitos não existiam, aceitamos, que segundo Kant, o sujeito necessita de algumas bases de apoio para compreender o que tem ao seu redor. Tal não exige o raciocínio, por isso não oferece qualquer

conhecimento. Assim, a beleza é dada pela observação e avaliada pela sensação que dá, não limitando de qualquer forma a sua avaliação (KANT, 1998, pág. 121).

A imaginação apresenta-se como segunda faculdade essencial para que o juízo de gosto se complete. Deste modo, a imaginação faz evocar “...os sinais de conceitos, mesmo de tempos atrás, mas também reproduzir a imagem e a figura do objecto, a partir de um número indizível de objectos de diversas espécies ou também de uma e mesma espécie;” (KANT, 1998, pág. 125).

Para a faculdade de gosto teremos então de unir o entendimento, à imaginação e não nos limitando a qualquer dos obstáculos que nos apresenta na contemplação do objecto, conseguir retirar a sua beleza pelo que é.

Capítulo II - A arte do teatro

Construindo uma ligação ao que se expôs através dos três filósofos, com o que se pretende para este trabalho de investigação, parece-nos pertinente abordar como o objecto de estudo se pode inserir em tudo o que se desenvolveu. Desta forma, e iniciando pela definição mais lata que nos surge, temos o teatro. A representação por si só não consegue definir-se, pois tem de estar inserida em alguma forma de a mostrar. Dado que o nosso objecto de estudo se insere na arte do teatro, teremos de o abordar para conseguir alcançar a sua respectiva representação.

O teatro é uma matéria que em si contém uma diversidade de definições, de acordo com o que lhe é dado como elementos fundamentais. Vários teóricos têm-se debruçado sobre ele e para cada um existe o reforço de algum elemento que para este é essencial e que para outro não o é tanto. Não seria possível reunir todas as perspectivas que existem de cada teórico, mas seleccionámos algumas de acordo com o que já apresentámos anteriormente, conjugando essa escolha com a linha de estudo leccionada neste mestrado a nível prático. Deste modo, iremos utilizar alguns itens encontrados para a definição de arte, abordar alguns pontos pertinentes dos teóricos escolhidos e relacionar os exercícios práticos com o que foi desenvolvido. *“A função de um exercício é reduzir e fazer retroceder: estreitar progressivamente a área até que o nascimento de uma mentira seja revelado e apanhado. Se o actor conseguir descobrir e ver esse momento, poderá talvez abrir-se a um impulso mais profundo e mais criativo.”* (BROOK, 2006, pág. 162).

2.1 – Uma visão interior

Iniciar um trabalho de representação, é mais complexo e difícil do que aparenta. De fora quase parece que mais não deve custar que decorar umas quantas linhas de texto de uma determinada peça, e apresentá-la seguidamente em cima de um palco. Para quem vê um espectáculo, pouco lhe deve custar ouvir um determinado texto sobre determinado assunto, que no fim mereça o seu aplauso. Temos a inquietação de saber se todas as pessoas e meios técnicos são essenciais para que o espectáculo se realize. Sabemos que o que aqui expomos não é visto de forma tão simplificada, mas também já nos é difícil encontrar as formas correctas de mostrar a verdadeira arte no teatro. Por termos estas inquietações, nos pareceu que desenvolver um trabalho desta natureza se mostra pertinente e actual. Deste modo, iremos continuar a nossa investigação partindo do que conhecemos e consideramos indispensável para um trabalho de representação.

Como pontos de orientação para qualquer trabalho de actor, temos de encontrar sempre quatro respostas para as perguntas essenciais que se colocam: O quê? Como? Onde? Quem?

Em cada pergunta, teremos de ter o sentido de encontrar o que nos revela a verdade de acordo com as escolhas teóricas feitas, sem subterfúgios e medos de a encontrar.

2.1.1 - O Quê?

Como abordagem inicial, temos de recorrer ao nosso tema de base, à definição de teatro. Usemos uma que nos introduz alguns aspectos importantes. *“Não há dúvida que o teatro pode ser um sítio muito especial. É como uma lente que amplia mas também reduz.”* (BROOK, 2008 pág. 139) Do que Brook apresenta, verificamos que este

mostra bastante afinidade com o que Aristóteles defendia igualmente, em comparação ao que tínhamos desenvolvido para a procura da arte. O autor mostra, em particular para o teatro, o que Aristóteles tinha apresentado para a arte, onde o produto dela não é uma cópia, mas algo que pode ser melhorado ou deformado, não deixando de ter o devido valor artístico. Assim, Brook utiliza o termo “*Lente*”, como forma de mostrar a verdade que se criou em concreto. Não é uma cópia que se pretende alcançar, mas uma nova forma de ver. O teatro é a possibilidade de passar a nova visão, de fazer nascer novas abordagens do que cria. Também Victor Hugo utiliza a mesma perspectiva e amplia a sua visão para uma dimensão mais global: “*O teatro é um ponto de óptica. Tudo o que existe no mundo, na história, na vida, no homem, tudo deve e pode reflectir-se aí, mas sob a varinha mágica da arte.*” (BORIE, ROUGEMONT, SHERER, 1982, pág. 309)

Do teatro, também focamos a validade que nos é mostrada, por Fernando Amado, enquanto matéria que extravasa a própria História. O teatro, como Aristóteles já havia afirmado para a arte, abrange mais que a História, por não se limitar aos factos nem a datas que pretende narrar. Como o próprio Amado exprime “*E contudo a História, apesar das perspectivas que rasga para o dramaturgo, nem por sombras esgota as possibilidades da arte cénica, porque a História ainda é limitação do tempo.*” (AMADO, 1999, pág. 131)

Utilizando as duas citações últimas, verificamos que o teatro não tem limites reais, pois na sua criação é-lhe permitido usar tanto na dimensão do lugar, como na do tempo, toda a espécie de viragens, desde que se salvguarde a arte de assim construir. É esta a liberdade que é dada ao autor, e a todos os artistas que criam o universo teatral. Poder ter tudo, mas utilizar com disciplina e com o que for essencial a cada obra criada.

“Aliás, do ponto de vista da Arte, o pormenor não existe. Tudo é essencial.” (AMADO, 1999, pág. 155).

Por fim, a arte do teatro tem igualmente o ponto de ligação a algo primordial, a beleza. Esta, que se apresenta ao longo de todo o trabalho desenvolvido nos vários autores, assume novamente a sua importância na arte do teatro. É na sua procura que todo o trabalho se desenvolve artisticamente. Tudo o que é criado teatralmente, pretende ter contacto com a Beleza, como Amado afirma (AMADO, 1999, pág. 154). Brook, assume que é um método para atingir o espectador (BROOK, 1993, pág. 49) e finalmente Stanislavski revela essa procura no trabalho específico do actor. *“ O nosso objectivo é não somente criar a vida de um espírito humano, mas, também, exprimi-la de forma artística e bela”* (STANILAVSKI, 2006, pág. 44).

2.1.2 – Como?

A esta interrogação, surge-nos como resposta o nosso objecto de estudo mais central, a representação. Esse é o como que queremos encontrar.

A palavra representar pode ser dividida em duas partes: re-presentar. A primeira parte, sugere-nos uma forma de reforçar a palavra de modo a que ela não seja uma repetição de tal, mas um fazer de novo. Esta foi também a análise que Amado usou, para o mesmo termo. Quanto à segunda parte da palavra, “presentar”, surge-nos a origem desta que advém de presença. Deste modo, a palavra no seu termo completo, traz-nos a ideia de tornar novamente presente. Não apresentar novamente algo que já se viu, mas de tornar algo presente. *“Em representação, está apresentação ou apresentação – isto é, o acto de tornar presente.”* (AMADO, 1999, pág. 129)

Se representar é tornar presente, iremos analisar o que se pretende, com esta designação. A presença de forma simples, pede a presença corpórea de algo, ou seja o que não estava anteriormente, passa a estar e por isso é uma presença evidente. No entanto, na representação, este vocábulo, abrange mais do que trazer corporeamente à presença de alguém.

A presença para a representação toma um valor absoluto de todo o trabalho que o actor fizer. Assim, a presença é o objectivo total de toda uma representação desde a sua preparação até à sua apresentação ao público.

O trabalho do actor incide primeiro no seu eu, procurar-se para saber o que pode conhecer e descobrir em si. Não é possível a qualquer artista, desenvolver o seu trabalho sem conhecer as suas limitações e as suas potencialidades que pode usar na sua arte. O actor deve, portanto, estar presente e consciente de si próprio para que possa alcançar novos objectivos no seu trabalho de criação.

Enquadrando esta forma de trabalho inserimos a descrição de um exercício desenvolvido na aula de Oficina de teatro.

Nome

Descrição:

Cada pessoa senta-se de forma correcta numa cadeira, ou seja, com as costas direitas, pés assentes no chão, com as pernas flectidas a 90° em relação ao chão e cabeça em linha com a coluna.

Inicia-se o exercício com os olhos fechados e com a ajuda do orientador que nos vai indicando cada nível a fazer. É iniciada uma viagem com a nossa imaginação, como se tratasse de uma visita ao nosso corpo da parte exterior, não esquecendo nenhuma parte. Depois passamos para o nosso interior, vendo todos os órgãos e elementos que nos constituem. Por último, passamos essa viagem para tudo o que nos constitui enquanto seres emocionais, vendo cada defeito e qualidade que temos.

Após estas três viagens, interiorizamos tudo o que vimos e assumimos para nós próprios que tudo é o nosso eu, repetindo para nós, “Eu sou...”.

Esta frase é dita seguindo esta ordem: para nós mesmos (sem som); em voz alta; em pé; de olhos abertos; para outras pessoas que se encontra a fazer também o exercício; para outras pessoas que estão fora do espaço de exercício.

Objectivo:

Pretende reconhecer com verdade o que cada um tem em si, interior e exteriormente. Através desse reconhecimento, aceitar o que tem e mostrar o que é na sua totalidade, tanto para si como para os outros.

Cuidados a ter:

Manter a concentração em todo o exercício.

Não censurar o que encontra em si.

Ser verdadeiro no que se dá.

Conseguir integrar tudo o que ocorrer durante o exercício.

Manter sinceridade no exercício, a fim de saber até onde consegue ir e onde deve parar.

Através deste exercício prático, verificamos que, numa primeira análise, para o actor é essencial conhecer-se por inteiro. Tem de estar presente em si, ter consciência do que o constitui, não esquecendo nenhuma parte que pode facilitar ou dificultar o seu trabalho. Reforçamos este factor igualmente com a importância que o actor tem para si próprio, o seu ser constitui a principal ferramenta de que dispõe. Neste exercício, vemos que o actor percorre a sua parte física exterior e interior, a sua parte emocional de forma ampla, abrangendo sentimentos, recordações, dificuldades, e finalmente a sua parte relacional, abrindo tudo o que encontrou aos outros que estão em contacto consigo, tanto de forma directa como indirecta (dentro e fora do espaço do exercício). Este exercício é dado como o primeiro dos que iremos expor, mas que não fica completamente explorado, pois ele contém mais elementos que irão ser necessários aprofundar posteriormente. Por agora queremos realçar que o actor recorre antes que tudo a si próprio para alcançar a presença do seu trabalho.

A consciência de cada parte de si é de extrema importância. O seu corpo, o que tem, o que precisa de relaxar ou aquecer, ou até lembrar-se que também tem certa parte do corpo, que no seu dia a dia não tem a sua valia evidente. O actor tem de estar completamente consciente do que é. *“Sensível é como quem diz que o actor está em cada momento em contacto com todo o corpo. Quando se lança sabe onde o seu corpo está.”* (BROOK, 1993, pág. 29).

Prosseguindo na representação, temos o texto. Também este terá de se tornar presente. A forma de o alcançar não é lendo, nem recitando cada palavra, mas dando-lhe presença real, dando-lhe vida.

Mas se em texto falamos, teremos de dar o lugar da presença e da vida desde o seu início, desde o seu criador, o dramaturgo. É ele que assume o primeiro esforço para que o texto tenha a sua forma viva. “*A própria natureza do texto dramático exige que o dramaturgo consiga entrar no espírito de personagens com características opostas. Ele não é um juiz, é um criador (...)*” (BROOK, 2008, pág. 45).

Com o que apresenta Brook, e reforçando com o que Aristóteles explana no campo da tragédia, a criação do dramaturgo, dá-se pelo seu conhecimento intrínseco de cada personagem e de toda a acção, para que o resultado apenas seja o que é necessário, e não se construa apenas um emaranhado de narração e acções. O alcance da verosimilhança, liberdade, imaginação e necessidade são os pontos primordiais para que nasça a obra. “*Teoricamente, há poucas pessoas tão livres como o dramaturgo. Ele pode pôr em cena o mundo inteiro*” (BROOK, 2008, pág. 47).

O resultado do trabalho do dramaturgo é conseguir comunicar as suas ideias, a sua visão, a outros, de forma a que com a obra criada possa suscitar mudança de quem a conhece. Assim, a comunicação também é o primordial estímulo para a vida da obra, permitir a outro alguém viver o que se criou. “*Ele, dramaturgo, é instrumento e condição de diálogo. Actue, pois, como se estivesse simultaneamente no palco e na plateia, sincero por amor dos homens, discreto por amor da arte*” (AMADO, 1999, pág. 175).

Do texto, não podemos descurar que ele é constituído... pela palavra. Também esta, requer o nosso olhar mais profundo, a fim de lhe retirar a devida riqueza que dá, em particular, ao trabalho do actor.

A palavra dá ao actor a visão de como a obra foi feita. É portanto por esta que o actor tem a visão do que o autor criou, podendo trabalhar a partir dela para o sentido da sua criação. O actor só pode partir para a construção de uma acção depois de a compreender por completo. Para melhor dar a entender, inserimos mais um exercício prático.

Análise de texto

Descrição:

Tendo um excerto de um texto, o actor terá de o ler para si, procurando primeiro entender o significado de cada palavra. Seguidamente a sua leitura, será em procura dos sentidos que cada palavra tem no excerto em análise. Os sentidos encontrados devem ser confrontados com todas as perguntas que sejam suscitadas pelo actor, que deve respondê-las perante o próprio texto.

Objectivo:

Conseguir ter uma noção clara e isenta do texto, conhecendo tudo o que o compõe.

Cuidados a ter:

Não interpretar de imediato o que se lê.

Ler na íntegra o que está escrito.

Analisar cuidadosamente a construção das frases, para conseguir analisar o seu sentido.

O exercício que utilizámos, serve para mostrar que qualquer que seja o texto que o actor tem de analisar terá de o trabalhar minuciosamente, ou seja em cada palavra que o compõe. É por cada uma delas que o actor tem acesso a uma fonte de informação, de novos dados para a sua criação se tornar mais perfeita. *“Uma palavra não começa como palavra – é o produto final de um processo que se inicia por um impulso, estimulado por uma atitude e um comportamento que ditam a necessidade de expressão. Este processo ocorre dentro do dramaturgo e repete-se dentro do actor. Ambos podem apenas ter consciência das palavras; no entanto, para o autor e depois para o actor, a palavra é a pequena parte visível de uma formação gigantesca que não se vê.”* (BROOK, 2008, pp. 12 e 13).

Por último, utilizamos a palavra, para mais uma vez reforçar que apesar de esta ser a fonte do trabalho de actor, ela só é válida e importante se for dada na mesma medida que a própria arte... de modo necessário e essencial. *“O que importa, em todo o caso, é que a palavra não faça de ornamento ocioso e inútil.”* (AMADO, 1999, pág. 139).

Com o texto, composto por palavras, o actor tem perante si o que representar. Aqui entra a forma de o transmitir. Assim, analisaremos em primeiro lugar a fala e o que pode ajudar para completar o trabalho de representação.

A importância da fala, na representação do actor, é evidente. É na maior parte das vezes visto como o eleito entre todas as outras formas de transmitir a mensagem, como também Amado afirma, pois é através dela que primeiro se assinala a presença humana (AMADO, 1999, pág. 174). O que acaba por ser curioso, é que tal não acontece dessa forma, ou seja, se a fala não vier acompanhada por toda uma série de elementos essenciais, a fala de pouco valerá ao actor para passar o que quer que seja. Mas explicando melhor e recorrendo só ao que já expusemos, temos a presença do actor,

quanto à sua pessoa corpórea, temos o texto e a percepção completa de cada palavra deste último. Passando este trabalho para a voz do actor, sai apenas alguém que exprime com clareza o texto, mas que não lhe consegue dar vida, pois essa parte ainda não foi trabalhada para assim a transmitir. Assim a fala, que neste caso será a voz, não valerá de muito para ajudar a dar vida a um texto. O que falta então para tornar presente o que existe apenas por escrito ainda? Antes de mais, a imagem.

Levantando a questão da imagem, não se compreende à primeira vista como pode ela mostrar mais que a própria escrita. Algo escrito pode-se verificar a sua existência, mas a imagem da escrita onde se pode encontrar? No cinema, ela é-nos dada através da tela, numa sequência de imagens reais. Tudo o que precisamos é de ver, para as entender. E na representação? Não existe a tela como meio de transmitir a escrita. O actor terá de se servir de outros meios para que a sua comunicação se realize.

Para o actor ter uma ideia clara do que diz no texto que trabalha, precisa de saber muito bem o que o constitui, a fim de o transmitir sem nenhuma parte obscura. Para isso, o actor tem de encontrar modos de passar cada ideia em imagens. O seu corpo servirá para tal objectivo. Não são as palavras por si só que dão o verdadeiro significado, mas as imagens produzidas no actor a cada conjunto delas. Como Amado afirma, “ *A linguagem há-de ser imediata, dizer todo o necessário numa vez e, se possível, fechar a ideia numa imagem. Daí o valor das atitudes, da mímica. (...) Ai das frases que o gesto não pode explicar!*” (AMADO, 1999, pág. 153 e 154)

Assim se consegue conceber que o actor com o seu texto não faça crescer a dúvida, nos vários sentidos que as palavras poderiam produzir, pois a sua atitude não o permite. Aqui, se inclui que o actor precisa do seu interior para enriquecer o seu trabalho e conseguir alcançar a transmissão da mensagem que pretende.

2.1.3 - Onde?

Onde está a representação? Pretendemos centrar a resposta na pessoa que faz a representação, logo assumimos que seja o actor. Não deixaremos de recorrer ao início do nosso estudo e partir do que encontrámos, para explorar este capítulo.

Iniciaremos introduzindo um exercício prático, para alcançarmos de forma clara como se pode verificar a existência dos pontos focados.

História que passa

Descrição:

O grupo dispõe-se em círculo com alguém a orientar o jogo. A primeira pessoa terá de inventar um pouco de uma história, ao sinal do orientador, deverá ser continuada pela pessoa que está ao seu lado e assim sucessivamente até ao fim do círculo.

Objectivo:

Criar uma história coerente com o contributo de todos os elementos do grupo.

Cuidados a ter:

Manter muita atenção a tudo o que é narrado, a fim de se conseguir uma história coerente.

Não fechar a história de modo a poder ser continuada pela pessoa seguinte.

Neste exercício, o que é proposto ao actor é estar activo. O seu trabalho parte da atenção e da disponibilidade para receber e retribuir informação. Deste modo, temos aqui a importância da comunicação e da interacção pessoal. A comunicação percebe-se que é um ponto fundamental na arte do teatro desde o seu início, como foi descrito na parte do dramaturgo. Está presente também no que os filósofos defendem, sendo algo essencial, pois mesmo como arte imitativa, como Platão defendia, tinha como objectivo transmitir o exemplo da vida perfeita, tornando-se assim uma comunicação aos outros.

Outra característica que se evidencia é a utilização dos sentidos. Estes constituem a primeira ferramenta do artista para o seu trabalho de criação. Não é possível alcançar uma análise de algo sem que tenha sido reconhecido pelos sentidos. No exercício em questão, o que está mais em evidência é o da audição. Mas também o olhar, o tacto, e os restantes sentidos permitem ao actor guiar-se nas escolhas que vai fazendo e distinções que precisa para elaborar o seu trabalho. Como Stanislavski afirma: “ *Nós atores temos de ter a capacidade de agarrar com os nossos olhos, ouvidos e todos os nossos sentidos. Se um actor tem de ouvir, que o faça atentamente; se deve cheirar, que cheire com força; se tiver de olhar para uma coisa, use os olhos de fato*” (STANISLAVSKI, 2006, pág. 258).

Voltamos igualmente a referir o exercício do nome (página 20), onde se consegue identificar facilmente os sentidos que o actor precisa de activar para conseguir realizar o mesmo. Os seus sentidos, percebendo o seu corpo e utilizando-o para o activar na sua inteireza, são o principal veículo para se conseguir entregar por completo ao exercício, realizando-o de forma sincera e verdadeira.

Mas usados os sentidos, o actor utiliza-os na realidade de forma seleccionada. Mas se o faz, como os consegue seleccionar? O que lhe permite fazer tal selecção? Dado que nos

seus cinco sentidos não encontramos um que nos possibilite encontrar tal resposta, recorreremos a Amado que nos introduz a continuação de processo de criação. “A linguagem teatral é complexa na sua unidade.” (...) “Procura convencer pelos olhos; e é pelos olhos – e pelos ouvidos – e não vejo razão para que se exclua o olfacto – digo que é uma suma pelos sentidos que a linguagem teatral penetra em cachão na inteligência.” (AMADO, 1999, pág. 139).

O autor introduz a presença da inteligência... ou seja, da razão. Encontramos a porta para que o trabalho do actor continue, mas simultaneamente, estamos possivelmente a construir algo que confronta o que temos apresentado. A arte, segundo o que conseguimos entender, não necessita da razão.

Analisemos de que razão falamos neste processo criador, relembando a teoria kantiana a respeito dos juízos estéticos. O filósofo aborda de um lado os sentimentos do sujeito e por outro os juízos do entendimento. De acordo com o que expusemos, embora este patamar do pensamento esteja próximo da razão, ele não é da ordem dos raciocínios. Deste modo, a arte enquadrando-se na matéria de estética, também não pode mostrá-los. Stanislavski explica que não existe uma linha rigorosa que demarque o consciente e o subconsciente, por isso eles funcionam simultaneamente, o consciente vai dando a organização de informações ao subconsciente. Este é o melhor processo que o artista tem para realizar as suas criações, pois continuando com o que o autor diz: “Deve usá-la como auxiliar no arranjo do material criador subconsciente, pois só depois de organizado é que ele pode assumir forma artística.” (STANISLAVSKI, 2006, pág. 335).

Nesta troca de informações, entre o consciente e o subconsciente, pode o actor alcançar os meios para ter uma criação verdadeira. As relações construídas nos conteúdos e

conceitos de que o actor se rodeia no seu trabalho são assim interpretadas de forma que não se revelem como dificuldades. O actor neste processo não tem de recear o resultado ou antecipá-lo, pois pode o levar ao erro e não lhe dar a verdade do que necessita. É importante também focar que em tudo o que o actor faz, é necessário que permita a sua disponibilidade por completo, ou seja, não construa ideias ou coloque entraves ao que vai conhecendo. O actor deve ter a sinceridade de trabalhar com os resultados ou problemas que apareçam. Só assim, poderá aceder a outra forma de trabalho, em que a liberdade é o que domina a criação. *“Vemos, ouvimos e pensamos diferentemente antes e depois de transpormos o limiar do subconsciente. Antes, temos sentimentos verosímeis; depois, sinceridade de emoções. Aquém dele temos a simplicidade de uma fantasia limitada, além, a simplicidade da imaginação maior. A nossa liberdade, deste lado do limiar, é cerceada pela razão e pelas convenções; do lado de lá nossa liberdade é atrevida, ativa, marchando sempre avante. Lá o processo criador é diferente cada vez que se repete.”* (STANISLAVSKI, 2006, pág. 336).

Continuando ainda na esteira de Kant, temos os sentimentos. Estes são os que permitem, na criação da personagem, o alcance da sua presença real através da beleza artística. Os sentimentos que são desenvolvidos para a personagem criada, não são os que estão no actor, mas os que ele desenvolve de forma pura e sem interesse pessoal. Ou seja, eles são alcançados como forma de responder à necessidade de existência da vida a criar. *“É o grau de actividade interior do eu superior, produzindo esses sentimentos purificados, que constitui a determinante final da qualidade nas criações de todos os artistas.”* (CHECHOV, 1986, pág. 114 e 115).

Esta procura desinteressada, quer atingir uma criação altruísta que permita ao actor alcançar um trabalho mais perfeito e verdadeiro. Neste ponto, para chegar a estes

sentimentos, o actor necessita da sua memória emocional, que através da sua experiência de vida se foi acumulando. Os estímulos que recebe ao longo da sua criação são a força motriz de os seleccionar da melhor forma. No entanto, mais uma vez se reforça que os sentimentos não são conforme foram vividos, eles são transformados, pela memória que guardamos deles. (STANISLAVSKI, 2006, pág. 227).

Assim, analisadas as partes da razão e da emoção, elas são o veículo de abertura para que o artista revele a sua verdade, sinceridade na criação, e atinja algo mais vasto. Entramos aqui noutra patamar que o actor precisa de utilizar sempre, a sua imaginação. *“Chegamos de novo ao ponto crucial: a urgência da evasão, de fuga para o mundo imaginário.”* (AMADO, 1999, pág. 133).

Introduzimos um exercício prático, que nos possibilita ver o processo de criação, partindo da realidade e do pensamento do actor e culminando na criação imaginada.

Incorporação

Descrição:

É pedido a uma pessoa que se coloque em pé que diga um objecto que se lembre. De seguida fecha os olhos e inicia a descrição pormenorizada do objecto referenciado, sentindo-o a todos os níveis dos seus sentidos. Dá-se igualmente informações de todo o historial do objecto, como a idade, se todo ele é constituído com peças originais, o que ele gosta, quais os seus receios, desejos...

De seguida, dá-se a transposição da forma de ser do objecto para a própria pessoa, ou seja, é feita a união entre objecto e pessoa, a fim de o sentir por dentro. Por fim, é feita a incorporação do objecto na pessoa, dando-se a transformação do sujeito no objecto que se criou.

Objectivo:

Conseguir criar um objecto e através de memórias afectivas do objecto criado, incorporar-se nele.

Cuidados a ter:

Manter uma grande concentração na procura da descrição de tudo o que diz respeito ao objecto, a fim de o tornar real para si.

Procurar com entrega tudo o que não é visível no objecto.

Dar disponibilidade absoluta para receber tudo o que o objecto tem a fim de o tornar vida em si.

O exercício descrito é, para o actor, uma das maiores exigências no seu trabalho, pois constitui uma das formas finais e mais completas de procura da personagem. O processo utilizado centra-se quase na totalidade da entrega que o actor se dá ao exercício, ficando a restante no orientador que vai guiando as fases de todo o processo.

A memória e a imaginação exercem grande importância para que o resultado se concretize. A transposição imaginada de um objecto da realidade, é pormenorizado através da avaliação estética do actor, pois tudo o que se pormenoriza do objecto é descrito por si e de acordo com a sua vontade. A descrição, acaba por incluir um juízo de gosto, pois tal facilita o sentimento de prazer na sua construção.

A realização da incorporação leva o actor a recorrer a imagens, pensamentos, emoções, que tem de conciliar ao objecto que está a criar. É uma construção que exige dedicação e rigor, primeiro na forma do objecto descrito, seguido do seu enquadramento espacial,

a sua história e como é constituído interiormente, como se tivesse vida. É na verdade a construção de uma vida de um objecto, ou seja, de algo impossível faz-se a criação.

As fases seguintes são a identificação dos dois seres, o objecto e o actor, finalizando com a união dos dois, que além de se dar na imaginação deve ser transposto fisicamente. *“O corpo imaginário, situa-se, por assim dizer, entre o corpo real e a psicologia do actor, influenciando a ambos com igual força. Passo a passo, começa a movimentar-se, a falar, a sentir de acordo com ele, quer dizer, a sua personagem vive agora dentro de você (...)”* (CHECHOV, 1986, pág. 101).

Com este exercício, compreende-se que a imaginação consegue atingir patamares muito longínquos, com a ajuda do pensamento e das emoções. *“Deve sentir o desafio à ação, tanto física quanto intelectualmente, porque a imaginação, crescendo de substância ou corpo, é capaz de afetar, por reflexo, a nossa natureza física, fazendo-a agir. Esta faculdade é da maior importância em nossa técnica de emoção.”*(STANISLAVSKI, 2006, pág. 103).

Reunindo o que foi analisado, temos os sentidos, o pensamento e a imaginação como estímulos de que o actor dispõe para a sua criação. Mas se a representação se realiza através do encenador e para um público, será que também não são estes estimulados da mesma forma? Partimos agora ao encontro da resposta, a fim de compreender o que cada interveniente contribui neste processo da representação.

2.1.4 - Quem?

Recordando o que Platão nos diz do caminho da perfeição, a alma é o acesso a esta, pois foi ela que pôde contemplar a Ideia da mesma. Amado, afirma igualmente que a alma é a responsável na representação por pôr em contacto a cena e a plateia. (AMADO, 1999, pág. 140). Temos reforçada a ideia que a comunicação na representação, se dá do actor para alguém. Mas que comunicação realizam? Que objectivos procuram na representação? Procuram as duas partes o mesmo ou cada uma tem algo diferente a encontrar? Quem é responsável por transmitir? Será que é quem desenrola a acção? E o público, é meramente um receptor? Onde mora a outra parte da comunicação? Como se realiza?

2.1.4.1 - O actor

Vimos na parte anterior, de quanto o actor precisa para que a representação possa nascer. Focámos algumas premissas que o criador tem de ter para que consiga realizar com proveito a sua criação. Deste modo, e resumindo o que abordámos, temos a importância dos sentidos, do pensamento e da imaginação, que permite ao actor construir e desenvolver o seu trabalho. Toda esta construção pretende alcançar o nascimento da alma humana, ou seja da personagem. “*Representar é a vida da alma humana recebendo o seu nascimento através da arte.*” (BOLESVAVSKI, 1992, pág. 27). Desta definição da representação, reunimos a importância do Ser e da Arte. São nestes dois campos que a representação se centra.

Fazer nascer uma alma humana, mediante o trabalho de outra alma humana, exige que tudo seja trabalhado de forma completa. Tudo tem de ser importante para o actor. Tanto em si próprio, para procurar os melhores meios de atingir um bom trabalho, como para a

personagem que quer criar. Deste modo, é condição que em toda a criação terá de haver a congruência dos elementos que o actor reunir ao longo do tempo. Não têm de existir no mundo real, mas têm de ser credíveis na sua junção. Assim, terá de formar a unidade do trabalho, como Aristóteles defendia para a tragédia, entre o seu ser, a sua personagem e a obra a representar. O trabalho é gradual, tem de ser minuciosamente construído, o actor terá de seleccionar progressivamente o que encontra, a fim de aprofundar algumas partes e eliminar outras. *“É certo que todo o trabalho envolve reflexão, o que significa comparar, incubar, cometer erros, voltar atrás, hesitar, recomeçar.”* (BROOK, 2008, pág. 154).

Aqui tem o resultado obtido: criar uma vida, em que reúne o seu corpo, imaginação, pensamento e sentidos, dando-lhe a presença real. Está completo o trabalho a realizar?

Brook, propõe-nos através de uma relação em três partes a compreensão do que se precisa para completar a criação. *“Devemos ter portanto permanente e obrigatoriamente esta tríplice relação, connosco mesmos, com o outro, com o público.”* (BROOK, 1993, pág. 43).

A fase interior do actor, o seu eu, já abordado anteriormente, é essencial para o actor criar o que lhe é proposto. Brook refere a relação com o outro, alude principalmente aos actores que partilham consigo o palco. Por fim, menciona o público. Este último elemento, surge-nos como peça fundamental para cumprir a finalidade da representação. Como Brook afirma: *“...a base do trabalho artesanal do teatro consiste em produzir com o público, a partir de elementos muito concretos, uma relação que ande.”*(BROOK, 1993, pág. 70).

Notamos que, com o que temos, torna-se nosso cuidado aprofundar um pouco mais o que o actor dá ao público e aos outros. Antes de mais, peguemos no que até agora o actor dispôs, para compreender se são partilhados na representação. Iniciamos pela preparação do seu corpo, que na representação na fase final, se apresenta moldado de acordo com o que foi trabalhado. Neste ponto, o público tem apenas acesso ao trabalho acabado. O mesmo se aplica a toda a criação de relação entre o ser e a personagem que o actor realiza. Para o outro, o actor partilha desde o princípio da sua criação, ou seja, os actores partilham reciprocamente o que vão criando. Na relação com o público, partimos da personagem, vida criada, e não do actor. A representação dá-se então na relação de actor-personagem-público.

A personagem, figura central da relação, parte da imaginação da obra, que dá o seu enredo. Da outra parte temos igualmente a imaginação do actor, que concede à personagem a sua vida. Percebe-se assim, que a imaginação é algo que é transmitido para o exterior.

A imaginação é a única que se partilha na representação, ficando os sentidos e os pensamentos despertados, pois a representação serve-se deles para existir, mas não completam uma relação de reciprocidade. Enquanto que o caminho que dermos à obra imaginada é acompanhada pelo público, para a conseguir compreender, o mesmo não se pode dar aos outros elementos referidos (pensamento e sentidos), pois tal limitaria o que lhe é dado.

Podem-se incluir mais algumas premissas, que se podem traduzir nos cuidados a ter, tomando como exemplo os exercícios que já usámos anteriormente, pois embora sejam exercícios de preparação onde não incluem o elemento final da representação, a sua maioria ajustam-se igualmente ao público.

Dos exercícios descritos, salientamos a concentração, a entrega, a disponibilidade absoluta, a sinceridade e a verdade. Embora, apareçam descritos individualmente, todos eles coexistem, não em detrimento uns dos outros, mas como suporte uns aos outros, pois através de uns é possível atingir os restantes, mas sem um é possível igualmente não chegar a mais nenhum.

Iniciamos pela concentração, a que o actor tem de recorrer desde o início do seu trabalho. Para poder identificar o seu estado, tem de se centrar em si, para se sentir e analisar. O mesmo ocorre nos exercícios de preparação e na representação em palco. O actor tem de estar em cada momento que está a trabalhar concentrado, para melhor responder ao que se mostra perante si. A sua concentração é a fonte da sua criatividade, como Stanislavski mostra (STANISLAVSKI, 2006, pág. 122).

A entrega e a disponibilidade absoluta são tão próximas que podem ser juntamente analisadas. Para a representação, assume-se que para o actor que a realiza tem de acreditar no seu próprio trabalho, bem como na forma como é possível fazê-la. Deste modo, não é de todo concretizável, haver alguém que consiga realizar uma representação sem se ter entregue de alguma forma, ou seja, oferecendo algo de si à personagem que mostra. No entanto, esta entrega é de uma dimensão bem maior a isso. Na representação, ela é absoluta, pois tudo o que se precisa é da presença completa do actor no que faz. Tal só é possível se se entregar sem receios, nem preconceitos, ou seja a disponibilidade do seu ser for ilimitada. *“Elaboramos esse material, completando-o com a nossa própria imaginação. Ele passa a ser parte de nós, espiritual e até fisicamente.”* (STANISLAVSKI, 2006, pág. 82).

A sinceridade e a verdade agrupam-se igualmente pois os dois funcionam como impulso recíproco. Como Stanislavski afirma, que uma sem a outra *“...é impossível viver o*

papel ou criar alguma coisa.” (STANISLAVSKI, 2006, pág. 169). A sinceridade pode-se centrar no que o actor mostra, nas emoções que utiliza na sua personagem, mas também nos seus gestos e nos seus silêncios. A verdade engloba o que o actor mostra e diz em cada momento. Se a palavra dita pelo actor mostra a verdade, mas lhe falta no gesto o que deveria corresponder, tal transforma-se em algo sem vida. Passa a não ter uma vida coerente e real na sua inteireza, e portanto não cria nenhuma verdade.

Esta revisão permite-nos compreender que o actor tem de procurar em si, tudo o que for essencial para que a criação da representação se realize da melhor forma. O que vai encontrando em si, e na sua personagem não podem ficar como segredos em si, mas são formas de expressão e comunicação ao outro que partilha consigo o palco, bem como o público, para quem representa. “(...)o actor não hesita em mostrar-se tal qual é, pois sabe que o segredo da personagem exige de si uma abertura total, revelando os seus próprios segredos.” (BROOK, 2008, pág. 83).

2.1.4.2 - Encenador

Falamos da representação, centrando o trabalho desta no papel do actor, tendo incluído também uma importância vital no público. Mas antes de mais avançar, abrimos um “parêntesis” para incluir o papel do encenador, que é uma das peças que possibilitam a concretização da representação.

O encenador medeia o processo de construção do actor, ou seja “*ele cria um espaço vazio onde os obstáculos serão limpos.*”(BROOK, 1993, pág. 93) O actor na sua criação, encontra respostas, mas igualmente dificuldades e perguntas, que por vezes não consegue superar. O encenador é o que o provoca e cria possibilidades de o actor

encontrar novas formas de visão do problema, para que a resposta seja possível. O encenador facilita assim, o acesso à passagem e continuação da criação. Deste modo, a sua tarefa é a de ajudar, mas também de incomodar, ou seja, de estimular o actor a perguntar-se repetidamente o que tem, se lhe basta o que descobriu ou se tem de continuar à procura do que não conhece, mas que necessita para encontrar a solução. (**BROOK**, 2008, pág. 156).

Depois deste primeiro patamar, o encenador passa a ser uma referência, ou seja, é o que ajuda os actores a manterem em vista a peça que estão a trabalhar. Ajuda que a procura da arte verdadeira se faça em cada passo que o actor der, tanto para o trabalho interior do actor, como para o trabalho de grupo.

Por fim, é o que reúne o trabalho dos actores com a reacção do público, ou seja, o que consegue reunir o resultado final e obter novas possibilidades e perspectivas da obra criada. (**BROOK**, 2008, pág. 186).

Deste modo, verificamos que o encenador assume um papel de guia essencial a que a representação resulte da melhor forma, aprofundando a sua verdade.

2.1.4.3 - Público

Tomámos um pouco atrás, a liberdade de afirmar que o público é uma peça fundamental para a concretização da representação. Da parte que nos é possível contribuir com a experiência própria, verificamos que assim o é, mas justifiquemo-lo devidamente. “*A única coisa que todos os tipos de teatro têm em comum é a necessidade de um público. Isto é mais que um truísmo: no teatro, o público completa as fases de criação.*” (**BROOK**, 2008, pág. 184)

Se observarmos hipoteticamente a representação de um espectáculo, assumimos que a presença do público faz parte dele, mas que importância lhe damos? O que é o público? Será mais que um conjunto de pessoas, presentes numa sala, a ver outras a representarem?

Examinemos o que primeiro nos surge neste campo, para conseguirmos atingir a resposta ao que procuramos. De modo directo, o público é para quem se representa. Este é o sentido mais simples de assumir a sua presença. Coligando que a representação para o actor (que inclui o resultado de um complexo processo), necessita de ser transmitido para o público, compreende-se que é dado aqui o primeiro compromisso entre as duas partes: a comunicação válida da criação. Ou seja, é da responsabilidade do actor, conseguir transferir com clareza, com o seu corpo, pensamento e emoções, o que construiu para quem está a assistir. (**BROOK**, 1993, pág. 26). É por ele que passa a responsabilidade de fazer a continuação da universalidade da obra criada, como premissa necessária da arte, e ser o agente que a passe da forma mais bela.

Agora, o público parece que será juiz do que vê, ou seja, talvez o que vai analisar o que lhe for dado. Mas como, se a transmissão ainda não se deu? Anteriormente, apenas vimos o que o actor precisa desde o início da sua representação em público, agora que se abra o pano.

A representação inicia-se, o actor oferece a sua criação, com tudo o que a compôs. Do lado do público, o que nasce? A primeira viagem. *“A condição é que, logo de início, ao contacto com a cena, o público seja, inequivocamente, arrancado ao ramerrão da existência quotidiana, transportado a outra atmosfera, outras regiões, onde lhe seja fácil esquecer, rir, chorar e pensar, e onde a imaginação corra livre.”* (**AMADO**, 1999, pág. 133). Amado transmite com toda a clareza que o público assume a sua

primeira acção, pelo acompanhamento que faz com o que se passa no palco, através da sua imaginação, pensamento e emoções. Ele é invadido por um conjunto de novas formas de sentir, que o fará afastar-se do que vive no dia-a-dia e envolver-se ao que lhe está a ser oferecido. Assim, o público partilha a criação imaginada do actor e recebe-a com os mesmos meios que este a construiu. A partilha da imaginação, é apresentada como um método para atingir o espectador, onde se dá a transformação do objecto real em algo mágico. (BROOK, 1999, pág. 49). No nosso entender, a partilha ultrapassa o nível da imaginação, alcançando as outras partes já descritas.

Temos, desta forma, a participação activa do público, onde o que é criado em palco é acompanhado no público. Passa a ser o enredo narrado, uma vida partilhada. Dá-se a comunicação entre duas partes, em que o contexto os leva a comungar mais que o que o actor mostra na sua representação.

Deste modo, o público também é responsável por algo, assim que inicia uma viagem desta natureza. Assume a responsabilidade de se libertar e de abrir a sua disponibilidade interior para receber o que lhe é revelado, através da sua atenção, deixando que o que recebe vá transformando ou inquietando o seu ser. Se não tiver tal disponibilidade, nada pode ser válido no que vê. Por fim, terá de assumir que procura a verdade no que lhe é dado, reconheça a verosimilhança e partilhe assim a criação. *“Quando a emoção e os argumentos estão presos a um desejo do público de ver mais claramente o que está dentro de si próprio, então há qualquer coisa que se acende na mente.”* (BROOK, 2008, pág. 198).

2.1.4.4 - A comunhão

Trazemos para fecho da pergunta do quem, algo que nos parece essencial a tudo o que diz respeito à representação. As relações desenvolvidas em toda a criação, permitiram-nos ver que a partilha de elementos dos três níveis de conhecimento, são uma constante em todos os agentes intervenientes do processo. Deste modo, e sabendo que em cada um se dá de forma diferente, compreendemos que a comunhão na representação é um alicerce para que esta possa acontecer. A representação é, assim, uma forma de vivenciar conjuntamente uma experiência nova e reveladora no Ser, de forma artística.

O desejo que nasce no actor, de criar vida na sua personagem e de a fazer integrar juntamente com a restante acção da peça, é o desejo que se deve acender em cada espectador que assiste a essa mesma peça. As duas partes devem partir de forma unida para a mesma viagem, para que se abram de igual forma e vivam toda a beleza que é possível em cada momento representado.

A comunhão na representação está sempre presente, entre os actores, entre os actores e os objectos, entre os actores e o encenador, entre os actores e a equipa de produção e entre os actores-encenador-público.

Para aprofundar a comunhão que se estabelece, descrevemos um exercício prático.

Eu sou os outros

Descrição:

O grupo é disposto em círculo sentado no chão. Cada um olha para todas as pessoas do grupo nos olhos, a fim de dar o que é seu, mas também ver e aceitar o que os outros mostram de si.

Objectivo:

Conseguir receber em nós o que os outros têm, aceitando como uma parte nossa e vice versa.

Cuidados a ter:

Manter o contacto visual com cada pessoa.

Não nos fecharmos em nós próprios, a fim de receber o que os outros nos querem dar e conseguirmos transmitir o que temos em nós.

Não censurar nada do que recebermos ou dermos.

Sermos sinceros no que damos.

A comunhão neste exercício é de forma ampla e diversa. O actor comunga o que tem para dar e para receber, não se permitindo fingir ou mentir nesta partilha. A disponibilidade e sinceridade são absolutas, pois, se tal não acontecer, a comunhão não se realiza. Aqui se evidencia, igualmente os sentidos, que são primordiais para o reconhecimento de com quem estamos a comunicar.

A comunhão, quando se realiza, não procura somente a partilha de palavras, ou de gestos, mas precisa desses e de tudo o que as leva a realizar, ou seja, as emoções, os pensamentos e a imaginação. No exercício apresentado, apenas temos o actor enquanto pessoa, sem a construção de uma nova vida, mas em palco, é realizada da mesma forma, tão verdadeiramente como aqui está descrito. É deste modo, que a representação é válida . *“Como é diferente quando, ao entrarem em cena esses mesmos atores, um deles quer partilhar seus sentimentos com o outro, ou convencê-lo de alguma coisa em que*

acredita, enquanto este envia todos os esforços para captar sentimentos e pensamentos.” (STANSLAVSKI, 2006, pág. 239).

É nesta comunicação aberta e sem véus, que o público tem direito a assistir sempre que vê representar. É dessa forma, que ele tem acesso, a ver mais além do que se diz e se mostra. *“Participa em silêncio da troca de sentimentos e se deixa emocionar com as experiências dos dois. Mas só enquanto esse intercâmbio prossegue entre os atores é que espectadores no teatro podem compreender e indiretamente participar do que se passa em cena” (STANISLAVSKI, 2006, pág 239).*

Capítulo III - O teatro e a sua alma: Representação

De tudo o que se abordou sobre a temática em estudo, é de muita importância trazer a necessidade da vida. Ou seja, para a representação tudo tem de passar pelo presente. A representação é isso que tem de transmitir. Através de tudo o que a compõe, ela passa a acção vivida e não imitada. Ela passa a um gesto com vida e não um movimento cénico. Ela passa a uma vida presente e não um enredo escrito.

A presença do que se mostra na representação tem de ser real nesse instante, tem de revelar tudo o que a criação permitiu alcançar. *“Por outro lado, o teatro afirma-se sempre no presente – é isto que o pode tornar mais real do que o vulgar fluxo da consciência. E é também por essa razão que pode ser tão perturbador.”* (BROOK, 2008, pág. 141).

Neste sentido, é o presente da alma humana, ou seja, da vida que todos conhecemos e conseguimos identificar a sua verosimilhança na forma que nos é dada a comungar. Assim, tudo o que é humano se relaciona, numa imensidão de transparências físicas, mas perturbadoras da nossa alma, levando-nos a aprofundar o que nos é conhecido e procurar o desconhecido.

A arte do teatro é-nos mais que oferecida, ela passa a ser algo que precisa de um pouco de cada um para existir, e portanto, *“(…) a alma do teatro é a representação.”* (AMADO, 1999, pág. 142).

Conclusão

Em todo o trabalho podemos admitir que fizemos uma viagem, que desconhecíamos muito do que se foi juntando em cada parte. Deste modo, o princípio baseou-se numa realidade apreendida na generalidade da nossa experiência, para atingir algo que nos permite um conhecimento mais profundo e verdadeiro do que investigámos.

A filosofia foi a entrada que escolhemos, para aceder ao que pretendíamos alcançar. Esta foi a base que nos permitiu entender que da arte nasce, além da imitação, a possibilidade da criação. É Aristóteles que permite essa possibilidade, desligando a importância dos Deuses para a obtenção de algo de novo, como Platão defendia, devolvendo tal possibilidade ao homem. A arte é a porta de uma nova liberdade que o homem pode explorar, com o que o compõe, com o seu eu, em que a razão não perde a sua importância, mas que os sentimentos e a imaginação também são vistos como fundamentais para que a arte seja criada.

A criação artística, é assim uma forma do homem poder ter acesso a experiências que o possam aperfeiçoar, ou de ajuizar esteticamente, pois permite-lhe estar em contacto com a beleza, componente primordial da arte. Efectivar esta experiência, exige-lhe não procurar o interesse no que vê, mas contemplar pelo que vai sendo envolvido, podendo alcançar o prazer e a verdade da mesma, como Kant nos ajuda a esclarecer.

A representação, sendo o que o teatro mostra, proporciona também essa realidade, a todo o que nela está envolvido, ou seja o actor, o encenador e o público. A representação assume, deste modo, a procura de algo que excede o que os sentidos nos dão, passando a ser uma construção contínua, sem molde.

A representação, necessita deste modo do pensamento, dos sentidos e da imaginação para surgir, de acordo com a liberdade do seu criador. Se esta construção se fizer numa alma liberta, disponível e com sede de verdade, o seu resultado será o encontro com a Arte. Assim, a criação alcançada, parte da vida humana, ou seja, do interior do homem para chegar ao que de mais verdadeiro tiver a dar.

Esta é a beleza que se encontra a cada momento criado, a oferta do instante irrepitível. O actor tem de reger-se pelo presente como o tempo para criar o que tem em si. Nada é o que foi ou que será, o que é agora é a verdade. Por isso, todo o seu trabalho se baseia na verdade, incluindo-a desde a sua procura na criação, a sua preparação e a sua entrega aos outros.

O que nos é dado, pretende ser mais que a transmissão de um conteúdo, mas um assumir de um viver activo dele. Dar a vida ao que se quer partilhar, por nunca ter tido a forma de assim ser oferecido. Daqui nasce a comunhão entre o *quem* através do *quê*.

Reunindo na representação a contemplação da beleza, (falamos apenas desta categoria estética) alcançamos a essência que a arte deve atingir. Parte-se da procura da verdade, quer dizer, do empenho na autenticidade, para se chegar a um novo limite, à comunhão... A comunhão de uma nova vida, de um novo presente, de uma nova visão de tudo o que se assiste ou se vivencia. A representação é a comunhão da Arte com o Ser.

Bibliografia

AMADO, Fernando, (1999), *À Boca de cena*, Edições & etc, Lisboa.

ARISTÓTELES, (1998), *Poética*, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Maia.

BOLESVAVSKI, Richard, (1992), *A arte do actor*, Edições Perspectiva, Lisboa.

BORIE, ROUGEMONT, SHERER, (2004), *Estética Teatral – Textos de Platão a Brecht*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

BROOK, Peter, (2008) *O espaço vazio*, Edições Orfeu Negro, Lisboa.

BROOK, Peter, (1993), *O Diabo é o aborrecimento – Conversas sobre teatro*, Edições Asa, Lisboa.

CHECHOV, Michael, (1986), *Para o Actor*, Martins Fontes, São Paulo.

HUISMAN, Denis, (1954), *A Estética*, Edições 70, São Paulo.

KANT, Immanuel, (1998), *Crítica da Faculdade do Juízo*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lousã.

PLATÃO, (2000), *Íon*, Editorial Inquérito, Mem Martins .

PLATÃO, (2000), *Fedro*, Guimarães Editores, Lisboa.

PLATÓN, (2000), *Sofista*, Gredos, Madrid.

PLATÃO, (2001), *A República*, Fundação Calouste Goulbenkian, Lisboa.

PLATÃO, (2006), *O Banquete*, Edições 70, Lisboa.

ROGERS, Carl R., (1983), *Tornar-se pessoa*, Coleção psicologia e pedagogia, Moraes Editores, Lisboa.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw, (1987), *Historia de la estética – La estética Antigua, Volume I*, Akal, Madrid.