



Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Marta Alexandra Fernandes Carvalho

**O que lê uma atriz quando lê o L'acteur de
Jean Duvignaud**



Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Marta Alexandra Fernandes Carvalho

**O que lê uma atriz quando lê o L'acteur de
Jean Duvignaud**

Dissertação de Mestrado
Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura

Trabalho Efetuado sob a orientação da
Professora Doutora Emília Araújo

Nome: Marta Alexandra Fernandes Carvalho

Endereço electrónico: marta.a.carvalho@gmail.com

Número do Bilhete de Identidade: 11905027

Título dissertação de Mestrado:

O que lê uma atriz quando lê o *L'acteur* de Jean Duvignaud

Orientadora:

Professora Doutora Emília Araújo

Ano de conclusão: 2014

Designação do Mestrado:

Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA DISSERTAÇÃO APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE

Universidade do Minho, 31/10/2014

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, e ao meu irmão, por me apoiarem nas minhas aventuras no palco do mundo...

À minha orientadora, Professora Emília Araújo, verdadeira encenadora nesta dissertação...

Ao Professor Albertino Gonçalves, por todas as conversas e generosidade; ao Professor J. Rabot, que primeiro me falou de Duvignaud; aos restantes professores, importantes elementos na dramaturgia deste mestrado...

Aos meus colegas de mestrado, em especial à Teresa e à Aurora, sem as quais não teria sobrevivido aos ensaios...

Aos colegas de teatro e encenadores com quem trabalhei, em especial à Inês Vicente, José Miguel Braga, e Moncho Rodriguez, com os quais pude realmente aprender o ofício de atriz...

Aos meus amigos (e eles sabem quem são), porque me mostram que depois de fechadas as cortinas, há uma vida que vale a pena ser vivida...

...MUITO OBRIGADA!

RESUMO

Na contracapa da edição de 1993 do livro *L'acteur* (da editora Écriture), o autor, Jean Duvignaud, escreve: “Quem é o ator, que doa de realidade carnal uma ficção poética e a torna talvez mais verdadeira que a vida?” (tradução nossa).

A obra *L'acteur* parte, então, desta pergunta, para a pesquisa sobre o ator, através de duas direções complementares – o estudo das transformações do ofício do ator de acordo com os quadros sociais, e a investigação das relações entre o ator e a personagem.

A presente dissertação constitui uma recensão ampla do livro citado, incluindo uma análise sobre o autor e a sua obra. Em paralelo, refletimos, a partir da nossa experiência enquanto atriz, sobre os fundamentos e os desafios que Duvignaud deixa no livro *L'acteur*, buscando mostrar a pertinência da obra para o conhecimento das relações entre teatro e sociedade.

Palavras – Chave: Jean Duvignaud, ator, teatro, personagem, sociedade.

ABSTRACT

On the back cover of the 1993 edition of the book *L'acteur* (by the publisher Écriture), the author, Jean Duvignaud, writes: "Who is the actor, who imbues carnal reality into a poetic fiction and makes it perhaps truer than life?" (our translation).

L'acteur jumps from this question to a research on the actor, through two complementary directions - the study of the transformations of the actor's craft in accordance with social frameworks, and an investigation of the relationships between the actor and the character.

This dissertation is a broad review of the cited book, including an analysis of the author and his work. Concurrently we reflect, through our experience as an actress, on the fundamentals and challenges Duvignaud conveys in *L'acteur*, seeking to show the relevance of the work to the understanding of the relationship between theater and society.

Keywords: Jean Duvignaud, actor, theater, character, society.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
1. O AUTOR: JEAN DUVIGNAUD.....	5
2. A OBRA : L'ACTEUR – O ATOR.....	11
<i>PRÓLOGO À NOVA EDIÇÃO: O ATOR, HOJE EM DIA – HOJE EM DIA, O ATOR</i>	<i>11</i>
A vida, o real, o imaginário	11
Os jogos do corpo	13
O “rei dos bosques”.....	15
Uma «nova distribuição».....	16
<i>INTRODUÇÃO</i>	<i>18</i>
<i>PARTE I– METAMORFOSES DO ATOR.....</i>	<i>27</i>
CAPÍTULO I: O PAPEL DO ATOR NAS SOCIEDADES MONÁRQUICAS	27
Poderemos dizer que há atores nas sociedades da Idade Média?	28
O ator nas sociedades monárquicas: transferência de classes e imitação dos modelos «nobres»	31
O ator nómada e o ator funcionário	36
O ator, criador de uma imagem da pessoa.....	43
O ator, servidor de dois amos.....	45
O ator, personagem maldita	48
CAPÍTULO II - O PAPEL DO ATOR NAS SOCIEDADES LIBERAIS.....	54
A transição: Talma.....	54
O ator e a sua personagem	55
O ator servidor de públicos	56
O ator prisioneiro do seu tipo.....	61
O inimigo da ordem.....	65
CAPÍTULO III - O PAPEL DO ATOR NAS SOCIEDADES «CONTEMPORÂNEAS».....	68

O ator servidor exclusivo da sua arte	68
O ator encenador	70
O ator comprometido	72
CAPÍTULO IV – VARIAÇÕES DO PAPEL DE ATOR; VARIAÇÕES DA IMAGEM DO HOMEM	73
<i>II PARTE – O ATOR E A SUA PERSONAGEM</i>	78
A personagem	79
Do papel à personagem	82
O corpo, o texto, o sub-texto	86
Esse «estado de desdobramento»	88
Existência e possessão	90
Pessoa e sociedade	96
<i>A TROCA</i>	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS: O ECO DA LEITURA	105
BIBLIOGRAFIA	109
ANEXO: OBRAS EDITADAS DO AUTOR	111

INTRODUÇÃO

Confesso. Nunca tinha ouvido falar de Jean Duvignaud até entrar no Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura. O meu percurso não era da Sociologia, nem de uma área das Ciências Sociais. Era uma razão para ter escolhido este mestrado. Queria abrir-me para novos conhecimentos. Pensar o teatro e a minha prática de atriz com ajuda de outras perspetivas. Sabia que poderia não conhecer muitos dos autores abordados nas aulas e teria realmente de começar a investigar. Mas, sendo atriz, e apercebendo-me da obra vasta de J. Duvignaud na área do teatro, o facto de não o conhecer preocupou-me. Apercebi-me que essa ignorância era transversal aos meus colegas e ex-professores de teatro. Com exceção de um ou outro que mantinham um grande contacto com a cultura e língua francesa e com esse meio intelectual, e já tinham ouvido falar, mas não tinham aprofundado. A cultura anglo-saxónica invadiu-nos. A obra de Duvignaud está muito pouco traduzida, o que será o fator do seu quase desconhecimento pelos nossos profissionais de teatro. Essa realidade preocupou-me ainda mais.

Inicialmente, a minha dissertação de mestrado seria a pesquisa etnográfica da construção de um espetáculo, para o qual iria recorrer também ao estudo da obra de Duvignaud. Nessa altura, a minha orientadora Professora Emília Araújo já me tinha apresentado ao livro *L'Acteur*, e eu também já tinha conseguido comprar uma edição (miraculosamente, pois não é fácil). Mas, por diversos motivos, pessoais e profissionais, o espetáculo não iria acontecer. Lembro-me de olhar para a capa do *L'acteur*, e pensar que talvez estivesse aí a oportunidade de estudar a fundo essa obra e relacionar a sua importância para uma atriz, como eu. A Professora Emília aceitou embarcar nessa viagem comigo.

A proposta seria, então, fazer uma recensão do *L'acteur*¹, de Jean Duvignaud, aos olhos da minha própria prática como atriz. Esta é uma leitura à luz daquilo que fui, sou e para onde queria evoluir. O que eu leio quando leio o *L'acteur* é revelador, inclusive para mim, da minha própria posição como atriz, mas também como atriz social dentro da minha sociedade.

Não tinha domínio da Língua Francesa. Assim, como primeira fase, considerei necessário proceder à respetiva tradução. Foi a fase mais morosa de todo o processo. Lia, relia, traduzia, voltava a reler, corrigia... Mas foi essa fase que me permitiu

¹ Na edição da *Écriture*, datada de 1993 (a mais atual), que contém um prólogo à nova edição.

apropriar-me do texto (e do pensamento) de Duvignaud. Não foi tarefa fácil, obrigou-me a desenvolver competências de compreensão do francês. As enciclopédias e dicionários *on-line* foram uma constante companhia, dos quais destaco Porto Editora, Houaiss, Priberam, Larousse. Tomei conhecimento numa fase muito posterior da existência da versão do *L'acteur* traduzida no Brasil – intitulada Sociologia do Comediante, mas a que foi impossível aceder, pois é uma edição esgotada, antiga, apenas possível de encontrar em antiquários ou alfarrabistas no Brasil.

Assim, nas citações do *L'acteur* ao longo do texto, apresento a minha tradução e para referência coloco apenas a página onde a poderão encontrar no original. Quando Duvignaud cita algum autor, coloco em nota de rodapé a referência bibliográfica fornecida. Tentei sempre, em cada momento da tradução, manter-me o mais fiel possível ao autor. É claro que é necessário atender, que embora português e francês sejam línguas com a mesma raiz, é difícil ser completamente literal na tradução. Ao falar com uma amiga minha tradutora (“infelizmente” de inglês, teria sido muita sorte para mim se fosse de francês, poderia me ter ajudado muito), ela referia-me que na tradição italiana joga-se com as palavras dizendo “*traduttore, traditore*”, que significa que traduzir é trair. Aqui, a “traição” maior prende-se com os conceitos de *acteur* e de *comédien*. Optei por traduzir sempre para ator, pois os próprios tradutores do Dicionário de Teatro (Pavis, 2011: 57) referem a propósito de *comédien*: «traduzimos, na maioria das vezes, o termo *comédien* por *ator*. A língua francesa utiliza os dois termos (...) em português designa especificamente o ator que se dedica apenas ao género cómico». Difícil de igualar é também o estilo de escrita de Jean Duvignaud, com jogos e analogias intencionais de palavras, como com o uso de “papéis”, “representar”, “jogar”, entre outros.

Paralelamente a esta fase da tradução ia apontando episódios da minha prática, evocados por passagens do livro. Também fui impelida a estudar conceitos, obras e autores que Duvignaud vai referenciando para uma melhor compreensão.

Numa segunda fase, tendo como base a minha tradução, fiz a revisão da obra, com as citações da mesma, expondo a ideia do autor e tentando estabelecer algumas pontes com a minha experiência. Algumas estão destacadas do texto com rótulo “Experiências”. Em alguns momentos complementava a ideia do autor com outras passagens de suas outras obras.

A terceira fase foi tentar condensar, de forma a facilitar a acessibilidade e leitura deste trabalho. Não simplesmente porque quero que o meu trabalho seja lido, mas

porque é minha intenção que o pensamento de Duvignaud sobre o ator seja divulgado. E quem sabe, que possa chegar de facto a outros atores...

A parte mais extensa deste trabalho, que apresenta a recensão do *L'Acteur* (intitulada “O livro: L'Acteur – O Ator”) está intencionalmente com a mesma estrutura do livro, com as suas partes, capítulos e subcapítulos. Precedendo essa análise, exponho uma pequena apresentação do autor (“O Autor: Jean Duvignaud”). Finalizo com “O Eco da Leitura”, onde teço algumas considerações finais sobre a obra em foco, sobre as ressonâncias que esta leitura teve em mim, e aponto algumas reflexões.

Estou consciente que sublinhei neste trabalho partes que me pareceram mais interessantes e importantes, pois fazem eco no meu percurso e na minha prática de atriz, em detrimento de outras que não tiveram essa reverberação, mas que, porventura, apresentarão importantes considerações a nível sociológico e teatral. Ler este trabalho não será a mesma coisa que ler a obra de Duvignaud. Há um filtro subjetivo que advém das minhas experiências e da minha capacidade de reflexão. E nem sempre aquilo que queremos exprimir é da mesma forma rececionado pelo outro. Evoco aqui a teoria de “*encode and decoding*” de Stuart Hall. Neste caso haverá lugar para mais outro filtro – a leitura dos que leem o que lê uma atriz quando lê o *L'acteur*...

A maior parte das vezes entrei em concordância com o autor, outras houve em que ainda não cheguei a qualquer conclusão. Estou aberta às “coisas futuras”, e espero que elas me tragam novas hipóteses de prática, de reflexão, de amadurecimento.

Ao dar-me possibilidade de fazer pontes com o meu próprio trabalho, em certo sentido este trabalho é etnográfico, refletindo a minha própria identidade. Consegui fundamentar qualitativamente o meu próprio caminho no terreno. Sou atriz. Um bicho do palco. É na respiração com o público que encontro a justificação do meu ofício. É lá que eu sou, é lá que eu me sinto viva. Ter oportunidade para pensar sobre o que sou, o que faço, ter oportunidade para organizar e estruturar o meu pensamento, é uma bênção.

1. O AUTOR: JEAN DUVIGNAUD

Jean Duvignaud nasce em La Rochelle a 22 de Fevereiro de 1921, falecendo na sua terra natal dias antes de completar 86 anos, a 17 de Fevereiro de 2007.

Escritor, crítico de teatro, sociólogo, dramaturgo, ensaísta, encenador, antropólogo...É difícil categorizar este autor, extremamente prolífico, com mais de 40 obras publicadas², e muitas conferências. Sobre estas, Rosza Zoladz (2013) salienta: «atraíam verdadeiras multidões estudantis. Ele era um grande conferencista: sempre tinha algo a acrescentar».

Foi *Maître de Conférence* na Universidade de Túnis, depois nas universidades de Tours (1965-1980) e de Paris-VIII (1980-1991) da qual foi Professor Emérito. Fundador de revistas, tais como *Arguments*, com Edgar Morin, nos anos 50; *Cause commune* com o ex-discípulo Georges Perec nos anos 70 e *Internationale de l'Imaginaire* com Chérif Khaznadar nos anos 2000. Fundador e Presidente de honra da *Maison des Cultures du Monde*.

Herdeiro da figura do intelectual total, encarnada por Sartre, simultaneamente sociólogo/antropólogo, escritor e militante (Lavasse, 1999; Guedes, 2009).

Militante, mas, acima de tudo, fiel aos seus próprios valores e ideologia política, fez verdadeiramente parte da Resistência Francesa e esteve na clandestinidade, embora se exprimisse com algum pudor sobre essas decisões características da sua vida de intelectual comprometido (Malaurie, 2000). Pertenceu ao Partido Comunista Francês, mas sempre mostrou inconformismo cultural e intelectual dentro do mesmo (Morin e Garrigues, 2000). Saiu publicamente em 1950, quando de uma forma frontal, corajosa e honesta, numa carta ao seu secretário-geral, declarou deixar o partido, por preferir cometer o “delito de pensar” (Malaurie, 2000).

Um olhar sobre a sua produção permite perceber a sua polimorfia intelectual, difícil de categorizar mesmo nas ciências sociais:

«Sob este ângulo, Jean Duvignaud era exemplar: enquanto podia “instalar-se” no confortável estatuto de “especialista da sociologia da arte e do teatro”, desenvolvia uma sociologia do

² Consultar lista de obras do autor em Anexo.

conhecimento, do imaginário, do quotidiano. Recusava inclusive que o considerassem mais sociólogo que antropólogo e vice-versa.» (Corbeau, 2007, tradução nossa)

Embora referido como afiliado ao movimento da sociologia dinâmica em alguns manuais, esta associação é considerada forçada por ser redutor classificar o seu caminho singular, precursor da sua própria disciplina (Lavassee, 1999). Sem contestar a teoria dos estruturalistas, demonstra (na linha do seu mestre Georges Gurvitch, de quem foi assistente, e que se opõe a Claude Lévi-Strauss) que a história é prometeica e animada de um dinamismo criador de novas formas sociais, aproximando-se pouco a pouco do pensamento de Roger Bastide (Malaurie, 2000). Numa visão herdeira de Marcel Mauss – a quem em *Le Theatre et après* apelida de «o maior dos antropólogos franceses» (Duvignaud, 1971: 56) - estuda os ritos e as religiões, o imaginário, o riso, a festa e a troca de dádivas e dons.

«A sociologia de Jean Duvignaud é magnetizada por polos variados: o teatro, o ator, a festa, a anomia, a criação, o dom do nada, os eventos a-estruturais, as paixões coletivas ... ligado aos imaginários sociais, esta sociologia está sob a atração magnética dos eventos claro-escuros da vida individual e coletiva, no intermédio, na indecisão, nas ruturas sociais, sustentada por um mistério das coisas, e a resistência dos eventos ou ações individuais a entrar nos esquemas utilitários, funcionais ou estruturais» (Breton, 2000: 139, tradução nossa).

Mas Duvignaud não é apenas pensador teórico, é também um pesquisador de campo, etnográfico, sendo importante referir as suas incursões na Tunísia e no Brasil. Entre 1960 e 1966, em visitas regulares ao Sul da Tunísia, à cidade de Chebika, realiza, em conjunto com os seus alunos, uma pesquisa, cujo resultado é um marco na história da etnografia - *Chebika ou les mutations d'un village maghrébin* (Duvignaud, 1978). Duvignaud e os seus alunos compreenderam a impossibilidade de aplicar o método quantitativo, obtendo as informações através das observações da vida quotidiana e conversas informais com a população (Duvignaud, 1978; Guedes, 2009).

«...“a etnologia abriu o pensamento e a literatura ao mundo dos homens, sem os quais nós seríamos pobres escreventes repisando velhas morais”, diz-nos Jean Duvignaud saudando a coleção *Terre Humaine* e rendendo homenagem aos seus oitenta autores» (Malaurie, 2000: 21, tradução nossa).

Duvignaud estabelece uma metodologia de pesquisa etnográfica inspirada na complexidade das relações entre os indivíduos, nas suas experiências individuais e coletivas, as indecisões e as rupturas sociais (Guedes, 2009; Lavasse, 1999). Transversal aos seus estudos, encontramos a compreensão do outro pela anomia (idem). Termo que lhe é caro e que define como as «manifestações inclassificáveis que acompanham o difícil trânsito de um género de sociedade que se degrada a outro que a sucede num mesmo período mas que ainda não tomou forma» (Duvignaud, 1990: 13 tradução nossa).

No Brasil, investiga as manifestações espetaculares através da festa e o riso como vitalidade criativa (Caillé, 2007). No Norte do Brasil, nos terreiros de Umbanda e Candomblé, estuda o transe e a possessão. Incorpora estes estudos na investigação sobre a sua grande paixão, o teatro.

Relembra Edgar Morin: «Vem-me algo à cabeça. Duvignaud ama o teatro» (Morin e Garrigues, 2000: 43). O teatro é elemento essencial na obra de Duvignaud, abordando as correlações funcionais entre a cena, o ator, e a sua época (Guedes, 2009; Lassave, 1999). Duvignaud montou várias peças de teatro (destacando-se *Woyzeck* de Büchner, *Maré Basse* da sua autoria) e no período de 1950 a 1960 convive quase diariamente com atores, encenadores, autores e outros profissionais de teatro. Para ele, seria impossível falar do teatro sem experiência no terreno, sem prática teatral (Duvignaud, 1973; Duvignaud, 1993).

As suas obras principais sobre o teatro são *Les ombres collectives* e o *L'acteur* (obra sobre a qual se debruça este trabalho). No primeiro livro expõe as relações entre teatro e sociedade; do modo como esta última influencia a criação teatral. O segundo livro põe em evidência o ator, a sua dinâmica de relacionamento com a sociedade, a criação e a personagem.

Em *Les ombres collectives* (1973), o próprio Duvignaud refere que não irá desenvolver o conceito do ator, pois será foco de outra investigação, a qual resultou em o *L'acteur*. Verifica-se uma continuidade e complementaridade entre um e outro trabalho, com referência dos mesmos autores, um mesmo tipo de escrita, e a perspetivação do teatro e do ator como uma relação de dois sentidos com a sociedade, e portanto, também, com a política.

A obra *L'acteur* não aflora a técnica ou a psicologia do ator, mas a posição do ator no mundo e na sociedade em que está inserido – e de que forma tanto a função do ator e a sociedade são ao mesmo tempo produto e produtor um do outro. Mostra como a

sociedade influencia profundamente a função do ator, e como o ofício deste tem repercussões enormes no desenvolvimento humano, e portanto, da sociedade.

O pensamento sobre o teatro invade outros campos do seu estudo, tornando-se essencial para as suas conceptualizações. Em *Heresie et Subversion* (1990: 25) afirma que foi com o teatro que começou a perguntar-se «se as relações entre a criação imaginária e a vida coletiva tinham sentido», o que o levou a desenvolver o seu conceito de anomia. Duvignaud usa o próprio teatro como metáfora para a sociedade, a sua ideia de “o teatro na sociedade, e a sociedade no teatro”, como atesta o caso da jovem Rima estudado em Chebika, a quem compara com Antígona, e que em várias das suas obras evoca.

«Rima, órfã, habitante de Chebika, pobre, e “sem irmão para defendê-la”. É a oportunidade para J. Duvignaud discorrer sobre o teatro a partir de um encontro presencial. Compara a Antígona essa jovem que aprendeu a ler sozinha e também por isso incompreendida como única mulher alfabetizada do vilarejo. Rima não conhece nada do futuro, ela padece, mas se insurge contra o presente que, em nome de tradições do passado, a oprime.» (Guedes, 2009: 91)

E é nessas comparações que o ator encontra inclusive um significado para a própria sociologia:

«Compreender Rima por tudo que a dissolve em Chebika, entender o tormento de Antígona acima da boa consciência de Creonte, essa é uma das tarefas que Duvignaud atribui à sociologia; compreender porque o indivíduo emerge do coletivo antes que mostrar como o coletivo apara as individualidades. Não mais procurar os meios para compreender o dinamismo de um coletivo, mas ver nessas exceções os processos sociais que engendram o desassossego e a réplica incansável do imaginário. O jogo do ator no tecido mal bordado do mundo é vantajosamente perceptível aí, nesse sentimento de inacabado que o projeta contracorrente sem que ele o queira, do que na submissão tranquila às regras, que falam sobretudo de estruturas do que de homens vivos» (Breton, 2000: 146, tradução nossa)

Diz-se de Duvignaud que era um homem generoso, de nariz à *Cyrano*, tão teatral como a sua obra. Deixou saudades. Sobrevivem os momentos que partilhou com os outros, a utopia tão presente na sua obra, as suas conceções do mundo, da sociedade, do teatro, das artes. Assim, o tempo é quase possível ser esconjurado. Por isso Laurent Vidal (2013) recorda-o «abençoando as coisas futuras»!

«E do que nós vivemos, sobrevivem somente os momentos de antecipação, de utopia, de felicidade que marcaram a vida presente, a única que importa; da efêmera intuição de uma eternidade possível. Insubstituíveis momentos quando estivemos “abertos para as coisas futuras”. Nós não somos o que nós fomos, mas o que nós fomos tentamos a viver, como suplemento da vida, com outros e como se, por alguns dias ou semanas, se pudesse esconjurар o tempo.»

(Duvignaud; *Les octos: Béants aux choses futures*)³

³ Não foi possível aceder à obra indicada, pelo que esta citação é retirada do artigo de Sérgio Guedes (2009: 89), conforme tradução do mesmo.

2. A OBRA : L'ACTEUR – O ATOR

PRÓLOGO À NOVA EDIÇÃO: O ATOR, HOJE EM DIA – HOJE EM DIA, O ATOR

Em 1993, na reedição da sua obra (edição sobre a qual é feita esta recensão), Jean Duvignaud inclui este prólogo onde reflete sobre as mudanças no ator ao longo dos quase 30 anos que intermedeiam a primeira edição da atual. Escreve que, à distância, a época da primeira edição do livro parece «coerente», mas que, no entanto, o período de “criação dramática”, desde a Libertação da França após a II Guerra Mundial, até aos anos 60, não tinha nada de «unitário nem harmonioso» (p.9). Mas, como diz o autor, «a cultura vive desses conflitos» (p.9) e, se os anos 60 eram uma “época longínqua”, e o ambiente diferente, urgiria, agora, em plenos anos 90 perguntar de novo «quem é o ator?» (p.10).

O autor discorre sobre os efeitos da televisão e do cinema, as mudanças na imagem do corpo, as relações entre o poder dos políticos e o poder do ator, e a influência para o ator dos novos contextos (em que vivemos) «anômicos» e de rutura.

A vida, o real, o imaginário

Refere Duvignaud que o ator estabelece uma «longa cumplicidade» com o cinema, cujas técnicas características lhe permitem uma «fascinação e uma lenda» que poderia obter, mas mais dificilmente, através do seu corpo em cena (p.10). Teatro e cinema são, para o autor, dois registos complementares.

Afirma que ao tempo da escrita do seu livro não se poderia ter apreendido a real medida do poder de televisão e dos seus efeitos no teatro e na representação do ator. Mas, também, atrevo-me a inferir das suas palavras, dos efeitos na criação de uma imagem da humanidade:

«Tudo está lá. A televisão erige-se em instância incontornável da revelação do real, não ousou dizer o “verdadeiro”: a rapidez da transmissão da cópia em imagem dos eventos reais, diz Paul Virilio, funda a veracidade daquilo que ela mostra. Uma informação planetária: a humanidade. Na sua diversidade, está lá, à mão de se olhar, com tudo aquilo que aporta de desejável, de

imitável. Vejam o que é o homem, parece ela dizer àquele que olha o pequeno ecrã no seu quarto, sozinho.» (p.10-11).

O uso da palavra «sozinho» denuncia uma certa crítica e diferenciação da televisão em relação ao teatro – porque, no teatro, há uma experiência e participação coletiva do público, contrariamente ao que acontece com a televisão.

O autor demonstra que a televisão tem até mesmo influência na forma como julgamos sobre a existência das coisas: o que ela mostra é real e existe porque é por nós percebido, indo ao encontro da filosofia berkeliana:

«Estranha vitória de Berkeley sobre Descartes! As coisas que mostra, eventos, catástrofes, prazeres, competições – existem porque são percebidas, e essa percepção aporta consigo a evidência. As técnicas de comunicação afundam o espetador na ontologia. O ser é aquilo que se percebe» (p.11).

Conclui que, através da sua diversidade, e por ser uma informação planetária, a televisão consegue o que as religiões tentaram em vão – «uma solidariedade universal» que liga todo o planeta (p.11). Diz-nos que, contrariamente ao teatro e ao cinema, a televisão apaga a diferença da realidade e da ficção. Refere que enquanto no teatro se fala de ficção e de verosimilhança, a imagem da televisão dá-se como verdadeira - «tudo o que se pode dizer contra os *media* não importa perante a evidência das imagens percebidas» (p.11).

O autor evoca Freud que, em 1906, se interroga sobre a fascinação da representação teatral, defendendo que o espetador que vai ao teatro escolheu assistir a uma ficção, uma «simulação artística da vida» (p.11):

«E o espetador, durante algumas horas, abandona-se a esse “ideal do eu” de uma libido geralmente escondida mas aqui proposta a toda a identificação pela força poética do drama e do jogo [dramático] do ator: uma convivência que parece reproduzir a “catarse” de Aristóteles. E isso até ao momento em que o castigo do culpado termina a peça, retornando o público à realidade...» (p.12)

EXPERIÊNCIAS: Esta descrição de Duvignaud corresponde ao que outros autores também relatam. Boleslavski, no seu livro “A Arte do Ator” (1992: 69), expõe esse encontro do espectador com o jogo do ator, com a ficção que o ator cria:

«Meus nervos começam a vibrar e a lançar filamentos de simpatia para o grande enigma promissor, o palco vazio. Uma paz singular desce sobre a minha mente, como se eu cessasse parcialmente de existir e a alma de alguma outra pessoa estivesse vivendo dentro de mim em vez da minha própria. Estarei morto para mim mesmo, vivo para o exterior. Irei observar um mundo imaginário, participar nele, Despertarei com o meu coração cheio de sonhos. Doce veneno de um teatro vazio, de um palco vazio, com um único ator ensaiando nele.»

O teatro, cinema e a televisão serão filtros de uma «vaga experiência comum» que toma forma por técnicas diferentes, ambos revelando uma realidade, mas por configurações diferentes (p.12). Duvignaud conclui que isso impõe ao ator diferentes registos, diferentes técnicas artísticas, caso se trate de cinema, televisão ou teatro. (p.13).

Não concorda que a televisão seja uma ameaça para o teatro, pois a sua veracidade não vai «curar o público do turvo prazer que aportam as ficções, que em carne e osso, com os seus músculos e suor, um ator renova cada noite para a “feliz elite” de um público» (p.13).

Os jogos do corpo

Duvignaud conta-nos que, por volta dos anos 60, há uma grande mudança na imagem do corpo – de objeto passa a ser sujeito. Trata-se de uma «insurreição» dispersa, mas cristalizada por certos eventos. A esse propósito, descreve a atuação do *Living Theatre* no Festival de Parma. A trupe e os seus gestos, refere, deram uma visão onírica do sub-texto, «esse território existencial onde se prende a raiz da ação dramática» (p.14).

Continua afirmando que a força das apresentações do *Living Theatre* modificou totalmente os laços do ator com público, com o entendimento e com o seu corpo, e inspiraram muitos criadores teatrais que se seguiram, como Ariane Mnouchkine, Peter Brook e Antoine Vitez.

Diz, então, que, enquanto no *Living Theatre* se fabricava um cenário sobre o qual se compunha a gestualidade, a outra manifestação da época, o *Happening*, tenta criar a intriga «apenas pela gestualidade entregue à intuição do próprio corpo» (p.14).

O *Happening*, afirma Duvignaud, foi uma provocação contra os códigos do puritanismo associados aos universos mentais que contestava, numa busca de uma «inocência selvagem, libertada do pecado original» (p.15). Inocência que se refletia também na nudez dos participantes, embora «provocadora, inquietante», pois nem mesmo em povos “primitivos” ela era completamente admitida - «para eles a tatuagem, a maquilhagem, as pinturas tegumentárias, as escarificações mascaram o corpo e vestem-no». (p.15) Portanto, continua o autor, essa nudez interpela, pois até lá era apenas simbolizada, nomeadamente por braços nus, decotes e finos tecidos que imitavam a pele. Em *Le théâtre et après* (1971: 92 tradução nossa), o autor designa o *happening* como um «ato de criação coletiva espontânea que ignora toda a definição anterior dos signos», o que constitui, em si, uma rutura com a cultura anterior pré-estabelecida.

Tanto o *Living Theatre* como o *Happening* significam para Duvignaud sintomas de um movimento coletivo mais vasto, «o pressentimento de uma libertação, a certidão de óbito de um passado e a entrada numa história nova» (p.16). Outros sinais desse movimento coletivo, refere, estão patentes na música e no uso dos *jeans*, sendo que os acontecimentos de Maio de 1968 são a confirmação de toda essa revolução da década.

Por isso, afirma que a arte do teatro e do ator também foram alteradas. Evoca Robert Abirached que constatou uma «“crise da personagem” que caminha depois dos anos 60 como um pressentimento» (p.16). Duvignaud constata ser a insatisfação que é posta em cena e que o olhar do público alterou - retoma este tema em *Theatre et après* (1971). Por isso, enfatiza a mudança em Peter Brook, que procura «uma emancipação figurativa»; as mudanças das relações do corpo, da palavra e do espaço em Mnouchkine e o *Théâtre du soleil*; o *Rabelais* «corrosivo» que Barraul e Polnareff encenam; e a coreografia como «herdeira dessa insurreição do corpo» (p.16-17). Mas, defende o autor, esse êxtase corporal encontra também os seus limites, pois a gestualidade não consegue corresponder à imaginação- «o corpo não pode executar tudo o que o espírito efabula» (p.17).

Duvignaud cita Adorno⁴ para o qual o mundo, com os seus enigmas, é a Esfinge; o artista é Édipo, e as obras de arte serão as respostas, e por isso, toda a arte dirigir-se-á contra a mitologia. Mas... e o ator?

⁴ Theodor Wiesengrund Adorno: filósofo, sociólogo e musicólogo alemão; marxista de formação, atribui à criação artística uma função de protesto social (Larousse, disponível em <http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Adorno/104102>).

«Vejam...se esta “sagaz resposta” se impusesse, o jogo do ator teria sentido? O ator, só consigo mesmo, seus gestos e seu corpo, em cena, e votado cada noite a inventar o seu estilo, a dizer aquilo que a literatura nunca diz.» (p. 17)

O “rei dos bosques”

Duvignaud questiona a correspondência do ator com o político e a fonte do “poder” de cada um, fatores onde considera terem existido equívocos.

«O homem que ambiciona a soberania usa de todas as formas de sedução – sofista, aprendiz de ditador, príncipe candidato -, lisonjeador, astuto, dando espetáculo de um indivíduo capaz de saciar as invejas do homem comum: um papel assaz medíocre.» (p.17)

As cerimónias públicas ajudarão à representação de uma personalidade «desligada da ordem comum, isolada na nebulosa do poder» (p.18). Dá-nos exemplos dessas manifestações, desde os discursos dos heróis gregos, até às grandes assembleias nazis, fascistas, estalinistas e maoístas, servindo todas para disfarçar o verdadeiro poder:

«Encenações ilusórias...Trata-se de anestesiar as consciências particulares, de apagar as pertenças de classe, as solidariedades: o verdadeiro poder não está nessa miragem carismática mas na polícia, na submissão dos homens, no controlo das instituições. O príncipe, o líder faz bufonarias com o tremor sagrado que deseja inspirar, dissimula o uso da força com o sorriso. Assim, Nero, vencido, grita: “Qualis artifex pereo!” – que artista eu sou e que morre...» (p.18)

Poderão ver-se como artistas, critica com algum sarcasmo Duvignaud, mas quem os escolhe, quem os aceita? Cita Hegel, que os descreve como tendo nos seus traços algo que faz com que os outros os nomeiem como mestres – mas a obediência não é de livre vontade.

Esse domínio não é o do teatro, defende Duvignaud, pois no teatro não se trata de simular um rei – as personagens são «instrumento de uma interrogação sobre a ordem do mundo, da providência, do destino, da história...são todos um pouco os herdeiros desses “reis dos bosques” de Frazer, alternadamente eleitos da glória e sacrificados⁵» (p.18).

⁵ (referenciado pelo autor) FRAZER J. (1981) *Le Rameau d'or*, Robert Laffont (coleção «Bouquines»).

Retomando a questão inicial deste subcapítulo, Duvignaud questiona se o ator e o político possuirão a mesma substância coletiva, a «força por excelência» denominada por Marcel Mauss. Mostra-nos a diferença, pois a encenação do líder é focada para a dominação, enquanto a encenação e o jogo do ator fazem de uma ficção «a resposta a uma questão que o homem, por vezes, ainda nem colocou» (p.19). E a este respeito termina exemplificando com um episódio entre o político Napoleão e o ator Talma:

«Bonaparte, jovem, pedia aulas de manutenção a Talma e invejava os aplausos que o ator, cada noite, recolhia. Mas Talma interpretava os reis imaginários e as suas paixões. O outro sonhava uma ordem onde ele fosse o centro.» (p.19)

Uma «nova distribuição»

Duvignaud refere que, na altura da primeira edição, todas as artes, mesmo que contestatárias e subversivas, convergiam «numa atividade geral, uma “crença”, mergulhadas num consenso não formulado, uma pré-consciência onde se encontravam todos os produtores» (p.9). Nesse sentido, fala de Malraux, que visionava a nação como uma «usina universal», unindo indústria e cultura numa mesma perspetiva saint-simonista⁶ e prometeica; de Vilar que falava do teatro como serviço público; de Brecht que defendia o carácter terapêutico das suas peças. Constata que todos encontravam um ponto comum na criatividade coletiva.

«O espírito desses tempos foi o de uma totalidade cativante e coerente onde os papéis e funções completavam-se no mesmo sistema invisível; o anti-social, o não-social davam vigor ao social. A crença, a produtividade, a racionalidade económica conspiravam com as artes para o desenvolvimento dos «recursos humanos» (p.19)

Mas, continua o autor, esse tempo não existe mais. Refere que as nossas sociedades em 20 a 30 anos mudaram bem mais do que antes fariam num século, numa rutura cheia de eventos simbólicos culminando no desaparecimento do que antes unia incompatibilidades: «imaginário e sociedade divorciaram-se» (p.20).

⁶ Saint-simonismo: Doutrina de Saint-Simon e dos seus discípulos, em especial Enfantin e Bazard, que desenvolveram uma religião e um socialismo condenando a propriedade privada que permite a exploração dos trabalhadores. in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha]*, 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/saint-simonismo> [consultado em 27-09-2014].

Defende que, na altura da edição atual do livro, a sociedade encontra-se numa «situação de anomia», uma «eclusa entre duas civilizações em que uma se desmorona enquanto a nova não está ainda composta» (p.20). Contudo, salvaguarda, as dificuldades dos artistas ou atores não serão maiores do que as de outros tempos, apenas são diferentes: «Cada época, cada “momento” social é um campo fechado. O ator, a cada vez, mais do que os outros, deve recomeçar do zero» (p.20). Como diz o autor a respeito da anomia, no seu livro *Herejia y Subversion* (1990: 36) «estamos condenados a inovar ou reinventar».

O autor mostra a necessidade de alertar para as ilusões da tradição, pois, ao contrário dos outros criadores, o ator não herda nenhum passado: «O ator está nu: ele não tem genealogia da gestualidade e do jogo [dramático] através dos tempos. Ele inventa-se quando se coloca em cena.» (p.20). Não existe sintaxe nem palavras que traduzam o gesto para a escrita, refere, e as pinturas, cerâmicas, frescos, ilustrações e demais artefactos apenas reproduzem as poses – mas não o movimento. Como diz José Miguel Braga (Sousa, 2012: 140), «a arte do ator existe na sua própria difusão e não se pode consultar, não é passível de registo nem de reprodução».

As escolas de atores, afirma Duvignaud, podem ensinar técnicas de movimento, voz, interpretação – mas o ator inventa o seu próprio jogo de representação. Encontro aqui mais uma defesa para o ator como criador, e não como simples executante.

«Ele, no teatro, está só: nenhum artifício lhe pode mostrar outro que ele não é, à escala de todos os homens, sobre o palco com os seus camaradas, sozinho com um texto. Artaud assegurava que ele não se sentiria vivo a não ser jogando [representando], como se a simulação revelasse o seu próprio ser.» (p.21)

EXPERIÊNCIAS: Posso garantir que de facto onde me sinto mais viva, onde me sinto mais completa é em cima do palco (seja ele num teatro, na rua, de madeira, de pedra ou terra batida). Não existe nenhum outro ofício, tarefa, ação que me faça sentir mais plena. É através da representação, da apropriação de significados da substância social, que me vou conseguindo revelar mais. Ao representar uma personagem vou desvelando um pouco mais de mim.

Como conclusão deste prólogo à nova edição, o autor cita Erasmus, que, em *Elogio da Loucura*, afirma que nenhum animal é mais «catastrófico» que o homem, pois ele é o único que tenta franquear as fronteiras do seu destino. Para Duvignaud, é do génio do ator que Erasmus parece falar: «solitário aventureiro do imaginário, o ator, a cada dia, simula essa “catástrofe”: sem ele, as coisas não seriam o que são» (p.21).

INTRODUÇÃO

Jean Duvignaud introduz-nos o termo de ator, fazendo referência à sua origem grega: o hipócrita, sendo que hipocrisia significava representar uma personagem – que, para o autor, será habitar um ser que não se é e, através disso, conseguir a adesão de outros homens.

«O ator encarna as condutas imaginárias que ele torna convincentes realizando-as na trama da vida real. Ele provoca então essa ativa participação que prepara a efervescência inovadora da vida social, que de outra forma adormece ou se coagula.» (p.26)

Na sua obra *Les ombres collectives- Sociologie du théâtre* (1974) Duvignaud começa também introduzindo a etimologia, mas àquela vez não do ator – o hipócrita – mas sim do teatro, o que nos denuncia para o foco mais individualizado da pesquisa em *L'acteur*. Não se trata de uma sociologia do teatro, mas sim do ator.

Afirma que o termo de *ator* transborda o domínio do teatro escrito e do que geralmente se denomina “história do teatro”. Refere que as teatralizações múltiplas da vida social vão além da definição literária ou técnica do teatro, sendo que o conceito de *ator* fica inseparável do conceito de *papel social*.

«O teatro é muito mais que o teatro, pois diz respeito ao conjunto de cerimónias e de práticas da vida coletiva e confunde-se com a vida concreta dos “meios reais efervescentes” de que falou Durkheim. E, nessas condições, é claro que o termo de ator caracteriza uma realidade mais vasta em que a expressão dramática não é mais que um aspeto, quase um caso limite. Pode-se mesmo dizer que o conceito de ator é inseparável do de papel social e do exercício de condutas que implicam esse papel num contexto de uma experiência coletiva. Nesse sentido, é toda a vida social, sob os seus diversos aspetos, que será afetada por esse termo, pois se “existem realizações autênticas do teatro espontâneo, estão à partida na vida coletiva quotidiana.”⁷» (p.25)

A este respeito, o autor aponta que a importância dos papéis sociais, e das respetivas tramas de condutas que designam, advém do facto de todos os quadros sociais implicarem uma direção, um dinamismo coletivo. As ações de participação coletiva que unem os indivíduos, conclui, são conseguidas através dos papéis sociais:

⁷ (referenciado pelo autor) GURVITCH G. (1956, «Sociologie du théâtre», *Les Lettres nouvelles*, nº 35, Paris : Julliards, p.198.

«Marcel Mauss, no seu *Esquisse d'une théorie de la magie* indica-o claramente a propósito do feiticeiro: “É todo um meio social que é sensibilizado, pelo simples fato de numa de suas partes ocorrer um ato mágico. Forma-se ao redor desse ato um círculo de espectadores apaixonados, que o espetáculo imobiliza, absorve e hipnotiza. Eles não se sentem menos atores do que espectadores da comédia mágica, como o coro no drama antigo.”... “A presença da sociedade em torno do mágico, que parece cessar quando ele se retira em seu recinto, é, ao contrário, nesse mesmo momento, mais real do que nunca, pois é ela que o força a recolher-se e não lhe permite que saia senão para agir. Tudo se passa como se ela formasse em torno dele... à distância, uma espécie de imenso conclave mágico.”⁸ (p.26)

Explica que esta relação entre a expectativa do público e a representação do papel (que torna possível a participação coletiva) é um facto generalizado em quase todas as sociedades arcaicas. Apresenta vários exemplos, ressaltando o seu vigor também nas sociedades contemporâneas, sobretudo nas cerimónias coletivas nas quais adquirem uma importância significativa:

«Ela [cerimónia coletiva] é inseparável do ator social que realiza a sua existência coletiva efetuando os gestos que lhe impõe o determinismo das tradições e a expectativa do público, que, por esse exercício efetuado diante de si, para si, participa na experiência social, une o seu ser ao ser total, esboça uma fusão de consciências entranhadas pela realização das condutas obrigatórias e dos signos que se ligam.» (p.28)

Acerca do signo, acrescenta que o ator social deve acumular sobre si o maior número possível de signos, de forma a «satisfazer a expectativa coletiva, consumidora de símbolos» (p.28). A este respeito, mostra exemplos do seu dinamismo criador dos símbolos, que alicerça a sociedade «em ato». Os signos sociais, expressos por intermédio dos papéis sociais, pressupõem simultaneamente a «realização de uma tarefa coletiva que encarna a sempre presente mas frequentemente escondida liberdade humana» e os obstáculos a essa participação total e fusão de consciências necessários para essa «empresa coletiva» (p.29).

Reforça a importância de se relacionar esses símbolos com as intenções dinâmicas e prometeicas de todas as sociedades. Defende que, no passado longínquo («in illo tempore, na “idade de ouro”, no “grande passado”»), terá sido a atualização dos

⁸ (referenciado pelo autor) MAUSS M. (1950) «Esquisse d'une théorie de la magie», *Sociologie et anthropologie*, Paris: PUF, p.125 e 131.

papéis e dos signos associados que, propondo a todo o grupo a imagem de novas possibilidades de condutas, serviu de justificação à maioria dos mitos (p.29). Argumenta, exemplificando, que os mitos poderão ser distinguidos em função do dinamismo das consciências implícitas e do poder de que dispõem as sociedades para modificar os seus destinos. Explicita ainda que nas sociedades arcaicas os símbolos míticos servirão para regenerar o passado original e permitir o retorno ao ato fundador inicial da sociedade, embora nas sociedades históricas, e cumulativas, os signos se relacionem mais com mitos ativos, prometeicos. Isto quer dizer que, nas sociedades históricas, o ator utiliza «elementos significantes que designam um obstáculo superável, um determinismo do qual é possível sair, deixando um grande espaço ao eventual, ao possível, portanto ao imaginário» (p.30).

Alega que o ator se veste de insígnias que designam uma ação possível, o que implicará um «combate, um duelo» com os constrangimentos e a possibilidade de experimentar outros sentimentos e paixões: «assim o ator é quase sempre um lutador, um combatente, e os símbolos que usa para representar o seu papel (num mito ou na vida real) são sempre *polémicos*» (p.30). Por isso, será possível compreender melhor a razão pela qual o ator de teatro só aparece nas sociedades cumulativas ou históricas:

«A aparição do ator no sentido teatral da palavra parece correlativa de uma época onde a consciência de um dinamismo e a transformação das estruturas sociais muda a natureza dos mitos e torna possível a participação coletiva nas experiências que não se reduzem às formas obrigatórias e codificadas da afetividade nos modos de vida tradicional. Isso diz evidentemente respeito à aparição em geral do teatro que representa, emprestando-lhes uma linguagem poética, as condutas imaginárias que o ator torna vivas e rivalizando, frequentemente vantajosamente, com aqueles que encarnam ou jogam [representam] os papéis sociais reais.» (p.31-32)

Duvignaud estabelece assim a fronteira entre teatralizações sociais e teatro propriamente dito, entre ator social (que representa o seu papel obrigatório numa sociedade) e o ator que encarna uma personalidade imaginária. Contudo, ressalva que não se trata apenas de uma diferença entre símbolos e entre signos, pois o teatro é «um caminho particular que se alonga ao precisar-se, ao enriquecer-se», não apenas ao nível dos autores (criadores de obras dramáticas), mas também pela acentuação das capacidades coletivas para realizar mudanças estruturais e na medida da abertura de novas regiões de experiência coletiva (p.32). Explica que se a tarefa do ator consiste, em geral, em representar um papel (seja ele social, mítico ou imaginário), o ofício do ator

teatral começa no momento em que o homem se especializa para dar existência, encarnar fisicamente, personagens imaginárias que exprimem, ora um «distanciamento fundamental» frente a mitos antigos, ora novas condutas afetivas resultantes do «poder coletivo do homem e das suas maiores capacidades de plenitude» (p.32). Defende uma relação profunda entre o ator (propriamente dito) e a vida social. Esta relação baseia-se na possibilidade de o ator inventar símbolos e signos de participação que, sugerindo os obstáculos que devem tentar ultrapassar, propõe, também, uma fusão de consciências do público (independente da qualidade artística das obras). Assim, o ator terá a capacidade de representar qualquer papel, o que o individualizará e constituirá, também, a razão para se tornar um «maldito»:

«...o papel do ator encontra-se fortemente individualizado, não mais pelo papel social que ele representa, mas pela sua capacidade indefinida de representar qualquer papel e atualizar, isto é, socializar, qualquer conduta. Sem dúvida, essa capacidade constitui um escândalo para todos aqueles que tentem manter as estruturas sociais na sua imobilidade e de frear o desejo do homem de alargar infinitamente os fundamentos da sua experiência. Isso justifica a solidão e, podemos dizer, a maldição que pesa sobre o ator e faz dele, mesmo ainda hoje, um herético, um “excluído da horda”...» (p.33)

O autor descreve vários tipos de papéis sociais: papéis estatutários ou regulamentares que são impostos pela tradição (como rei, soberano, feiticeiro, mercador...); papéis imprevistos que revelam condutas inovadoras, mas que, depois, se cristalizam em estatutários (como os que aparecem numa crise, numa revolução, numa guerra); papéis oníricos que não se realizam devido a obstáculos verdadeiros, mas que abrem regiões novas de experiência humana (como a maioria das condutas sugeridas pelas literatura dramática). Quem assume estes papéis torna-se fortemente individualizado. Duvignaud reconhece esta individualização como única em toda a humanidade, até ao momento da aparição do individualismo, no sentido moderno da palavra, que ocorre nas sociedades monárquicas e liberais. Mas o autor ressalva que encarnar essas personagens não é ser sempre esse papel (um rei não é sempre rei) – existe uma distância entre «a máscara representada e o ser privado, entre a pessoa e o ser» (p.34).

«Marcel Mauss examinou profundamente esse “duplo jogo”, quando indica a passagem da noção de personagem à de pessoa, depois à noção de “eu”, e mostra como a representação de um papel social pode ter ensinado à humanidade a categoria da consciência moral pessoal.» (p.34)

Duvignaud afirma que, mesmo após a noção de indivíduo se generalizar, existem certos papéis sociais que se impõem como particulares, independentes de designações comuns, e os quais continuam a tendência para o *desdobramento* de um ator e de um ser autêntico. Contudo, ressalva que a atribuição de carácter e de autenticidade pode ser um julgamento de valor coletivo, *a posteriori*. Questiona-se se a distinção de um ser íntimo e de papel social não corresponderá a duas direções diferentes do psiquismo: versado sobre a sua interioridade e encerramento em si, ou versado para a expressão de signos de participação. Constituirão duas direções que não serão mais do que aspetos de múltiplas formas de compreensão dos fenómenos psíquicos totais.

Deduz que se a individualidade resultante do papel social é profundamente acentuada (sendo o homem que o desempenha momentaneamente excluído), maior é a razão para a marginalização do ator, representando papéis que não existem e que, através do seu corpo, torna presentes condutas imaginárias e signos de uma participação implicados por papéis irrealis.

«O ator é um homem atípico em busca de quadros sociais reais para participações irrealis, um indivíduo que baseia a sua existência na capacidade de persuadir grupos diversos da existência imaginária...o ator aparece como o único mestre de um universo em margem dos universos sociais reais, porque ajuda a criação de novos meios. Como não falar de uma relação turbulenta entre a vida social e a personagem do ator que baseia a sua realidade na constituição de participações incessantemente renovadas e incessantemente apagadas?» (p.36)

O autor afirma que essas participações se podem cristalizar em grupos efetivos, ou manifestarem-se em formas de sociabilidade de massa, consoante o talento dos atores, o poder da peça, a validade e nível de formação dos espetadores – o que constituirá o que normalmente se chama «problemas do ator». Estas problemáticas poderão ter inquietado muitos pensadores, mas o autor argumenta não se ter chegado a nenhuma explicação satisfatória – muitas pesquisas não passam de constatações técnicas e outras não vão além de hipóteses filosóficas, quase metafísicas. Sobre estas, foca a necessidade de mencionar Nietzsche, pelo menos no que este pensa sobre a dimensão simbólica da máscara.

«O que Nietzsche denomina ator, em *Naissance de la tragédie*, visa a possibilidade ideal do carácter grego dionisíaco espontâneo da sua metamorfose e de apreender as figuras diversas que

o exprimem, escondendo-o, e o dissimula, revelando-o. “O encantamento, é a condição primordial da arte dramática”, assegura ele...O encantamento “não tem por origem o homem que se mascara e que quer suscitar no outro uma emoção, mas o homem que sai de si mesmo e que se crê ele mesmo metamorfoseado e encantado”.» (p.37)

É na correlação constante entre o sagrado e a máscara que Duvignaud justifica o «radical desprezo» de Nietzsche pelo ator – «não rompeu o ator as raízes que o ligavam ao sagrado?» (p.37). Mostra-nos mais exemplos do pensamento de Nietzsche sobre a evolução dramática, realçando a correspondência do uso da máscara com a dificuldade em aceder a uma comunicação total. Isso revela a inadequação fundamental de «todo o símbolo que exprime parcialmente e revela dissimulando» (p.39).

Apresenta-nos outra interpretação do papel do ator (considerando-a mais humilde, mas sem dúvida mais concreta), expressa por Diderot no seu *Paradoxe sur le comédien*, segundo a qual o ator não adere às emoções que exprime e comunica ao público.

«As condutas estéticas são constituídas de emoções originais diferentes das emoções da vida quotidiana – e o jogo [dramático] é uma atitude original que pressupõe uma intenção diferente daquela que comanda a vida real. É apenas aí que Diderot pode opor a emoção verdadeira, que invade o ser e aniquila a sua inteligência, e a emoção representada, que é construída pelo ator e não implica necessariamente uma vibração equivalente aos signos que ele sugere.» (p.39-40)

EXPERIÊNCIAS: Nem sempre é possível esse distanciamento que Diderot enuncia. Como manter o distanciamento, por exemplo, numa personagem, que nós criamos, e que o autor ao fixá-la no texto dá-lhe até o nosso próprio nome? No espetáculo “Conference of the birds”, de Iwan Brioc, a personagem e a história da própria personagem foram criadas connosco, os seus intérpretes, de tal forma que se confundiam um pouco connosco (foram inclusive batizadas com o nosso próprio nome, aportando agora também esse nosso imaginário). Era como se o arquétipo que representávamos fosse muito aproximado da nossa própria personalidade. E sentirmos isso, quase não haver distanciamento (atrevido-me a dizer não haver distanciamento nenhum, contrariando o paradoxo de Diderot) era essencial para o Acto I. Mas no Acto II, o caso mudava de figura. No Ato II passávamos de um teatro do género cartesiano, para uma espécie de Teatro – Fórum, com a participação do público. Aí tornava-se necessário e imprescindível, embora mantendo as condutas da personagem, nos distanciarmos e controlar a nossa própria participação – indo ao encontro do paradoxo de Diderot - de forma a promover a maior participação do público. Mas sair de um registo para o outro, sem intervalo, por vezes era difícil. Às vezes dava por mim a observar como a personagem parecia que invadia tudo, e o ator não estava a manter o seu próprio distanciamento, e descontrolava-se.

Duvignaud considera que o Paradoxo de Diderot perspetiva a problemática do ator em termos de psicologia, pois reduz a representação de um papel à capacidade de criar condutas sem se deixar prender no jogo de emoção. Reconhece que há muitas análises deste tipo, que não corresponderão exatamente à situação concreta do ator na vida social, sendo no entanto muito reveladoras da psicologia do ator. «Mas qual psicologia?», ressalva Duvignaud (p.40). De facto, aponta o exemplo de André Villiers, que em *Psychologie du comédien* sugere uma série de reflexões provocadas por um estudo desse género, e tenta mostrar como os diferentes elementos se combinam para a construção do papel e o exercício prático da representação.

«O verdadeiro paradoxo do ator “reside na necessidade do ator para a preparação do jogo [dramático] de uma inteligência e de uma sensibilidade que podem ser prejudiciais durante o jogo”⁹...Dessa ambiguidade resulta o interesse pelo ator, fora do teatro, por esse duplo jogo que inquieta os escritores e que os atores, por vezes, usam na vida quotidiana» (p.42)

Aponta que a maioria das confissões ou autoanálises de atores (ou sobre os atores) confirmam as descrições de Villiers, na medida em que se tratam de constatações de que o ser psíquico do ator, quando representa, é diferente do seu ser do quotidiano. No entanto, acautela que evocar uma “psicologia do ator” não tem sentido se nos desligarmos de postulações de uma consciência fechada:

«...é preciso compreender se não se trata de signos, de indicações informando não apenas o indivíduo mas o grupo ao qual se dirige, e de símbolos, se a famosa ambiguidade não corresponderá a uma dupla direção da vida psíquica do ator ora dirigida à afirmação de uma individualidade pessoal, mais «egotista» que egoísta, ora dirigido a participações diversas apoiadas sobre símbolos.» (p.42-43)

Considera difícil encerrar a problemática do ator nas características psicológicas, principalmente numa psicologia intelectualizada. Aponta o interesse nessas análises para os aspetos próprios à vida do ator não redutíveis a interpretações psicológicas, que parecem mostrar que é conveniente interpretar o ator no «contexto concreto, existencial, de uma sociedade viva e dos públicos para os quais justamente ele representa realmente as condutas imaginárias» (p.43). Sobre isso, o autor refere que Bertolt Brecht forneceu algumas informações indicando que a arte do ator é fazer sentir a diversidade de

⁹ (referenciado pelo autor) VILLIERS A. (1951) *La Psychologie du comédien*, Paris : O. Lieutier, p.228

possibilidades humanas de intervenção num mundo – essência didática - através de um efeito de distanciamento. Duvignaud contrapõe que essa variabilidade, no entanto, exclui ao ator a possibilidade de cumprir a sua arte num contacto com o público realizado ao nível do «papel sentido», ao nível da «identificação quase mágica» do grupo de espectadores, do ator e da personagem imaginária (p.45). Ressalva, contudo, que uma fusão desse género é um pouco ilusória, pois tem como premissa uma imagem «passiva e cadaverizada do público», quando o papel do ator será incentivar a espontaneidade do público, forçando-o a participar intelectualmente naquilo que vê - «atitude crítica do espetador» (p.45).

«Constatamos então que o alvo da formação pedagógica do ator é de ensinar o público a considerar os eventos dramáticos como faria com os eventos históricos reais; como o *teatro épico* é a apresentação diferida e dialética das tramas de papéis imaginários, desligados de toda a referência a uma fatalidade ou a um constrangimento absoluto, onde a pressuposição criativa é a consciência coletiva de uma ação real possível sobre o conjunto de estruturas sociais atuais.» (p.45)

O efeito de distanciamento designado acima terá, então, de acordo com Duvignaud, uma dupla direção sociológica do ator: uma direção orientada para a comunicação capaz de despertar as tendências inovadoras de um grupo; a outra orientada para a criação de uma personagem inserida numa situação revelada pelo jogo de cena. Defende que, se retirarmos os fatores ideológicos (que apelida de «velharias»), as sugestões de Brecht serão as que se aproximam de um maior conhecimento sociológico do ator. Nota que o ideal brechtiano parece reconhecer uma só forma de participação, que condena – a participação mística por identificação – contudo, existem outros tipos de participação variáveis conforme os quadros sociais. A identificação passional, a simpatia acompanhada de adesão são apenas tipos de participação no meio de tantos outros de que Brecht não fala. Esta simplificação é, para Duvignaud, o que retira muita força à dialética brechtiana.

Todas estas hipóteses e explicações são, para o autor, pouca coisa comparando com os testemunhos dos próprios atores, principalmente no período contemporâneo, onde são reflexões sobre o ofício e a sua arte. Conclui que, para compreender o papel do ator e a sua função, é essencial colocarmo-nos onde esse papel se exerce realmente - na trama da vida social diversificada.

«Ninguém está mais diretamente comprometido na vida coletiva que o ator, pois a sua criação não existe a não ser para os grupos aos quais impõe a sua credibilidade, credibilidade que se desfaz assim que o público se dispersa.» (p.47)

Considera ser na perspetivação da personagem social do ator em todas as suas componentes, isoladas pela maior parte dos autores que introduziu, que surgirá a figura concreta do ator, uma «manifestação social total» (p.48). Observa que, se admitirmos o ator como uma manifestação social particularmente ativa e viva, levantam-se múltiplas questões sobre o seu papel, a sua essência, e, sobretudo sobre a maneira como é criada realmente a personagem imaginária, cuja força de participação «ultrapassa a que qualquer homem é capaz de obter por si mesmo» (p.48). A primeira dessas questões, de acordo com o autor, diz respeito à «pretensa» essência do ator, alertando que aquilo a que chamamos ator refere-se sobretudo à noção que nasce na Europa, e mesmo aí não há consenso:

«Na medida em que o ator é uma personagem social, talvez mesmo a mais socializada de todas as personagens artísticas, as relações que se estabelecem entre o seu corpo, o seu ser, e a trama viva de experiência coletiva própria a esta ou aquela estrutura obriga a definir a cada vez um tipo novo.» (p.48)

A segunda questão proposta por Duvignaud relaciona-se com o facto de a personagem do ator transbordar a definição de ator de teatro, o que abre espaço à discussão das formas de jogo e de despersonalização, como os apresentados nos fenómenos de possessão, executados em danças cerimoniais:

«A questão de saber se o ator, ao criar o seu papel, se deixa possuir por um espírito abre um outro domínio à investigação e uma outra forma de interrogação – quais são as relações entre o eu pessoal, vulgar, do ator com a personagem imaginária que ele “brinca”, entre o que o ator é e as condutas que exprime com o seu corpo. Condutas que, em razão da abundância de signos e de símbolos de participação que sugerem são essencialmente coletivas, mesmo sob o aspeto mais individual.» (p.49)

Esclarece-nos que o primeiro grupo de questões diz respeito ao nível de enraizamento do ator no tipo de sociedades que admite a sua existência, a significação da personagem social cujo papel e a própria existência fazem variar a maldição que parece recair sobre ele – aspeto diacrónico da sua investigação.

O segundo grupo de questões estará ligado à criação pelo ator de uma pessoa, à representação de condutas imaginárias em «carne e osso», que relacionam a capacidade do ator de se apropriar de uma força coletiva que individualiza, à «realização carnal», a partir da criação poética de um autor, de figuras de participação coletivas: «rivaliza, em suma, com o ato criador das sociedades humanas» (p.50). Veremos este grupo de questões abordado na segunda parte desta sua obra.

EXPERIÊNCIAS: A este propósito do ato criador do ator, evoco o texto de espetáculo de teatro Bululú (sobre a pessoa do ator e o seu ofício), de Moncho Rodriguez (texto não editado) em que compara o ator a um deus:

«Senhoras e Senhores, eu, Bululú, personagem do teatro de um ator só, arrebento o mundo e logo a seguir crio outro e mais outro e quantos mundos quiser! Sou um Deus! Poucos vão entender o que eu estou a dizer (...) Mas, com todas as forças que o universo me outorga, embriagado de toda a loucura e poesia que me invade nesta hora, afirmo e grito para que me escutem no infinito de todos os tempos: EU Bululú, ator, sou o grande criador!»

Duvignaud finaliza a sua introdução, onde expõe o duplo caminho da sua pesquisa, evocando a passagem de Hamlet, quando o príncipe recebe a troupe de atores e se interroga sobre o seu poder e a sua existência. Para o autor é uma interrogação sobre essa «personagem híbrida, solitária, muitas vezes herética e não-conformista, que pode, com o seu corpo, tornar convincente e real um mundo de ficções» (p.50).

PARTE I– METAMORFOSES DO ATOR

CAPÍTULO I: O PAPEL DO ATOR NAS SOCIEDADES MONÁRQUICAS

No início do capítulo, Duvignaud revela um pouco dos temas que encontraremos: as características da relação das sociedades monárquicas com o aparecimento da figura do ator; as condições do ator nessas sociedades, inclusive a maldição que pesa sobre ele.

Discorre sobre a importância das sociedades monárquicas centralizadoras (que permitirão o capitalismo e a burguesia) para o desenvolvimento do ator, que é «o

símbolo da “liberdade humana que começa a perceber as suas diferentes formas”¹⁰» (p.53).

Refere a condição do ator nessas sociedades, apresentando a desclassificação dos jovens burgueses que seguem esse ofício como pondo em causa «os símbolos e as mentalidades mais profundas, a participação das classes nos valores que transbordam o quadro de um grupo ou de uma classe». Introduz-nos os diferentes mecanismos de sobrevivência do ator – nomadismo ou funcionarismo - que terão influência direta na criação dramática.

Duvignaud considera necessária uma explicação para a maldição que continua a recair sobre o ofício do ator, pois é para ele surpreendente que as sociedades monárquicas «que encontram no teatro a sua expressão cultural mais alta, continuaram a fazer do ator um condenado» (p.54). A reflexão sobre esta condição conduz o autor a uma nova questão, mote para o primeiro subcapítulo.

Poderemos dizer que há atores nas sociedades da Idade Média?

J. Duvignaud começa por referir que não se sabe muito sobre os atores da Idade Média, uma vez que esse ofício não é diferenciado, confundindo-se com muitas atividades lúdicas sem relação com o teatro. Assim, para o autor, a arte dramática nas sociedades feudais não exerce uma função estética original e não é inseparável das tensões e dos conflitos que animam a vida coletiva. Não pode haver lugar para o homem «que interpreta um papel que não é aquele que lhe impõe o seu nível (a “graça de estado”) numa hierarquia e numa ordem modelada sobre ordem divina» (p.55).

Refere que os papéis sociais e as atitudes coletivas parecem esgotar todas as formas de expressão de condutas livres. Isso implicará para os homens que nelas vivem, uma relação direta entre a vida ética e a estética:

«A dramaturgia prolonga e continua a hierarquização da vida social, participa nas suas lutas, exprimindo as suas tensões, esforços e justificações, mas não chega a uma autonomia verdadeira. Tudo se passa como se o teatro não fosse mais do que uma teatralização de diversos aspetos da vida social». (p.55-56)

¹⁰ (referenciado pelo autor) GURVITCH G. (1955) *Déterminismes sociaux et Liberté Humaine*, Paris: PUF, p.271.

Apresenta-nos o paradoxo da sociedade feudal - uma sociedade simultaneamente segmentada rigidamente e pluralista ao extremo, em que os papéis sociais são vividos seriamente e com muita intensidade, tornando-se assim um problema a flexibilidade de interpretação de outros papéis pelos atores. Por isso, é toda a sociedade que lança sobre os atores a maldição:

«Quando, no momento das primeiras alterações estruturais, a igreja lança uma maldição contra os atores, que carregarão o seu peso durante muito tempo, é toda a sociedade antiga, sobrevivendo nos seus controles e prescrições, que condena uma atividade satânica – a de representar condutas imaginárias, de criar com o corpo e a palavra um universo de paixões e de emoções que definem uma imagem da pessoa irredutível à ordem estabelecida.» (p.56)

É por essa razão que Duvignaud considera difícil apelidar de atores os histriões, *nugatores* e *scurri* da alta Idade Média, considerados sucessores dos ancestrais latinos mimos e bufões. Recorda o epitáfio de um mimo, mestre em imitações, para concluir que esses imitadores não eram verdadeiramente atores - obtinham o seu sucesso por acentuação ou exageração das imitações, não sendo condutas ou atitudes o que exprimiam, mas uma cópia deformada, uma «alegoria satírica das personagens reais» (p.57). Mostra que as pantomimas não constituíam um verdadeiro teatro:

«Essas teatralizações correspondem a essa intensa “necessidade de ver” que domina a Idade Média que materializam: são o órgão momentâneo de uma função que se exprime...Os que a representam não são atores mas acompanhadores, como o trovador acompanha a recitação de um poema» (p.57).

Explica que, da mesma forma, todas as outras formas de dramatização não constituem teatro, não se podendo falar de troupes organizadas no século XVI mas de corporações que se constituem para dar um espetáculo ao público.

«Essas confrarias seriam sem dúvida associações permanentes ... mas não associações reais de atores dispendo de um estatuto jurídico e social ou assumindo um papel continuado...Trata-se de atores amadores.» (p.59).

Fornece exemplos de artistas identificados por alguns autores como os primeiros atores, que pelas descrições não o serão verdadeiramente, mas sim mimos, e

«teatralizações mais ou menos espontâneas que não acarretam criadores nem atores» (p.60).

Duvignaud é muito crítico em relação à distinção entre amador e profissional, aos limites do que é teatro e do que é profissão do ator. Em relação aos dramas sagrados, considera o amadorismo «uma lei inexorável». No entanto, refere também a corporação a “Confraria da Paixão” ao qual foi confirmado por decreto real em 1402 o privilégio exclusivo de representar peças sagradas no “*hôpital de l’hotel de la Trinité*” e depois no “*Hôtel de Flandre*”, o primeiro teatro permanente, embora «seja incomodativo chamar também isso à representação piedosa da cerimónia sagrada, mesmo que pela primeira vez transportada ao interior de uma sala fechada» (p.60). Ressalva que a perenidade não é uma das dimensões centrais da profissão.

«Quando se lhes interdita em 1548 – data fronteira entre a sociedade da Idade Média e a sociedade monárquica – a representação da Paixão (...), o seu desaparecimento é próximo e isso é suficiente para mostrar que não se poderia tratar de uma troupe de atores, mas de uma confraria ocasional que realiza uma manifestação social à ocasião de um drama sagrado!» (p.61)

É muito interessante a análise que o autor faz ao bufão e ao bobo. Mostra os papéis sociais que o bobo assumiu, mas que «não chega a ser verdadeiramente ator nem será mesmo olhado como o ancestral longínquo do ator». (p.62)

O autor questiona a legitimidade de se denominar de atores na Idade Média, «um mundo sem teatro» (p.62), o que evidencia a sua conceção do ator e teatro em relação com a organização sócio-política. Aponta outros países para além da França que ignoram igualmente a profissão do ator, mostrando os exemplos das procissões de *Corpus Christi*, da *Festa dos Carros*, dos *Sacramentales*, das *plays* ou *interludes* entre muitos outros.

Assim sendo, e concluindo este subcapítulo, Duvignaud demonstra que a profissão de ator não tem lugar na Idade Média, pois não há lugar para o imaginário que ela veicula. O bufão e o bobo são permitidos porque fazem parte do próprio poder, que se ri de si mesmo, mas não há liberdade criadora de condutas imaginárias nessas configurações.

«O ator não tem lugar nesse sistema ordenado e coerente, pois apela às condutas onde a existência não é imediatamente integrada na experiência viva. No meio dos sentimentos oficiais, entre a lealdade cavaleiresca e o respeito à fé jurada, não há lugar para a invenção de sentimentos

imaginários. A sociedade que domina o sistema hierárquico feudal ignora o ator, o homem que interpreta e torna presentes condutas imaginárias fixadas ou não por um texto literário (...) Não se reprimiu cruelmente o movimento da bruxaria que exprimia uma reivindicação da liberdade para se admitir que um homem tem a possibilidade de simular com o seu corpo significações não imediatamente integradas na ordem comum.» (p.64)

O ator nas sociedades monárquicas: transferência de classes e imitação dos modelos «nobres»

O autor, neste subcapítulo, estabelece a relação entre as sociedades monárquicas e o aparecimento da função do ator, figura central para o verdadeiro aparecimento do teatro.

Menciona as troupes errantes de Espanha, Itália, Inglaterra, a maioria com proteção dos soberanos ou dos ministros, contra as prescrições religiosas que sobrevivem da idade precedente. O ator torna-se uma imagem inseparável dessa sociedade «seja porque a alteração das condutas imaginárias tornou possível a aparição de condutas imaginárias não totalmente exprimidas na ação, seja porque o prestígio do ator esteja ligado ao prestígio do grande que o defende e que lhe acredita o valor» (p.65). O autor ressalva que essas proteções seriam insuficientes se as novas classes, nascidas do desenvolvimento económico, não trouxessem a sua contribuição. Este interesse leva o autor a perspetivar o ator como possível intermediário entre classes, com uma função de integração de mentalidades e valores.

O autor questiona de onde virão os homens e as mulheres que entram nas grandes companhias de atores e constituem a profissão «delirante» (termo de Paul Valéry) cuja aparição é característica dos regimes monárquicos europeus. Dá exemplos para a compreensão do «poder do enraizamento do teatro nas camadas não aristocráticas e a atração extraordinária que ele exerce em todos os meios» (p.65). Mostra que é das classes intermédias (comércio, exército) que vêm os atores, num «movimento de transferência que, lentamente, desclassifica os indivíduos lançando-os no mundo imaginário da representação aristocrática das figuras dramáticas» (p.67). Refere que a maior parte das mulheres seriam viúvas.

Alerta para o frequente esquecimento da significação sociológica de uma tal transferência de classes e para a parca reflexão sobre o aparecimento das troupes dos atores e o ofício do ator nas sociedades territoriais monárquicas. Para Duvignaud, estas condicionantes de aparição do ator são demonstrativos de que este pertence ao que

podemos apelidar de civilização europeia. Aponta que nenhuma outra sociedade criou esse tipo de personagem estética – os bailarinos-atores do Camboja, os marionetistas de Sumatra ou Java, os executantes do Teatro Nô não serão de maneira nenhuma atores. Apresenta-nos o cerne da questão na comunhão e na interpenetração de consciências: «era necessário sem dúvida que o teatro fosse “oferecido aos homens”» (p.67). Refere que nas sociedades feudais a separação rígida dos grupos ou hierarquias autoriza muito pouco as relações com os outros, as relações intergrupais, sendo então reveladora a aparição da personagem social do ator na fronteira dos dois tipos de sociedade:

«A dramaturgia ocidental começa no momento onde, após a rutura entre dois tipos de sociedades que se sucedem na História, e enquanto sobrevive uma grande parte de prescrições da época anterior, o ator realiza, por sua ação e sua presença ativa, a transposição dos modelos mitológicos fora de sua época e dos quadros onde ele é venerado como representante de uma casta e transpõe-se para além das barreiras sociais tradicionais.» (p.69)

Sobre a vocação para o teatro, ressalta que «a atração dos modelos tradicionais do teatro representa um papel decisivo: o teatro engendra o teatro, e mais precisamente o espetáculo do teatro engendra a vocação do ator» (p.70). Acerca dos primeiros atores, (que aparentemente não tinham modelos a imitar), considera necessário evocar a *Commedia dell'arte*, juntando a isto o Teatro Educativo dos Jesuítas, desenvolvido sistematicamente durante a Contra- Reforma.

Aponta a atração exercida pelo teatro nas camadas sociais estrangeiras aos sentimentos e às condutas que ele acarreta, como implicando uma imitação dos modelos aristocráticos pelos indivíduos vindos da média e pequena burguesia. Mas esse conceito de imitação em Duvignaud é diferenciado do de Durkheim ou de Tarde:

«Tanto um como o outro têm uma apreensão do conceito muito estreita e vulgar, pois não veem mais do que uma reprodução mecânica – aquela que não interessa para este propósito. Durkheim e Tarde referem-se os dois a uma imagem da consciência que exclui a reciprocidade das perspectivas coletivas e individuais, a interpretação do social e do individual, e torna-se igualmente contestável a definição que Durkheim dá de “fusão” ou consciência coletiva e a que dá Tarde de imitação. (...) A significação sociológica dos comportamentos de imitação que impelem o futuro ator a abandonar a sua classe e o seu lugar para se consagrar à reprodução dos sentimentos nobres, tal como são propostos pela arte do teatro é uma reivindicação a favor da penetração recíproca de todas as consciências para os modelos culturais até lá apenas reservados a uma elite. Para Molière imitar os reis da tragédia é afirmar a participação de todos os grupos

não aristocráticos e de toda a sociedade numa aventura dos heróis mitológicos, tentativa de participação na integração, através da experiência coletiva inteira, de todos os sentimentos que ela implica tal como a monarquia a transformou.» (p.71-72).

Para Duvignaud a escolha que conduz um homem a se extrair da sua classe e a tornar-se ator é baseada numa reivindicação que postula «a participação de todos os grupos e de todas as classes num sistema de valores único, onde se afirma a predominância da comunicação dos símbolos sobre a estreiteza/acanhamento dos grupos fechados.» (p.72).

EXPERIÊNCIAS: Esta ideia do teatro como reivindicação leva-me a vários questionamentos. Isto ainda acontece hoje? E antes era feito de forma consciente? ...Como atriz, gostaria de pensar que sim, que escolhi ser atriz por estas razões. Isto tornar-me-ia um ser de “exceção”, mas é um ponto de vista ideológico demasiado elevado, e não creio que foram estas as razões que me levaram a ser atriz. Nem creio que são estas as razões que levam a minha geração a querer ser ator/atriz...Mas foi esta reflexão, influenciada pelas leituras de Duvignaud, que me levou cada vez mais a questionar qual o papel do ator hoje em dia. E isso levou-me ao projeto “The Conference of the birds”. Tendo conhecido o Iwan Brioc na sua vinda a Braga para orientar a oficina “Arco Íris do Desejo”, e tendo sido referido o papel do teatro como transformador da sociedade, abordei-o em relação ao ator, confessei que me preocupava que o ator teve um papel tão forte na sociedade como veículo de significados e símbolos, um papel quase transformador, mas que hoje encontro poucos com essa inquietação. Iwan respondeu-me que era essa a procura dele nos seus projetos, que perspetivam o teatro como transformador de consciências, mas que poucos atores têm neste momento essa preocupação... e desafiou-me para o projeto.

A interrogação sobre a *desclassificação social* dos atores é tema dominante neste sub-capítulo. De acordo com o autor, o elemento fulcral para a transferência de classes que leva um jovem ao ofício de ator (e consequentemente a uma vida marginal) é a imitação e reprodução através do corpo de condutas, de paixões e de sentimentos desligados do mundo trivial e quotidiano. Contudo, para Duvignaud essa imitação é também invenção, e o que importa realmente é a transposição dos seus modelos, a sua “laicização”, para os incluir na vida social real, para os humanizar, apelando a uma participação generalizada. O exemplo de Molière é para o autor particularmente esclarecedor, porque se trata de um ator/encenador que, não conseguindo o sucesso desejado no género trágico, elaborou, em contrapartida, uma atitude que, sem suprimir o

trágico, o coloca em questão - neste sentido, a imitação não suprime os valores nobres, mas absorve-os e altera-os.

O problema sociológico da comunicação e da interpenetração recíproca dos valores entre os grupos e as classes intersecta, para o autor, o termo estético de estilo:

«A bem dizer, nenhum outro termo é mais confuso do que o de estilo, sobretudo pela subjetividade criadora na manipulação dos signos e símbolos reprimidos pela tradição. Na Inglaterra Isabelina e Jacobiana, na Espanha de Tirso de Molina, na França da criação do hotel de Bourgoigne, na Itália com os Gelosi as preocupações do estilo têm superado todas as outras inquietações, pelo menos é o que testemunham os relatos contemporâneos. O estilo dá aos comportamentos fixados pela tradição uma plasticidade que os torna capazes de se modificarem. Representar Pyrame na peça homônima é sem dúvida representar um amoroso, mas não entenderíamos nada do jogo do ator se acreditássemos que o ator representa imediatamente a ideia do papel antes de imediatamente fazer corresponder as suas inflexões de voz e a sua gestualidade a esse ideal abstrato.» (p.73)

No segundo capítulo, Duvignaud debruçar-se-á mais no conceito de “entrar num papel”, mas começa já aqui a mostrar o seu entendimento, referindo que não há de um lado uma personagem idealmente representada e do outro um homem que se esforça por se assemelhar a outro e ser tomado por aquilo que ele não é:

«Há apenas um homem cujo ofício é comunicar os comportamentos significativos a partir de um texto ou de um tema. Entrar na pele de uma personagem é uma expressão vazia de sentido. A atriz não é Phedra, ela constrói perante o público uma série de condutas que concretizam a experiência, comunicável a todos, de uma mulher dominada por uma sexualidade imperiosa. Ela não reproduz um modelo abstrato de Phedra. A partir do texto, ela dá às palavras escritas um conteúdo existencial e social, encontrando e inventando um modo de comunicação. Criar Phedra, com a sua violência e elegia, é tornar Phedra comunicável e perceptível para todos. É permitir a todos aceder a uma região da experiência coletiva reservada a uma elite e tornar o mito “consumível” por todos os grupos que participam na vida social.» (p.73)

EXPERIÊNCIAS: Às vezes penso que o trabalho do ator também é ter fé, no sentido budista. Para o budismo, ter fé em algo, é acreditar que já se é – “eu quero ser feliz, eu escolho ser feliz, eu acredito que já sou feliz”. Muitas vezes na criação das personagens imaginárias temos que ter fé, acreditar que já somos, para podermos criar as condutas imaginárias que os permitem ser. Eu cheguei a este ponto de reflexão quando tive de criar as condutas imaginárias para a personagem de coruja em “O gato malhado e a andorinha sinhá”. Claro que ajudou estar a ler sobre o budismo na altura. Mas mergulhar no universo imaginário é isso mesmo, é

encontrar em todas as coisas pontes para a poética da personagem, com todos os significados e símbolos que irá veicular.

De acordo com Jean Duvignaud, as personagens de Molière são exemplos ricos de significações sociológicas e historicamente importantes. Molière descobre que a «interpretação naturalizante¹¹, ou terra-a-terra, de uma inadequação do homem a uma situação aflitiva, porque colocado frente a frente com decisões absolutas, como as pensadas apenas pelos indivíduos desligados de todas as contingências terrestres, poderá servir de fundação à criação do ator e do criador» (p.76). Molière inventará uma outra possibilidade de participação que pressupõe «uma comunicação das consciências em que a representação de modelos teatrais cria relações psíquicas e fenómenos totais que ultrapassam as barreiras entre as classes ou as castas» (p.78). A sua criação dramática nas sociedades monárquicas consagra uma rutura: «não será mais possível, após Molière, tratar os heróis trágicos sem lhes dar este fundamento carnal que os justifica e liga à experiência concreta, quase trivial, da existência real.» (p.78). Como o autor afirma em *Herejia y Subversion* (1990: 19, tradução nossa): «o homem comum ocupou o lugar do herói mítico».

EXPERIÊNCIAS: A este propósito do fundamento carnal lembro-me sempre de uma expressão de uma professora minha, Inês Vicente, que sempre que fazíamos alguma personagem mítica, ou de alguma tragédia clássica, nos lembrava sempre da sua componente carnal, terra-a-terra, dizendo-nos “flor, as princesas não cagam rosas!”. Um dia tive o privilégio que ela me encenasse num monólogo de “Falas da Castro ao Espelho” (retirado do texto “Antes que a noite venha”), e percebi claramente o que isso significava. Para que haja uma verdadeira comunicação, em que a personagem seja apreendida por todos, numa comunhão com o público, é preciso haver uma conexão com a realidade, a carnalidade – as princesas são feitas de carne e osso como nós. Esta constatação era reforçada também pela própria autora dos textos, que na introdução à edição que fixa os textos refere:

«Porque é que no kitsh dum toucador barato não se havia de pendurar as cabeleiras das heroínas e os diademas das princesas? Porque é que as gavetas com cheiro a perfume espanhol não haviam de esconder românticos diários de trágicas paixões? Porque é que o amor e a morte de uma mulher sem nome hão-de ser tão diferentes como isso do amor e da morte dos monstros sagrados que a literatura foi reduzindo a frases?» (Díonísio, 2006: p.10-11)

Esta foi uma das minhas aprendizagens mais importantes, sem ela não teria sido capaz de interpretar a mulher do espetáculo “Labirinto de Amor e Morte”. Uma mulher com a qual toda a gente do público em algum momento ou outro se

¹¹ Nota: não confundir com *naturalista*, termo estético.

identifica (“era a mim que eu me via” – muitas vezes ouvi dizer do público), mas ao mesmo tempo continha os grandes mitos e arquétipos femininos.

Consigo então compreender a afirmação de Jean Duvignaud de que «a existência do ator é uma reivindicação para a comunicação generalizada de modelos de sentimentos representados ou representáveis em cena» (p.79).

O ator nómada e o ator funcionário

Neste subcapítulo, Jean Duvignaud reflete sobre a função (muitas vezes invisível para a História factual, que se apoia apenas em fatos tangíveis e palpáveis), que o ator nómada ou o ator fixo (ator funcionário) teve para a criação das condições necessárias a uma participação generalizada nos valores que representam o homem, e os seus contributos para uma estética generalizada e homogeneização do gosto e dos sentimentos, nas sociedades monárquicas.

Aparentemente traços contraditórios, o nomadismo e a “funcionarização” exprimem, de acordo com Duvignaud, a situação social do ator no tipo de sociedades monárquicas com uma rica tradição dramática, como França, Espanha, Inglaterra e Itália. Têm correspondência, discorre o autor, não só com a vida e imposições económicas dos atores, mas também com duas atitudes diferentes sobre jogo de cena e de compreensão dos papéis. Afirma que a passagem de um tipo de atitude para outro é marcada sobretudo pela constituição de repertórios escritos e impressos, de escolas e de críticos.

Quase nenhum ator escapa à condição do nomadismo, mas, segundo Duvignaud, este assume diversas formas e não tem sempre o mesmo sentido, conforme se trata de uma troupe à procura de um protetor, ou de um ator que se forma de teatro em teatro em busca do seu estabelecimento definitivo. O autor indica o nomadismo como comandado pela exigência económica – a procura conjunta de um público e de um protetor:

«O mercado do teatro, em França, só existirá no segundo terço do século XVII, e mesmo assim é controlado pelos privilegiados exclusivos. A arte do teatro, da qual os atores são os únicos depositários, está à procura dos seus quadros sociais e do seu equilíbrio económico; repartido entre o desejo de constituir um mercado e o de encontrar uma dependência fixa, constitui lentamente as suas camadas, mas em viagem e em circulação. A procura económica modela uma estética que pretende impor-se numa sociedade onde ela não tem necessariamente o seu lugar. É isto que esquecemos muitas vezes quando falamos de teatro e de estética em geral: não é de

nenhuma maneira inevitável que o teatro assume essas formas no momento do estabelecimento das sociedades monárquicas, nem que o nomadismo seja uma etapa necessária antes do estabelecimento das troupes. Isso não acontece na Rússia, por exemplo [...] O teatro europeu poderia ter tomado um outro caminho, e sobretudo os atores poderiam não ter representado o papel importante que conseguiram com sucesso exercer.» (p.82)

No entanto Jean Duvignaud ressalta também que nenhuma forma de arte é o resultado de uma contingência económica, sendo muitas vezes o contrário, isto é, a forma de arte é que pode criar e acentuar condicionantes económicos:

«As atitudes e as condutas próprias de um grupo de artistas como é o dos atores comandam o conjunto de opções que concernem a sua adaptação à vida social. E essa adaptação pede condutas económicas. Por sua vez, essas condutas atuam como exigências sobre o grupo que as suscitou e aumentam o peso dos constrangimentos que eles despertaram. Assim, pouco a pouco, o comportamento estético deriva das reações económicas, que, pelo menos exteriormente, parecem importar sobre todas as preocupações.» (p.83)

O nomadismo representa, para o autor, um papel determinante na difusão da cultura, da moda, da irradiação dos modelos culturais, do prestígio dos centros de criação e do atrativo da vida brilhante atribuída às classes superiores da sociedade. Duvignaud afirma que a importância internacional das viagens dos atores é considerável sobretudo ao nível estético – «sobre todos os planos da vida cultural e estética, a todos os níveis da moda e do “bom tom”, encontramos a transmissão estabelecida pelo teatro e sobretudo pelas troupes nómadas» (p.83). Afirma que os encontros internacionais são frequentes, no entanto com resultados unilaterais: permitiram aos franceses o gosto italiano, permitiram aos alemães descobrirem Shakespeare, mas o teatro inglês não penetra em França, nem o francês em Inglaterra, e os Espanhóis influenciam mais diretamente a França com os livros do que com o teatro.

Defende que no interior da França o nomadismo representa um papel determinante de difusão e de informação, ajudando à homogeneidade intelectual entre parisienses e provincianos, revelando a estes que existe um outro género de vida, mais brilhante, mais excitante que as suas vidas e que existe uma moda e um centro cultural onde se elaboram as obras. Mostra-nos o ator como o símbolo de toda uma nova possibilidade de ser:

«Perante a representação imaginária da experiência humana (mesmo que cristalizada nos heróis mitológicos), os pequenos grupos da sociedade descobrem as possibilidades escondidas, abrem-se a desejos novos, aprendem que existe uma liberdade em qualquer parte, liberdade da qual o corpo visível das atrizes e dos atores é o símbolo.» (p.85)

De acordo com Duvignaud, Goethe consegue descrever na sua obra *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, da forma mais consciente e completa, a atração exercida pelo ator sobre o público laico:

«O jovem burguês Willhem Meister quer se livrar da sua essência burguesa para alcançar um modo superior de existência, e a troupe de atores que passa na sua vila oferece-lhe a possibilidade de penetrar nesse universo dramático que completa a sua vida (...) Quando encontra a atriz Marianne, e se apaixonam, parece que uma brecha se abre na sua existência, na confusa monotonia dos dias: “Como a sorte do ator lhe parecia invejável! Ele via-o em posse de tantos trajes majestosos, armas e armaduras, incessantemente usava atitudes nobres, e o espírito um espelho de tudo o que o mundo havia conhecido de mais magnífico e de mais resplandecente na ordem das situações, dos sentimentos e das paixões”. Modelo de uma experiência mais completa porque total, a vida do ator parece realizar a plenitude. Marianne não é apenas amada como uma mulher, mas como o centro de emoções imaginárias infinitas, o pretexto de uma liberdade de experiências sem limites, a condição exclusiva de uma plenitude.» (p.86)

EXPERIÊNCIAS: Por dolorosa experiência própria posso confirmar esta descrição. Não é só a pessoa que amamos, mas o sonho que ela representa, uma atração vertiginosa. Apaixonamo-nos e desejamos o símbolo de uma participação plena, a carnalização das infinitas imaginárias condutas nobres, a personificação da poesia. Não é a pessoa em si, mas tudo o que ela pode representar. Este é, também, o perigo - amarmos apenas o imaginário, e não a verdadeira e limitada realidade.

Duvignaud demonstra, através do conjunto de aventuras de Wilhelm, que o teatro cumpre uma função libertadora: «o espetador, tornando-se fanático, aprende que é possível variar e estender o campo da experiência, que o “homem ultrapassa o homem” e que a podemos aumentar pela imensa reserva de emoções e de paixões até esse momento não usadas, em que o ator é o depositário e o agente.» (p.86)

EXPERIÊNCIAS: Mas nós, atores, temos também esta sensação, que nos inebria e nos torna adictos, de que somos capazes de sentir mais e de formas diferentes, que podemos experienciar com outros sentidos, que podemos buscar a um poço infundo de matrizes de comportamento novas maneiras de ser, sempre que representamos

uma personagem. É esta sensação de me ultrapassar a mim mesma, do “homem que ultrapassa o homem” que me impele a continuar a ser atriz. Ser atriz, ou ator, é como ser «o centro luminoso de atração de todos os símbolos coletivos, expectativas, imagens, de tudo aquilo que inspira os grupos e aos indivíduos o sentimento de uma realização necessária e de uma tarefa a cumprir para assumir a liberdade de que dispõem» (p.86).

O nomadismo dos atores, no tipo de sociedade monárquica, «não é apenas o único modo de viver pela arte, mas também a condição de uma integração cultural e estética» (p.86). Ao mesmo tempo que o nomadismo se desenvolve, a condição de ator profissional tende a definir-se, a fixar-se: «o teatro torna-se pouco a pouco uma instituição, e o ator um funcionário, pelo menos um trabalhador regular que produz uma quantidade definida de emoções em datas reguladas e que dispõe também de meios de subsistência ordenados» (p.87). Denota-se ironia e alguma crítica no “tom” usado por Duvignaud através das palavras escolhidas para esta descrição.

O autor continua a estabelecer a relação da função do ator com a política, fazendo corresponder a institucionalização do teatro e do ofício do ator ao movimento geral de uma estrutura social imposta pelas monarquias absolutas solidamente apoiadas sobre a burguesia nascente, a administração e a burocratização. O teatro passa a ser regido por «controles sociais» e os atores franceses abrigam-se por detrás da lei e dos direitos de exclusividade para reprimir toda a concorrência e interditar toda a novidade.

Mas é a um nível mais profundo que se desenha o verdadeiro interesse da institucionalização do ofício de ator:

«...lá, onde se afrontam as mentalidades coletivas, as aspirações particulares das classes nascentes, de um lado, as hierarquias e a organização geral oficial da sociedade do outro. Se o teatro se torna uma instituição sólida em França (e não só), não é apenas porque a administração real legisla e organiza para assentar o seu império por toda a sociedade, é também porque as classes burguesas penetram cada vez mais completamente uma sociedade onde eles exercem cada vez mais funções múltiplas. Mas o teatro, assim fixado, permanece um centro, um lugar particular onde podem vir a depositar-se, como tantas sementes, as intenções poéticas dos criadores. Pensemos no meio realmente efervescente constituído pela vida das troupes, o foco estético que sustentavam num lugar particular de uma quarteirão ou de uma vila, a excitação que provocavam. Este meio vivo de significações estéticas fornece à literatura dramática um terreno favorável sem a qual, provavelmente, a criatividade dramática seria impossível.» (p.88)

EXPERIÊNCIAS: A criatividade dramática necessita de fato do meio vivo do teatro, dos quais os atores são os grandes catalisadores. Tendo feito leituras encenadas de excertos dos textos para teatro de Eduarda Dionísio “Antes que a noite venha”, tive oportunidade de ler o que ela escreve acerca da fixação em livro desses textos, que demonstra como sem a vivência do teatro é impossível escrever para teatro:

«...acredito cada vez menos que alguém possa «escrever teatro» (se é que teatro se «escreve») sem conhecer o «peso dos projectores» como me parece que Camus disse um dia [...] que como quem diz: dos códigos teatrais vividos na pele, e é bem da pele, de corpo, nosso e dos outros de que se trata. [...] E lembro-me sempre que esses dramaturgos que foram ficando, feitos e refeitos pelos tempos fora, alguns dos quais ascenderam às histórias da literatura, eram, antes de mais, gente de teatro. Nos anfiteatros, nos adros das igrejas, nos salões dos palácios, nas salas de espetáculo, nos palcos das sociedades recreativas, nas ruas, eram eles que metiam a mão na massa, e a massa não era uma seara alheia. Escreviam porque precisavam dos (seus) textos para fazer teatro. Antes da escrita, depois da escrita, o trabalho teatral existia com os atores, com a música, com o espaço.» (Dionísio, 2006: 12-13)

No teatro francês, os exemplos mais flagrantes dessa preparação da literatura para a constituição de um meio dramático efervescente, são, segundo Duvignaud, os da *Comédie Italienne* e do *Théâtre de la Foire*:

«Estes períodos são geralmente desdenhados pelos manuais e pelas “histórias do teatro”, que, dominados pela ideia de um privilégio absoluto da literatura escrita, negligenciaram a base concreta e fizeram do ator um simples servidor dos autores – o que eles são raramente.» (p.88)

EXPERIÊNCIAS: Negligenciar este importante papel do ator é, nas palavras de Eduarda Dionísio «acreditar naquela hierarquia das artes tão cara aos poderes (sempre aflitos porque não conseguem transformar uma representação em «património») – a literatura à frente do teatro [...]. Ou seja: o produto com duração à frente daquilo que desaparece enquanto se faz» (Dionísio, 2006: 14). É esta efemeridade do teatro que pode explicar a subvalorização do trabalho do ator em relação com a literatura escrita. O teatro é efêmero, existe só no presente, mal acabamos, já desapareceu, ficam só as emoções e sensações que despertou no público (a comunicação de significados). A única coisa material e palpável que fica através dos tempos é o texto...e sabemos como a nossa sociedade dá valor ao concreto, fatural...

Casos como o do *Teatro de la Foire* revelam, para J. Duvignaud, a sedução perturbadora que o teatro exerce sobre a legalidade ou, mais generalizadamente, os controlos sociais, e a forma como estes contribuem para a criatividade. Constituem um meio criador, oferecendo aos autores um campo de possibilidades infinitas que sugerem

um processo de comunicação mais universal que o do teatro já institucionalizado e por vezes «cadaverizado» (p.91).

«O teatro de *la Foire* vê-se mutilado, mas sem que as vexações sucessivas o privem da sua vitalidade: interditam os diálogos? Contra-atacam com os monólogos (...) Interditam os monólogos? Usam a pantomina e o jargão, chamam os cantores e cantoras e inventam o que será a ópera cómica. Em 1709, por fim, interditam também a palavra - condenados à mudez e pantomina, usam uma espécie de bandas desenhadas teatrais (...) Um tal esforço de invenção, um tal engenho a tornar a lei testemunham um dinamismo surpreendente e mostram como a teatralidade localizada no jogo direto dos atores manifesta a sua vitalidade. Sem dúvida, nenhum outro período dentro da história do teatro francês providenciou um tal meio favorável à criação.» (p.91)

EXPERIÊNCIAS: Cada vez mais se torna importante ter em conta o «processo de comunicação» de que fala Duvignaud. Infelizmente, ao verificarmos o número de espetadores do teatro institucionalizado (pelo menos aqui no Norte de Portugal, e referindo-me aos casos que conheço mais profundamente – Braga e Porto), verificamos que alguma coisa está a falhar. Acredito que seja que porque o processo de comunicação é ineficaz, não há comunicação estabelecida com o verdadeiro público (e aqui refiro-me aquele que não é constituído apenas por pessoas da área). Particpei no espetáculo “Eu Reino” em 2009 que levava todas as sextas e sábados, durante dois meses, mais de 300 espetadores por apresentação a um castelo, ao vento, em cadeiras desconfortáveis, de uma pequena vila (Póvoa de Lanhoso). Este sucesso deveu-se em grande parte à comunhão que se fazia com o público, a uma verdadeira comunicação universal com ele. Atenção, não quero dizer com isto que sou contra a institucionalização do teatro. Ela é necessária (e não apenas porque os atores também precisam do “vil metal”). Como refere Duvignaud, evocando G. H. Mead, «é necessário um campo concreto como a religião ou a economia para fundar/alicerçar a comunicação» (p.92). Mas se existe essa necessidade «existe também um estado de expectativa da comunicação à procura da sua forma de expressão. Esse foi o caso destas duas formas de atividade de atores que ofereceram um campo de experimentação aos autores e dos quais eles lucraram» (p.92).

Duvignaud refere que é com Marivaux que poderemos compreender melhor como um escritor pode dar forma às sugestões de comunicação desse «meio efervescente dos atores cujo jogo [cénico] constitui uma expectativa» (p.92).

EXPERIÊNCIAS: Mas não é exclusivo de Marivaux a escrita sugerida pelo jogo de atores. Sabemos também que Shakespeare escrevia com os seus atores e ia modificando, e o nosso Gil Vicente ia também refazendo. Na atualidade ainda hoje o jogo de cena é que fornece as sugestões de comunicação dos quais os autores se vão apoderar e dar forma. José Miguel Braga, autor, professor e encenador de teatro bracarense, vai também construindo e escrevendo à medida do material que

os seus atores lhe vão dando. Moncho Rodriguez raramente inicia um processo com o texto já definido, vai escrevendo, reescrevendo com as sugestões de comunicação que são encontradas através dos atores nos seus jogos. Mesmo quando não é ele que escreve, interage diretamente com o autor para modificar o texto, como alfaiate de palavras.

Duvignaud conta-nos a lenda, relatada por vários críticos, sobre Marivaux surpreender a sua amante a ensaiar as expressões que manifestava com ele e que ele acreditava serem sinceras. Mas essa história, para o autor, não importando a sua veracidade, transporta uma significação muito mais importante – a primazia na comunicação (expressão e compreensão) em relação ao conteúdo e sua autenticidade:

«Anedota. Lenda, sem dúvida, mas que aporta uma significação que transborda o quadro da sua autenticidade e que, por ter sido inventada e aceite não deixa de definir uma realidade. É que o escritor, ao entrar no mundo dos atores, entra num universo de condutas e de atitudes, onde a relação com uma situação concreta não é mais que secundária e onde a espontaneidade é sempre diferida. Que a jovem atriz experimente as caras ou máscaras da sua expressão em frente ao espelho e em frente ao seu amante antes de as experimentar na cena e vice-versa, isso indica quanto o desejo de comunicar significações dá primazia no ator ao conteúdo de certas condutas, e como é mais importante transmitir ou compreender a fusão de consciências que se interrogar sobre a autenticidade delas.» (p.93)

A imitação, para Duvignaud, torna-se aqui «criação, elaboração de um mundo que, pela sua irrealidade, serve de instrumento para compreender e explorar o mundo real no meio da sua confusão» (p.93). Poderemos antever aqui outra possível função do teatro – o teatro como forma de compreender o mundo. O autor encontra também em Marivaux paralelismo entre o teatro e a situação política:

«...ao descobrir a distância que existe entre um signo de expressão e uma situação, entre o que se denomina vulgarmente e falsamente a sinceridade e a mentira, Marivaux vê enfrentarem-se as duas definições do homem sobre as quais viveu a monarquia e que correspondem à dicotomia “Pascal-Racine”, “Voltaire-Rousseau”, teatro e devoção ou mística – aquela que se afirma na procura deliberada do autêntico e da adequação do ser e da verdade, aquela que se abre a todas as significações eventuais que possam ajudar a uma comunicação total que quebra os obstáculos entre as classes e os grupos.» (p.93)

J. Duvignaud mostra-nos o ator como intermediário privilegiado para essa comunicação, contudo reconhece, embora com pesar, que uma comunicação assim total e generalizada é utópica:

«É a utopia do ator de acreditar e de se confirmar. Apenas se pode viver, intensamente ou não, a luta de equilíbrio entre a comunicação e o fechamento social, dos degraus da cristalização na vida inter-humana. [...] O disfarce é uma reivindicação contra a rigidez das “condições”, mesmo que se no final, e as máscaras caídas, cada um vá com o seu grupo. É isso que Marivaux aprende com os atores, a disponibilidade de atitudes e condutas, a oportunidade dada ao homem de assumir múltiplos comportamentos imaginários não deduzíveis da experiência adquirida, endurecida pelo conformismo.» (p.93-94)

Apresenta-nos outro exemplo dessa oportunidade de criação através da apropriação do jogo cômico no «estado selvagem» - a relação do dramaturgo Alain-René Lesage com os atores do *Théâtre de la Foire*. O meio vivo, agitado e «efervescente» dos atores sem repertório atrai os autores e dá-lhes o mote para a criação:

«...força-os a utilizar as atitudes nascentes e prolongá-las, transpô-las, a emprestar-lhes uma existência visível, extraindo largamente do vestário de personagens possíveis desenhadas pela improvisação – não se pode subestimar a importância desses centros de criação que, no meio da vida social, cativam as criaturas a poetizar os gestos incultos...» (p.94-95)

Por isso afirma que o ator, nómada ou funcionário, exerce funções importantes nas sociedades monárquicas, ajudando a nascer uma participação universal dos valores que representam o homem na sua experiência total e servindo de catalisadores a uma nova criação que permita essa comunicação, provocando os autores a se «enraizarem no seu mundo para exaltar essa comunicação generalizada» (p.95).

O ator, criador de uma imagem da pessoa

Neste subcapítulo, Duvignaud explora a importância dos atores para a criação dramática, nas sociedades monárquicas. Embora essa característica seja mais acentuada nas sociedades liberais, defende que a contribuição direta dos atores para a criação de novas condutas imaginárias, transpostas para uma obra literária, permitiram a conceção de uma nova imagem da pessoa humana nas sociedades monárquicas.

«Mais importante ainda é o papel representado pelo ator e atriz na elaboração direta da criação dramática. Sem dúvida, essa característica será acentuada nas sociedades liberais, mas não terá mais as múltiplas *nuances* que apresenta neste contexto. Aqui trata-se de medir a intensidade do vínculo que une o autor e o ator, não apenas na razão da atração exercida pelo meio no escritor, mas sobretudo ao nível da invenção das condutas imaginárias, a partir de um estilo de gestos de elaboração de sentimentos e de paixões, a partir da expressão corporal de signos ou símbolos por um ator que pode assim tornar-se o educador de um poeta (...) o autor aprende, na cumplicidade que o une ao ator ou atriz, a comunicar e a transmitir: no meio do corpo possuído pelo jogo, os temas efetivos e a linguagem poética são integrados na participação social.» (p.95-96)

O ator, «personagem marginal, estrangeiro à sociedade», é perspetivado como mediador ativo entre um sistema de valores e símbolos mitológicos (aristocráticos e cavaleirescos, sobreviventes de uma estrutura antiga, respeitado pela sociedade inteira) e as atitudes prudentes de uma classe pouco consciente de si mesma (e que não participa na vida do teatro a não ser por intermédio de indivíduos desenraizados de sua classe). Será o ator quem permite ao dramaturgo saído da burguesia «penetrar num mundo de valores fascinantes mas estrangeiros às mentalidades próprias dos grupos de onde saiu». Os exemplos mais esclarecedores das «cumplicidades criativas» são as relações amorosas de Racine com as atrizes Mlle Du Parc e Mlle Champmeslé, no qual «a sexualidade é símbolo» (p.97):

«O poeta não procura doar existência, realizar as condutas imaginárias que correspondem a um universo desligado do mundo vulgar da vida quotidiana, onde não pesam mais que as prescrições intangíveis e os compromissos puros do constrangimento absoluto, um mundo onde, como diz Lucien Goldmann¹², os heróis vivem sob “o olhar de Deus” e não dos homens. Esse universo trágico, teatral na sua essência, não pode existir sem o ator. A atriz é mais que o suporte da paixão de Hermíone ou da ternura de Berénice, ela é a criadora mais direta e vai, simplesmente pela sua presença, à frente da expectativa do poeta. A sensualidade não se situa ao nível da libertinagem ou da anedota sentimental, mas ao nível da comunicação nascente. A ligação de Mlle Champmeslé e de Racine é uma aurora de imagens e de condutas possíveis.» (p.99-100)

O autor defende que a criação artística não deriva necessariamente do génio de um autor, mas desabrocha, frequentemente, com as relações interpessoais de onde ela é, se não o produto, pelo menos, a manifestação concreta. Compreendo e concordo com este raciocínio do autor, por ter sido eu própria um elemento de uma relação

¹² (referenciado pelo autor) GOLDMANN L. (1955) *Le Dieu caché*, Paris: Gallimard.

interpessoal complexa que contribuiu para uma criação artística. Duvignaud reconhece que a influência para a criação não se esgota na relação sexual entre atrizes e autores, Está para além disso, e as influências das relações de camaradagem contribuem também para a criação artística, e para a criação de uma nova imagem do homem, mais diretamente inserido na vida real.

É demonstrado que todas as reformas do século XVIII, tanto em Inglaterra como na França, vão no mesmo sentido da procura de um “natural” nas personagens dramáticas. Isso corresponderá a uma baixa influência das cortes reais e ao aumento de importância dos públicos. No entanto, o autor acautela que esse conceito de “natural” não é o mesmo da estética realista, mas sim demonstrativo de «um esforço para impor uma imagem da pessoa que experimenta os sentimentos e as paixões acessíveis, sem ser, por elas, separada do resto dos homens», através das modificações das personagens das tragédias, muito frequentemente pelos próprios atores (p.107).

Contudo, é feita uma ressalva em relação à criação de uma nova imagem da pessoa humana. De acordo com Duvignaud, nenhum dos temas fundamentais (morte, pecado, ideia de Deus) é modificado, e a própria imagem da pessoa não é completamente nova, mas recebe «colorações novas», tais como a familiaridade, a «veracidade» e o «natural». E o ator é o mais qualificado para essa transformação: «ao menos os atores, mais sensíveis a tudo o que toca o público, e a tudo o que não o seduz, àquilo que ele suporta e que não suporta, são os melhores colocados para empreender essa alteração da imagem do homem: aí eles encontram a sua justificação» (p.108). Parece-me difícil que isto aconteça hoje em dia, pois (infelizmente) cada vez mais se vai fazendo teatro para gente de teatro, e menos para o verdadeiro público, o resto da sociedade.

O ator, servidor de dois amos

Jean Duvignaud apresenta-nos o ator das sociedades monárquicas (mais concretamente na França) como tendo de servir e agradar a dois amos diferentes, isto é, dois tipos de públicos distintos. Esse jogo de cintura vai afetar o ator e o próprio teatro, e será sobre essas modificações que o autor neste subcapítulo discorrerá. Mais uma vez mostra-nos a íntima relação entre o papel do ator com a situação sócio-política.

«Nesse tipo de sociedade vê-se o ator, se não atormentado pelo menos ligado a dois amos exigentes, que definem a sua situação na troupe e explicam certos aspetos sucessivamente novos e tradicionais. Entre o público pagante das cidades e a proteção ou exigência dos grandes, o ator não tem de escolher, mas conciliar.» (p.108)

O ator é, nessa época, para Duvignaud, servidor de um príncipe, mas também servidor de um público – ou melhor, públicos «onde a diversidade, a pequenez e a polarização castiga, assim podemos admitir que possa ser comparado àqueles públicos que conhecemos hoje em dia» (p.110). Infelizmente, hoje em dia em Portugal, não temos assim tantos «públicos» de teatro como o autor refere para o caso francês seu contemporâneo. No entanto, o próprio autor acautela a necessidade de precisar que a frequência regular das salas de teatro não era assim tão forte na época como imaginamos. Outra questão que se coloca é se as mulheres ditas “honestas” iriam realmente ao teatro, pois muitos testemunhos da época parecem querer mostrar que não, o que para Jean Duvignaud é uma ideia de uma «ingenuidade desarmante»:

«E como poderia esse bispo letrado [Camus, bispo de Belley] ser um testemunho válido? Como poderia conhecer as escapadas dos jovens “snobs” que frequentavam as salas de espetáculos, sobretudo após as guerras de religião, quando um apetite de volúpia e de prazer invadiu todas as classes da sociedade? As jovens mulheres que seguiam essas escapadelas, sob a máscara ou sob o véu.» (p.111)

Seriam esses críticos os responsáveis, de acordo com Duvignaud, pela maldição que continuaria a pesar sobre os atores, que se reflete também no tipo de público:

«A maldição contra os atores, e portanto do teatro, não vinha jamais da aristocracia nem dos meios aristocráticos da Igreja, mas sempre de clérigos que eram formados nesse clima de moralismo estreito que domina as famílias burguesas com boa fortuna. Mas, de qualquer maneira, não é necessariamente nessas camadas sociais que se recruta o público do teatro (...) Em Paris, no momento em que a tragédia se torna o género literário oficial, os atores não tocam nem tocarão jamais os meios burgueses, mesmo após o grande sucesso de Voltaire. Na mesma época em Inglaterra, a burguesia puritana suprime os teatros, interdita os atores e faz dominar um clima gélido de uma moralidade fechada. O público dos atores nunca foi universal como se crê, mesmo que o sentido da manifestação social que implica o teatro obrigue uma comunicação generalizada: o ofício do ator nunca transbordou para além do quadro social da aristocracia, mesmo ao final do século XVIII (...) A grande parte da burguesia resta alienada ao feito teatral, hostil por princípio aos atores.» (p.112)

Mostra-nos então que o público do teatro não é a “consciência do século”, e que está longe de representar todos os grupos e todas as classes, sendo menos universal do que vulgarmente se pensa: «o prestígio do teatro e dos atores não toca todas as camadas da sociedade, mas apenas a avant-garde de uma aristocracia sem preconceitos, de transfúgios do meio burguês, da corte (esse meio estruturado) e dos salões. É para estes que o ator representa e é perante eles que ele existe» (p.113). É também um público fortemente polarizado, onde «tudo se teatraliza, e a plateia tem o seu papel – o de participante ativo ou espetador privilegiado ou exigente disso mesmo»¹³ (p.115).

Os conluíus que o clérigo usava para assobiar ou aplaudir, os clãs que dividiam os gostos são, para o autor, a manifestação real de um grupo que reúne o prazer de se encontrar e assistir em conjunto a um espetáculo. Duvida no entanto que a plateia poderia ter influência no sucesso ou insucesso das peças. Essa decisão seria de quem habitava os camarins:

«Desde há muito tempo que os “doutos”, nos camarins, exerciam um magistério altamente decisivo. São esses que ocupam verdadeiramente os camarins, junto com os *snoobs* nobres ou burgueses, esses sábios ou pedantes que intelectualizam e dogmatizam o gosto. Divididos entre eles (...) De onde vem o seu poder? Sem dúvida de um dos sonhos da monarquia de institucionalizar a crítica do gosto como ela racionalizou os outros aspetos da sociedade.» (p.115–116)

Os críticos nos camarotes e o espetáculo – não encontro melhor caricatura para definir esta relação que a da dupla dos velhos críticos rabugentos na série *Marretas*, sempre a criticarem e a julgarem do alto do seu camarote...

Duvignaud surpreende-se com o fato de alguns críticos afirmarem que a presença de um público “cada vez mais popular” conduziu os atores a procurarem o realismo, pois ao analisar o gosto do público em França verifica que este tende para a poesia no século XVII e para a ópera cómica no século XVIII. Para o autor, o público popular da época, ao contrário de querer realismo, quer fantasia, sonho, o impossível e o distanciamento. E vai mais longe ainda: «Em que sociedades quererão os não-privilegiados exigir um realismo que os enterre na vida medíocre? A função dessas peças é justamente de libertação, de divertimento» (p.117).

¹³ Este ponto de vista de teatralização da sociedade é muito característico na obra de Duvignaud, cujo elemento essencial é o teatro «enquanto linguagem artística que torna mais evidentes os sistemas das relações sociais» (Guedes, 2009: p.91).

A sociedade monárquica, que parece favorecer o ator, sobretudo «rasga-o em tendências contrárias - e finalmente limita-o». O ator depara-se bloqueado entre as exigências da Corte e do público popular, nem sempre conseguindo encontrar o seu próprio caminho. Por isso a «velha maldição que pesa sobre o ator depois da Idade Média continua a lançar o ator para a “margem” da sociedade» (p.117).

O ator, personagem maldita

Duvignaud resume agora o perfil do ator (traçado ao longo de todo o capítulo), numa sociedade, que, apesar de encontrar no teatro a sua maior expressão, continua a marginalizar o seu representante:

«Desenraizado do seu terreno burguês, tornando-se o transmissor dos modelos culturais, nómada ou fixado numa troupe, criador de uma imagem da pessoa humana sem a qual não haveria teatro, vassalo de um príncipe ou servidor de um público, o ator continua em margem da sociedade monárquica, que, no entanto, encontra no teatro a sua expressão mais alta. Verdade seja dita, nenhum estatuto define a sua situação na sociedade e as regulamentações não são mais do que prescrições administrativas: atores e atrizes são invadidos pela má consciência, seja porque assumem e se afundam na maldição sem procurar sair dela, seja porque tentam em vão ganhar uma respeitabilidade, seja porque renegam a sua arte às portas da morte, seja porque vão clandestinamente fazer as suas Páscoas em terra pontifical. Na própria Inglaterra após a Restauração, onde o teatro parece desabrochar em liberdade, a perseguição assume uma forma subtil. O ofício, até à Revolução francesa, isola aquele que o exerce do resto dos seus contemporâneos.» (p.117-118)

O autor aquiesce que os atores forneciam muitos exemplos de “imoralidade”, o que levava de facto o teatro a ser considerado um lugar “perigoso” e “prejudicial”. Para isso contribui também o “clima” da plateia com a intervenção constante da polícia, que «fazem do teatro um lugar inquietante que não é frequentado facilmente pelas gentes cuja moralidade seja exigente – a burguesia, que fornece transfúgios ilustres mas jamais públicos massivos como se verá na Europa um século mais tarde» (p.118). Refere que os próprios autores Grimm, Voltaire, Diderot, Rousseau, falam do teatro como um “lugar maldito” e “espelunca”.

A dignidade do teatro defendida por muitos será frequentemente uma reivindicação:

«Voltaire, Diderot e d’Alembert querem crer na vertente purificante dos atores. *L’Encyclopédie* defendem-nos: é necessário que os atores sejam seres puros para que o teatro seja o mais nobre divertimento humano. Diderot lava o ator da suspeita de aderir àquilo que representa, e assim, lança-o à intelectualidade pura. Mas, justamente, fala-se muito e com muita insistência, para que a realidade não seja diferente, pelo menos na representação que a “consciência comum” faz do mundo dos atores.» (p.119)

Mesmo esta reivindicação ideológica da «vertente purificante» dos atores é isoladora do resto dos seus contemporâneos. Não coloca o ator como igual aos restantes elementos da sociedade. E, de resto, «a maldição pesa sobre todos e todas, quaisquer que sejam os seus costumes» (p.119). Mas o autor aponta que tanto o século XVII como o século XVIII não são precisamente respeitosos da «moral devota»:

«Outros agrupamentos sociais fornecem exemplos mais gritantes de vícios e mesmo de crimes, sem que para isso se atribua a razão à existência desses mesmos agrupamentos. O que inquieta é a fronteira invisível que separa os grupos dos atores de todos os outros grupos sociais, e a impossibilidade, onde eles se encontram todos, então, de transpor essa barragem que os isola.» (p.119)

No entanto, os atores são discriminados, não têm verdadeiramente os mesmos direitos dos restantes “comuns mortais”:

«Dentro do teatro, dentro do domínio que cerca o palco (...) os atores e as atrizes parecem dispor dos mesmos direitos que todos os homens, mas saindo desse verdadeiro círculo mágico tudo se reverte: os atores podem ser amantes, mas nunca poderão desposar as jovens burguesas, as atrizes podem ser amantes, mas nunca serão mulheres casadas (...) Mlle Clairon, da qual se conhece a virtude, é vítima de uma injúria lançada contra ela por um enamorado rejeitado (...) Mas para ter sido impelido para a vingança, não teria ele que ter acreditado que o ofício de atriz implicava as mesmas facilidades que aquele de prostituição? Sabemos também das aventuras de Adrienne Lecouvreur, que, diz-se, ia à missa em Avignon, em estados papais, para encontrar a excomunhão em Paris, encontrou a glória, a admiração, mas jamais a simples consideração. As inventivas não fazem mais do que atingir o próprio ser dos atores – em Inglaterra e na França. E é mesmo singular que se encontre a profissão de ator, neste último país, nesta época, mais desprezada do que em todo o lado, se pensarmos no prestígio que goza o teatro clássico.» (p 120-121)

A Igreja Reformada pode ser cabeça dessa condenação dos atores, concorda Duvignaud, mas não toda e não apenas ela, pois «trata-se mais de um estado de espírito,

de uma mentalidade coletiva que corresponde às camadas sociais burguesas do que uma manifestação rigorosamente religiosa» (p.121). São vários os exemplos que o autor nos apresenta. Em Paris, todos os domingos, ao decorrer da missa paroquial, declara-se excomunhão aos atores. A faculdade de Teologia, da Sorbonne, está dividida quanto ao assunto do teatro e particularmente à representação pelos atores dos elementos do sagrado, o que de acordo com Duvignaud seria impossível na Idade Média, onde a alucinação sagrada fazia parte da própria trama da vida coletiva. A maldição vai mais além:

«É prática quotidiana [séc. XVII e XVIII] que não se ministre o viático ao ator sem que ele renuncie à sua profissão por um ato autêntico, sem o qual ficará sem absolvição, sem comunhão. Se pensarmos na importância sempre enorme das grandes crenças religiosas e das formas da relação do homem a Deus, poderemos medir a impressão de solidão e de abandono a que se sentia reduzido o ator.» (p.122-123)

É, portanto, compreensível que a partir do momento em que o teatro começa a ser frequentado pela realeza, em França, haja a preocupação de garantir (que o autor considera patéticas) de que o teatro se tornou um lugar frequentável e honesto. Contudo, se não fosse a paixão de Richelieu, da Rainha-Mãe, de Mazarin e de Luís XIV pelo teatro «nem os atores em França poderiam conseguir impor uma arte desacreditada, nem os autores poderiam estar à altura de os seguir» (p.123). Os ataques entre defensores e atacantes do teatro são inúmeros. O perigo do teatro na época é até medido de acordo com o grau de talento dos seus intérpretes e criadores:

«“Não é sem razão”, assegura impunemente J.-P. Camus nas suas *Leçons Exemplaires* que “em Itália e na França, e quase por todo o lado, os historiadores e os atores são tidos por infames”. Uma oratória, de Senault, dedicada ao jovem rei em 1661, interdita ao príncipe a dança e o teatro. Foi ele sem dúvida o primeiro a lançar a ideia repisada todo o século e que fará identificar atrizes e atores com bruxos e bruxas: “quanto mais a comédia é charmosa, mais ela é perigosa”. E continua: “quanto mais parece honesta, mais a tens criminosa”. Aqui se constitui a ideologia que se desenvolverá até à Revolução (...) Porque “o prazer faz entrar insensivelmente todas as coisas do mundo no nosso espírito”, o gozo que nos prende ao teatro é pernicioso: “a experiência ensina-nos que os homens não se perdem a não ser pelo amor à volúpia”. Se a comédia “é o mais encantador de todos os divertimentos” ela é então também o mais perigoso e o espetáculo dos atores e atrizes em cena é uma grande tentação: “é preciso ser de mármore ou de bronze para resistir, e creio que até os maiores santos teriam pena em conservar a sua liberdade no meio de tão agradáveis tentações”... Quanto mais esse [talento] for grande, mas o teatro deve ser

reduzível: não dá ele uma imagem da existência que parece ceder às paixões, isto quer dizer ao pecado, não lança o homem para longe de Deus? [...] Qualquer que seja o gênio ou o talento do ator ou do autor, uma vez que ele inventa as condutas imaginárias nascidas da experiência das paixões e dos desejos, ele deverá ser impietosamente condenado. Não morreu Cristo para nos livrar das paixões?» (p.123-124)

Jean Duvignaud conta-nos que é no momento em que Luís XIV manifesta o maior dos carinhos aos atores, que o «mais vivo» ataque se despoleta, através de Pierre Nicole, teólogo jansenista, que em 1666 trata os autores de “envenenadores públicos” e os atores de “agentes do diabo”. Mas é Jacques-Bénigne Bossuet, bispo de Meaux «que traz contra o ator a condenação mais circunstancial e finalmente mais hábil»:

«Bousset retoma o grande argumento de Nicole: o alvo do teatro e da arte dos atores é de lisonjear as paixões: daí que o prazer a que nos prende é um prazer perigoso que leva diretamente ao pecado. Não são condenadas as “pinturas de nudez”? A arte do ator não é comparável? “A representação das paixões agradáveis leva naturalmente ao pecado, pois ela lisonjeia e nutre de desígnio premeditado a concupiscência, que é o princípio.” A comédia não é um apelo constante ao desejo? “Que faz o ator, dado que ele vai interpretar naturalmente uma paixão, senão apelar tanto quanto pode àquelas que ele experienciou? ...” Não pode haver condutas imaginárias irrefletidas ou naïfs: uma certa psicanálise, hoje em dia, estaria de acordo com Bousset. “As impressões do amor” separam uma obrigação natural do exercício das suas simples funções e, tratando em si mesmo os ambientes voluptuosos de um ato que deveria permanecer natural, torna o exercício agradável e apela à sua repetição separada de toda a sua realização lícita. “Todas as criaturas são um perigo e uma tentação ao homem”» (p.125)

Duvignaud refere que do lado dos defensores do teatro, fala-se da “purificação” das paixões pela representação. Mas Bousset não admite aquilo que hoje nós chamamos de sublimação (e que está na base do psicodrama, da dramaterapia e algumas formas de teatro do oprimido, como o “arco-íris do desejo”):

«...ele não consegue compreender que a comédia possa purificar o amor sensual ao fazê-lo terminar em casamento onde ela é, para ele, o único fim. Os casamentos representados no teatro são apenas “sensuais” e não podem interessar ao cristão verdadeiro; não se encontra mais do que a “concupiscência”, essa raiz envenenada que só a religião poderá arrancar. O ofício do ator torna-se “escandaloso” pois mostra o desejo. O que santo Basile chama de sério na vida cristã interdita esse luxo, essa fé malvada de um homem que mima o desejo que o distancia de Deus. *Ne faciant delectabilia quales sunt inutilia*, diz S.Agostinho: que não se torne agradável o que é inútil. Como se se liberta das paixões representando-as?» (p.127)

Mas, o ator apenas faz mostrar o que há no ser humano, assim vejo nesta condenação do ator também a condenação da própria pessoa humana. Por isso, tal como Duvignaud, questiono o porquê desta indignação contra o ofício e o mundo dos atores quando na Idade Média se praticava a teatralização quase espontânea do sagrado. De acordo com o autor, a resposta pode encontrar-se na constatação da relação entre a arte do ator e certos aspetos do catolicismo nas monarquias absolutas:

«...elo muitas vezes mal definidos e que adquire formas cada vez mais extrovertidas, desabrochadas, do sentimento religioso aliado ao poder dos príncipes ou dos papas. Os lugares onde a profissão de ator é mais respeitada são também esses onde a fé transformou a acumulação de dinheiro em monumentos, em objetos, e modificou a paisagem para fazer uma imensa “prece a Deus”, incentivada também por uma dádiva gigante, um “*potlacht*”¹⁴ de volúpia e luxo a que Marcel Mauss já tinha dado importância. Volúpia das cortes episcopais e pontificais italianas onde a comédia europeia e o teatro de ilusão inicia o seu voo, consumação exuberante da riqueza de Veneza, onde o desbrochar da volúpia de viver corresponde a uma igual volúpia de imaginar, e em mais nenhuma parte o ator foi mais feliz, mais festivo, do que nessa cidade-teatro; reino de Espanha onde se erigem as igrejas prolíferas de riqueza, e Lope de Vega e Calderón de Barca são ordenados padres todos convivendo com atores e atrizes, período isabelino e jacobino onde, apesar do puritanismo crescente, o ator exerce o vicariato da arte universal.» (p.128)

Oferecer a Deus um espetáculo de uma arte e de uma expressão plena do homem foi, segundo o autor, uma das vias possíveis do cristianismo dos príncipes e dos grandes, uma das maneiras de responder à velha condenação da usura, não acumulando o ouro nos bancos, mas dispensando-o em obras luxuosas:

«Aqui a imaginação ela mesma parece servir os desígnios de exteriorização da fé, pois a fé não desdenha a apropriação da volúpia de imaginar. O ator, na sua substância social e existencial encontra neste contexto social a mais alta justificação do seu ser; ele representa a infinita possibilidade da experiência humana, a polivalente figura da pessoa humana (...) Esta fé foi sem dúvida a única justificação do ofício do ator pois ela não receia nem o corpo nem a imprevisível riqueza da experiência humana: ela é uma vontade de tonalidade psíquica e afetiva que responde ao desejo de abraçar a sociedade total que corresponde à vitória das monarquias centralizadoras.» (p.128-129)

14 *Potlacht* - cerimónia de oferendas praticada entre tribos indígenas da América do Norte.

Informa-nos que é este desabrochamento que a Reforma e algumas fações importantes da Igreja Católica contestam, mas que é preciso inocentar a Igreja da sua hostilidade para com os atores, pois é acima de tudo uma questão mais sociológica que teológica: «é uma mentalidade burguesa que, dentro da estrutura monárquica, condena o ator o “joueur” [brincante] e o “mentiroso”, o “hipócrita” e o “pervertido» (p.130).

Duvignaud diz-nos que se escreveu muito sobre a posição da monarquia a favor e contra os atores, num tempo onde o teatro é o «género de expressão mais completo e mais variado» (p.131). O ator, nesse tipo de sociedade, é o símbolo das condutas que o ser humano pode aspirar realizar, mas também um ser «atípico», marginalizado:

«O ator é o símbolo das “oportunidades de intervenção da liberdade humana” na vida social: essa aparece de todas as formas o mais contrárias, afirma-se nas capacidades quase infinitas de organização, de racionalização, mas ela continua prisioneira de quadros arcaicos e não se manifesta todos os dias com eficácia¹⁵. O ator, resta, de facto, um “atípico”, que não se conforma à sua atipia, um herético que recusa a sua heresia: ele está à margem da sociedade, mas a sua própria existência postula a preeminência da comunicação e da fusão de consciências e de grupos. Porque não pertence a nenhum quadro, ele sugere e pratica um derrubar de barreiras entre as classes nascentes e mais a mais constituídas. Ele elaborou uma imagem da pessoa humana que é em si mesma contraditória. Mitológica ou cavalheiresca, ela permitiu a sobrevivência de um sistema de símbolos antigos; representativa de condutas imaginárias, ela abriu e estendeu o campo da experiência psíquica. Esta imensa criação que domina as sociedades monárquicas não é livre de compromisso: o ator está ligado ao mundo social que a justificou, defendeu, ajudou, ligado às castas de privilegiados para quem a vida é uma representação voluptuosa da existência.» (p.131-132)

Com o parágrafo acima citado, Jean Duvignaud encerra o capítulo, fazendo um resumo dos tópicos mais importantes do mesmo. Mas não finaliza sem introduzir o tema do próximo capítulo, mencionando a rutura entre a sociedade monárquica e a sociedade liberal:

«Quando forem congeladas estas tendências, quando vier a Revolução, os atores passarão ao passado, não só em França. Eles acabarão na prisão. Não se pode imaginar sinal mais evidente da rutura entre dois mundos, entre duas sociedades.» (p.132)

¹⁵ (referenciado pelo autor) GURVITCH G. (1955) *Déterminismes sociaux et Liberté Humaine*, Paris: PUF, p.269-272.

CAPÍTULO II - O PAPEL DO ATOR NAS SOCIEDADES LIBERAIS

Jean Duvignaud assegura serem muitos os sinais de rutura entre os dois tipos de sociedade, sendo no entanto impossível traçar uma fronteira delimitada entre os dois tipos de atores que correspondem a duas diferentes conceções do ofício. Existe um espaço de transição. Ao longo deste capítulo o autor explorará essa transição, bem como novas definições e características do ator, implicadas pelo campo de novas experiências coletivas que as sociedades liberais oferecem, tais como a individualidade do ator, a sua relação de dependência com os públicos, que poderá originar uma prisão do ator a um determinado tipo de personagem. Apesar da entrada no mundo liberal o ator não está completamente livre dos preconceitos dos séculos anteriores, sendo também perspetivado como um «inimigo da ordem», situação sociológica que será também analisada.

A transição: Talma

O ator de transição, para Duvignaud, é «incontestavelmente» Talma. As suas diversas atitudes - ator do rei, militante ao serviço do povo, funcionário imperial, vedeta importante no mercado do teatro – corresponderão «às variações sucessivas que intervêm no espaço ocupado pela representação da pessoa humana cara a cara com os níveis mais ou menos profundos da sociedade» (p.133-134). Anos mais tarde, Duvignaud escreverá um romance sobre Talma, *Le Singe patriote*, editado em 1993. Aqui, neste subcapítulo do “*L’acteur*”, ao longo de 9 páginas o autor descreve pormenorizadamente a biografia de Talma e as suas transformações, mas para o propósito deste trabalho interessa-nos saber é que realmente Talma assegura uma transição, e a sua vida demonstra variadas possibilidades de existência para o ator:

«Dentro do quadro dessa sociedade onde o teatro é dominado, como todas as outras produções de espírito, por um mercado de artes, onde a expressão, pelos seu modos e seus temas, torna-se uma mercadoria que defronte a concorrência e que deve-se impor exclusivamente para sobreviver, o ator vê modificar-se profundamente o seu estatuto e as suas formas de existência. Não apenas lhe é possível doravante tocar e reatar entre diversos planos da realidade social que não podia até lá, mas a sua vida mesmo coloca em causa as significações e os símbolos que resultam da organização dos grupos numa sociedade cada vez mais dominada pela economia

industrial, uma divisão do trabalho cada vez com mais *nuances* e a efervescência das condutas coletivas, até lá adormecidas ou inexistentes.» (p.143)

O escritor aponta que um exame mais preciso da situação concreta do ator nesse tipo de sociedade faz aparecer certos traços particulares, cuja combinação ajuda a definir o papel que o ator assume, com elementos diferenciadores que explorará nos restantes subcapítulos:

«Com efeito, no quadro humano, o ator, pela primeira vez, faz parada da sua biografia e dos eventos a que se liga, vê acentuar-se a sua dependência do público, o que o força a se endurecer em certos papéis definidos, tende a depender cada vez mais de questões de dinheiro, que o mergulham em aventuras inextricáveis e acentuam a sua dependência económica, sem que no entanto certos constrangimentos vindos de um tempo anterior cessem de pesar sobre ele, fazendo frequentemente dele, sobretudo no início, um revoltado, um “inimigo das leis”, e acentuam um individualismo desde já exacerbado pela influência direta do público.» (p.143-144)

O ator e a sua personagem

Jean Duvignaud estabelece uma vez mais um paralelismo entre os novos fenómenos político - sociais e o perfil do ator. Defende que a transformação do mundo pela indústria e economia de mercado nos quadros das sociedades liberais fez generalizar não o individualismo, como normalmente afirmado, mas o *atipismo* - uma das características do ator.

«A angústia do homem perante o mundo social que ele construiu traduz-se pelas insuperáveis contradições e ruturas à escala dos indivíduos, que são talvez autorizados a “jogar” o seu papel de indivíduos mas de modo nenhum a experimentar realmente todas as ricas possibilidades. Tentação, que domina esta época, de um desenvolvimento completo do homem, em todos os seus aspetos, mas que os constrangimentos e mesmo a liberdade coletiva limitam e cessam. Encontra-se assim constrangido a fechar-se numa “máscara” ou numa pose que representa a pessoa, mas que não lhe permite experimentar as verdadeiras afeições que resultam do que isso implica, a não ser pela forma de símbolos sociais e sócio-psíquicos.» (p.144)

Esses símbolos sociais e sócio-psíquicos serão substitutos conscientes de uma realidade, ao nível da experiência coletiva – tomam o lugar da incapacidade de apropriação da totalidade da experiência: «nós queremos ser, mas traduzimos em símbolos uma existência sempre fugitiva» (p.145). Sendo o ator representante

momentâneo dos conteúdos simbólicos que interpreta, não tem como escapar à individualização:

«Ele é um indivíduo e é forçado a ser um indivíduo, de se impor como tal a um público. Mas é um indivíduo atípico, separado do destino comum na própria razão da incapacidade de todos de superar os obstáculos que se opõem à participação total». (p.145)

Refere que a atenção excessiva do público pelo aspeto pessoal do ator faz com que a sua vida e os seus acontecimentos adquiram um valor extraordinário ao homem do quotidiano, reduzindo o ator ao «aspeto pessoal do seu ser, indivíduo particular, imagem do indivíduo, *mis en vedette*, isolado do resto dos homens» (p.145). Os seus amores e aventuras são conhecidos, célebres, e o público de leitores de jornais «cristaliza sobre as suas pessoas tudo o que lhes parece mais difícil de atingir, a liberdade... como se pensássemos que a figuração das condutas imaginárias implicasse uma capacidade suplementar do ser» (p.146). Mas basta uma vista de olhos nalguma imprensa, cor-de-rosa e não só, para perceber que isto, hoje em dia, passado tantos anos e tantas transformações sociais, ainda acontece.

Fornece-nos vários exemplos de como «se aceita do ator célebre o que se admite de um príncipe» (p.146). A notoriedade dos diários íntimos dos atores, são, para Duvignaud, testemunho tanto da atenção que o próprio ator releva à sua própria biografia, como do «culto da individualidade» por parte do público, tentado a identificar o ator com as emoções que ele representa em palco:

«o culto de uma individualidade é tanto mais forte quanto esta encarna o símbolo de uma participação total na existência; ela revela os obstáculos insuperáveis que a liberdade deveria conseguir transpor mas sem o conseguir.» (p.148)

O ator servidor de públicos

Neste subcapítulo, Duvignaud descreve-nos a relação do ator com o público (ou melhor dito públicos, devido à diversidade) e a forma como o ofício de ator é modificado por esta relação, nas sociedades liberais. Mostra-nos a acentuação da dependência exclusiva do público com a criação do mercado do teatro, tornando o ator um “produto de consumo”.

De acordo com o autor, dois traços caracterizam a influência dos públicos - a instituição da claque e a mudança de estilos.

A claque (e contra-claque) é-nos apresentada como um verdadeiro gangue organizado, um tráfico de influências baseado na extorsão sobre o sucesso de um autor ou peça. Uma manifestação social de origem dupla – a servidão do ator face a um público e a heterogeneidade deste. Para o autor, a claque é inseparável do teatro do séc. XIX e testemunha a importância dos novos públicos e da dependência do ator destes, só perdendo a sua importância social muito mais tarde, quando a sociedade liberal produzir novas formas de teatralidade, tornando possível uma nova definição de ator e criando públicos de conhecedores, quase especialistas.

A mudança de estilos, a outra característica apontada por Duvignaud, reflete a influência exercida sobre os atores pelas modificações do público, alterando profundamente a gestualidade, a linguagem de expressão e também a interpretação das obras, obrigando à criação de novos conteúdos.

Talma, já indigitado anteriormente por Duvignaud como o ator de transição por excelência, é mostrado como testemunha dessa influência, pois tentou encontrar a acentuação de um estilo patético, que o “crítico” Abade Geoffroy não aprova por considerar vulgar. Mas, de acordo com o autor, Geoffroy apenas se interessa pela sua antiga admiração – o ator Lekain, «que continua a tradição de uma gestualidade nobre que separa a personagem do mundo, que o volta a arremessar nessa região inacessível e sagrada da arte trágica ou cômica» (p.152). Refere que Talma, profundamente enraizado na vida política da sua época (mais uma vez aqui Duvignaud atesta a relação entre o teatro, ator e política), sabia que seria melhor entender e atender a um público diferente daquele em que se iniciou, acentuando a simplicidade das suas personagens, numa luta constante entre poesia e prosaísmo. Tudo isso passaria por vulgaridade e baixeza aos olhos de críticos a quem não agradam o prosaísmo, e sonham com os modos de representar do passado, pois a «crítica “clássica” ou académica restabelece o ponto cortado entre as duas França e define o seu gosto por uma referência constante aos símbolos antigos» (p.153).

O autor mostra-nos que Talma tem, no entanto, para além de defensores de relevo (como Mme. de Staël e Napoleão) um público numeroso, que vem ao teatro para ver as emoções que imprimia aos seus papéis. O patético torna-se num instrumento de comunicação e de participação coletiva: «oferece o jogo nobre que era apenas de uma casta ou de um pequeno grupo. Visa uma maior abertura do teatro» (p.153).

Jean Duvignaud concorda com Maurice Descotes na sua asserção de que a personagem que Talma vai criando, de peça em peça, é *Hernani*, a personagem que Victor Hugo escreverá, demonstrando mais uma vez a influência dos atores nos autores: «*Hernani* resulta das apalpadelas sucessivas dos atores, que, na imaginação do poeta são cristalizados em personagem» (p.154).

A expressão patética de Talma resultará também da influência dos atores ingleses, que «já tinham sofrido a transformação que coloca em relação mais direta os heróis imaginários e os públicos aos quais é preciso abrir a cena» (p.154):

«Uma das surpresas do público francês é ver que os atores ingleses representavam a vida e incarnavam realmente os momentos de ação que eram dissimulados do público na cena francesa – também as cenas de morte, de agonia, de sofrimento (que a tradição apartava para os bastidores) adquiriam um valor tão grande que se tratava de um enraizamento da poesia na sensibilidade. (...) Os atores do melodrama cumpriam já a sua parte da revolução, que coloca o ator na dependência do público, fazem do jogo de cena uma linguagem acessível despojados de signos de uma nobreza reconstituída. O sucesso das representações inglesas acredita todos aqueles que, no melodrama, tentaram estabelecer uma ponte entre o ator e a terra.» (p.154-155)

Depender do público, sociologicamente falando, é «encontrar uma sintaxe de gestos e de atitudes que expliquem as emoções do repertório tradicional que representem no estado puro as emoções literais do homem colocado numa situação em que se torna uma personagem de teatro» (p.155). Mas Duvignaud avança um pouco mais na análise, afirmando que a tendência geral dos atores, bastante prévia à dos autores, é «uma preocupação de responder a uma inquietude mal formulada por meio dos espetadores de teatro, um vago receio vacilante que ainda não está cristalizado em ideologia política» (p.155). O autor refere Louis Chevalier¹⁶, que em *Classes dangereuses et classes laborieuses* demonstra que o “tema criminal” que invade os jornais, as conversações privadas, a literatura e todos os modos de expressão resulta de um receio que exprime o pânico da sociedade perante as modificações demográficas e morfológicas de Paris. Aponta vários autores, culminando com Baudelaire que, em *Poèmes en prose*, fala dessas “cidades enormes” que apelam uma nova forma de estética, um “ideal obsessivo”. Essa estética aparenta-se, para Duvignaud, com o que se

¹⁶ (referenciado pelo autor) CHEVALIER L. (1958) *Classes Laborieuses et Classes Dangereuses*, Paris: Plon.

chama de “melodrama” onde se misturam todos os gêneros, do trágico ao dramático, do cômico ao burlesco, cujo comentário de ação será o aspecto mais importante.

«Mas a definição de pureza de gênero implica a existência de um público estrito, concertado, que define a sua estética como uma muralha contra a sociedade em geral. Dado que muitos grupos diferentes vêm ao teatro, a distinção de gêneros desmorona-se, como na altura do *Théâtre de la Foire*. Desaparecem também rituais do jogo, as formas abstratas de estilo e de gestualidade próprias a um meio estrito. A gestualidade, liberalizada, vai ao encontro da acentuação das formas de expressividade, ao encontro de uma maior cumplicidade. Critica-se em Lemâitre o pestanejar de olhos, as piruetas, mas isso é o prolongamento desse esforço para criar um entendimento maior entre a sala e a cena, para encontrar uma explicação emocional de sentimentos literários ou um equivalente acessível desses sentimentos. A linguagem literária necessita de um comentário que a traduza em emoções acessíveis.» (p.157)

EXPERIÊNCIAS: “Labirinto de Amor e Morte”, que interpretei, é um texto poético literário, e não dramático. A comunicação passava muito através das emoções veiculadas através do corpo, gestualidade e parâmetros vocais. Embora esses comportamentos não fossem explicativos, nem sublinhassem, ao contrário de muito do que acontecia no melodrama, era realmente esse corpo que permitia que o público comungasse com a emoção que o texto pretendia veicular, permitia o entendimento entre o público e a cena, encontrando um veículo para os sentimentos literários:

«Torna-se necessário que as condutas imaginárias sejam acessíveis, sem mistério, que elas se representem e se façam entender, mesmo que por intermédio da trivialidade tornando-se nobreza.» (p.157-158)

A tragédia, de acordo com o autor, através dessa nova estética deixa de ser um jogo trágico, “sob o olhar de Deus”:

«Ela aproxima-se da vida na sua simplicidade banal, ela reduz-se a uma situação na qual se debatem um homem ou uma mulher.» (p.158).

Mas ambas as visões podem coabitar num mesmo espetáculo: em “Labirinto de Amor e Morte”, dependendo do público (dos vários interlocutores presentes numa mesma apresentação), a leitura era diferente – uns apreendiam as condutas imaginárias de arquétipos/heróis trágicos, outros, a situação aflitiva que aquela mulher específica passava.

De acordo com o autor, para que os signos, os símbolos e a gestualidade que exprimem a tragédia absoluta fossem aceitáveis, seria necessário que toda a sociedade contestasse a possibilidade, admitida pela revolução francesa, de ultrapassar os obstáculos que se opõem ao desenvolvimento do homem. Por isso o ator terá de

representar um homem «vítima da fatalidade, um herói perseguido por um destino contrário, não um homem que não pode ceder sem deixar de ser e cuja consciência não pode fazer nada com a fatalidade inelutável. Sem esse jogo patético as tragédias clássicas tornar-se-iam irrepresentáveis.» (p.159).

Duvignaud aponta que a experiência da comunicação estética muda com os públicos, variando também os signos e os símbolos. É exigido ao ator que permita ao seu público, formado no «isolamento e na solidão», a «impressão de pertencer a uma sociedade», a integração na vida coletiva através do teatro (p.160). No limite, a expressão de gestos sem palavras torna-se a única linguagem de participação:

«Os historiadores da literatura dramática não atribuíram ao mimo a importância que ele merecia: manifestação social de uma extrema importância, ele agiu profundamente sobre o estilo e a maneira de representar dos atores, e, no final de contas, sobre o teatro ele mesmo. (...) Portanto, as pantominadas-arlequinadas cômicas apoiam-se nesse público que vem procurar uma forma de participação numa sociedade onde é excluído. A literalidade dos sentimentos que os atores representam fazem deles os intermediários naturais entre os grupos. Representaram, sem contestação, um papel na homogeneização das mentalidades e da formação de uma sociedade coerente» (p.160-161)

Penso que será por isso que a linguagem do palhaço do novo circo seja tão universal, como herdeiros dessas «pantominadas – arlequinadas cômicas».

Na conclusão deste subcapítulo são resumidos os efeitos da influência do público no ator: a modificação do sistema de símbolos para que possam exprimir a «situação de uma liberdade incapaz de se afirmar» e corresponder à «intuição coletiva de força de criatividade latente», sugerindo uma participação direta e generalizada (p.163).

EXPERIÊNCIAS: Em Abril fui a uma tertúlia em Braga sobre "arte e intervenção política". Estavam várias individualidades artísticas bracarenses e não só, incluindo Adolfo Luxúria Canibal e Regina Guimarães. A dada altura falava-se sobre o que é que dita realmente o mercado de arte, quem dita as estéticas, quais são os mecanismos reguladores. Falava-se do circuito dos artistas, dos mercados financeiros, etc. Mas a verdade é que, e curiosamente não foi focado, os processos sociológicos também vieram definir a estética – Talma e o melodrama são um exemplo claro disso. A forma como a arte comunica com o seu público, vai definir

também a estética¹⁷. Confesso que, na altura, não me senti preparada para tomar a palavra e trazer estes argumentos para a discussão pública

O ator prisioneiro do seu tipo

O autor estabelece agora uma relação entre a influência do público, traço que explorou atrás, e a criação e manutenção, pelos atores, de um tipo de personagem que os irá aprisionar:

«Tal como as coisas se apresentam, pode se conceber que, nas sociedades liberais onde a expectativa do público e a pressão dos grupos novos encontram no jogo do ator um instrumento de participação social, o ator estaria constringido a definir certos tipos humanos e de os manter durante toda a sua carreira. Essa permanência é uma garantia de sucesso no mercado do teatro, pois exprime uma certa conduta psicológica e define também uma “etiqueta”, uma “marca de fabricação”. Poucos atores escapam a essa lei e poucos papéis expressos na literatura dramática tornaram-se conhecidos fora das personagens imaginárias às quais os grandes atores ligaram o seu nome. E não só a literatura dramática. Pois, correspondendo esses tipos a situações concretas reais, acaba-se frequentemente por criar figuras significativas onde se pode reconhecer certas preocupações da época inteira.» (p.163)

Para o autor, a mais impressionante dessas personagens-prisão criadas por atores é sem dúvida *Robert Macaire*, tal como a inventa Frédérick Lemaître. Duvignaud conta-nos que em 1824, no espetáculo *L'Auberge des Adrets*, o ator propõe a criação de uma personagem ao mesmo tempo cínica e bufona, largamente desligado das intenções dos autores, mas que representa uma das maneiras possíveis de interpretar a situação apresentada.

«Lemaître aproxima pela criação da sua personagem dois níveis separados da realidade social: o do melodrama, tal e qual como aparece aos letrados que não podem admitir que se sorria das situações que ele invoca, e o do teatro clássico, tal como aparece ao público do melodrama. Esta mistura é necessariamente paródica e bufona, no sentido que a bufonaria revela para uns a distância que existe entre o “nobre jogo” do sério trágico, e para outros a insuficiência mal

¹⁷ Sobre este tema, a relação entre público-personagem-estética, o autor debruçar-se-á na conclusão da sua obra (ver p.103 deste trabalho).

definida mas rigorosamente autêntica de toda a definição trágica do homem. Tudo isso se traduz, evidentemente, num jogo onde ressalta que as convenções e os valores admitidos são irracionais e falsos.» (p.164)

O autor expõe que Lemaître, alguns anos mais tarde, inventa uma personagem simultaneamente significativa e típica que condensa os traços principais de Robert Macaire, enriquecido de todas as reminiscências das outras personagens que encarnou.

Duvignaud evidencia uma vez mais a sua conceção dos atos da sociedade como teatralizações, ao referir que a personagem de *Robert Macaire* «denuncia assim apenas pela sua existência a teatralidade ou a duplicidade da vida social, a divergência entre os valores e a prática concreta, entre a ideologia e a realidade». Contudo, não se trata de uma sátira do capitalismo, pois «Macaire não tem nada de empreendedor industrial ou financeiro, mas da negociata e da especulação» (p. 166). É estabelecida uma ponte entre o *bluff* usado por Macaire para triunfar na sociedade e o apelo que a sociedade liberal faz à confiança, ao crédito:

«Assim, Macaire é o “mimodrama” da sociedade especuladora e de negociatas. (...) *Bluff* da honestidade, *bluff* da pátria, *bluff* da filantropia, *bluff* da moral, a peça desmonta a credibilidade (...) Claro, trata-se de uma ficção e de um especulador desonesto, mas os conteúdos sócio-psíquicos de credibilidade são os mesmos daqueles que cimentam o sistema económico liberal» (p.167)

O autor concorda com Théophilie Gautier quando este declara Robert Macaire como triunfo da arte revolucionária que sucede à revolução de Juilliet, reforçando que essa personagem é uma criação do ator. Revê-se em Maurice Descotes na teorização da evolução do drama romântico sob a influência dos seus intérpretes. Conclui «que os atores dominaram a criação, e os tipos de atitude que eles acreditaram talharam a dramaturgia» (p.167).

Reconhece na figura de Pierrot, criada por Jean-Gaspard Debureau, a descendência de Robert Macaire:

«Pierrot é o atípico sistematicamente concebido, o estrangeiro que habita uma sociedade que ele não compreende e coloca-se na situação da criança que se espanta daquilo que parece “sair de si”, essa que é também, como diz Bernard Groethuysen, a situação do metafísico. Símbolo do desajeitado, sem dúvida. Da má adaptação à vida. Pierrot não manuseia os instrumentos da vida de cada dia, ele destrói-os – ou desmonta-os. Daí que ele espante, indigne, divirta, pois ignora os

elementos mais simples da percepção. Assim, ele liberta os que afluem do mundo camponês e que se encontram na cidade, desajeitados, estúpidos, tolos. Ele é a imagem da sua inquietude diante dos novos meios humanos que se formam e que se lhes impõem.» (p.169)

Refere que Jules Janin, no seu ensaio sobre Debureau, fala de “teatro ignóbil”. Duvignaud considera que aquele autor, embora normalmente muito perspicaz, sofre os pesos dos modelos intelectuais estabelecidos e respeitados. Pois, de facto, «o fantástico na vida quotidiana é uma revolta contra a ordem oficial, os pesos das convenções e dos controlos sociais» (p.168).

EXPERIÊNCIAS: Escrita em 1965, sobre o contexto das sociedades liberais, esta afirmação poderia ter sido proferida hoje sobre o agora. Vemos hoje o mundo cada vez mais invadido pelo fantástico e também pelo grotesco. Demos uma vista de olhos pela imprensa, pelas redes sociais. Voltamos até às mulheres barbudas (e sem preconceito nenhum, que eu até gostei da atitude em pleno Festival Europeu da Canção). Quanto mais constrangidos pelas convenções sociais (civilização?), o nosso lado criativo tem de escapar de alguma forma. Mas também um lado primitivo, quase sanguinário - poderão não concordar comigo, mas vejam os reality shows de sobrevivência... Quanto a mim, eu prefiro essa sublimação através da arte, do fantástico-poético, mas sem esquecer esse lado de revolta... não a revolta externa, mas a re-volta interna... uma arte que seja agente de mudança interna, que vá de dentro para fora, e assim, volta em volta, mudança de paradigmas sociais. Esta é arte que quero fazer agora.

O autor faz a correspondência entre a inadaptação do pobre tipo «aturdido e espantado de ser o que é», a aparência de Pierrot, e a inadaptação do «homem ao mundo», mostrando como essa correlação ainda pode coabitar noutros tempos, como provado pela personagem de Charlot, inventada por Charlie Chaplin (p.169). Cada tempo terá a sua personagem: «Personagem de Pierrot. Personagem de Robert Macaire. O “pobre tipo”, o “bluffeur”. O teatro inventará outros tipos» (p.170). No entanto, Duvignaud reconhece que as funções do teatro nas sociedades modernas «modificaram profundamente o género de personagem e substituíram, na maioria dos casos, o tipo pelo caso ou pelo problema» (p.170).

Refere que os dramas românticos franceses eram peças do ator, onde o autor compunha os dramas pelas medidas de criação do ator, o que provocaria também uma dificuldade para a criação teatral - se os autores deveriam ter em conta a realidade das condutas sugeridas pelos atores, as possibilidades de invenção eram limitadas. Contudo

é admitido que, com algumas exceções, era quase impossível ao ator se evidenciar no mercado do teatro sem a criação de um tipo.

O autor indica-nos que uma das razões sociológicas de oposição, pelo menos em França, entre “clássicos” e “românticos”, “académicos” e “bárbaros” reside no facto dos artistas da *Comédie Française* e de *Odéon* não atenderem às novas condições da sociedade e indignarem-se com a influência do mercado de teatro nos atores «exaltados pelo público num tipo de papel, cuja existência modificava, aos seus olhos, a condição da sua arte» (p.171). Duvignaud data dessa época certos rituais ainda sobreviventes no teatro francês, não tanto na comédia onde se tentou sempre inovar, mas na tragédia, onde «as prescrições de uma maneira de jogar respeitosa de uma tradição gestual se aparentavam mais à polémica estética que à procura de uma expressão autêntica» (p.171). Defende que sem Rachel (intérprete de Racine) e, mais tarde, Sarah Bernhardt, seria muito pouco provável que os papéis de teatro clássico conseguissem a sua inserção na trama da vida real: «e isso, justamente, foi realizado pelas atrizes, as mulheres, menos sensíveis que os homens à importância do tipo de papéis (sem dúvida em razão do pequeno número de possibilidades femininas que dispõe o repertório teatral) e muito mais capazes de aportar um conjunto de emoções novas sem racionalizar as formas» (p.172). Ainda hoje em dia se verifica essa desigualdade de repertório teatral entre mulheres e homens, pelo qual eu defendo a importância de uma dramaturgia no feminino.

Duvignaud relaciona a criação dessas personagens-tipo com a mediatização do ator, tornando-o um modelo:

«Isso quer dizer que ele é o objeto e o pretexto e sobretudo o símbolo de atitudes que se tenta imitar na vida quotidiana. Esse movimento, que tende a transformar o artista em vedeta, irá ser salientado nas sociedades contemporâneas, mas desenha-se claramente na maioria das sociedades liberais, com grandes *nuances* de acordo com os níveis ou estratificações do público. Com efeito, quanto mais o teatro exige acumulação de dinheiro sobre o espetáculo, mais os produtores ou comanditários têm interesse em se ligarem a um ator em que o talento é exaltado como seria a qualidade de um produto de consumo. Por outro lado, os públicos parecem exigir cada vez mais aos atores os modelos de atitudes possíveis na vida quotidiana, modelos imitáveis e exemplares.» (p.172)

Quanto mais o dinheiro envolvido, maior o vedetismo, o que explica os grandes ídolos do cinema mais do que do teatro (hoje em dia), e no caso de Portugal, o ator vedeta das telenovelas.

A influência no público do modelo incarnado pelo ator, é, porém, apresentada como muito variada, implicando uma participação da sociedade o mais total possível, através do teatro: «uma sociedade que encontra na alucinação teatral e sobretudo musical uma alegre unidade dissimulada para quebrar as barreiras de classe e realizar a participação o mais total» (p.175).

O inimigo da ordem

Duvignaud mostra-nos que o ator, embora já livre das excomunhões da Igreja, não entra no mundo liberal livre dos preconceitos dos séculos passados. Vemos que a acusação de imoralidade subsiste, contudo os atores têm a sua quota-parte de responsabilidade, com comportamentos amorosos e financeiros considerados ilícitos.

O autor descreve-nos que o mundo burguês nas sociedades liberais postula o respeito das ordens estabelecidas e das instituições, embora de forma «hipócrita», pois os valores admitidos são apenas ideológicos, «justificam-no na sua respeitabilidade exterior», mas na prática comporta-se com base noutros valores, instalando-se na «mentira social» (p.176). É «um mundo pouco favorável ao ator» em que este não encontra nessa sociedade o «crédito» que a sua posição privilegiada e o seu prestígio parecem dar-lhe:

«Sem ser condenado, ele permanece na margem, não se integra precisamente no mundo onde domina os valores da ordem e da respeitabilidade; qualquer que seja o esforço que faz, ele permanece de fora: o ator, a atriz pertencem, para o burguês, ao universo um pouco inquietante dos lugares onde ele se diverte, que ele tem de frequentar na juventude e esquecer-se a seguir, mundo da “vida boémia”, das distrações fáceis, da volúpia e da indolência. Mundo da arte também. Mas é durante esse período e nessa sociedade que a arte, cujo desenvolvimento é o maior e a diversidade mais rica que em qualquer época, ocupa um lugar desprezado e degradado.» (p.176)

Por outro lado, os próprios atores, frequentemente, procuram medidas que de certa forma os subjugam, para poderem gozar de um privilégio exclusivo e de uma proteção soberana:

«Quando os *Comédiens-Français*, após a Restauração, incapazes de se inserirem no mercado do teatro, de resistir à concorrência, impossibilitados de se adaptarem ao mundo presente em razão de modelos e preconceitos que anseiam manter, imploram ao Estado que lhes nomeie um diretor que não seja um deles, submetem-se ao peso de uma sobrevivência que os imobilizará por muito tempo, mesmo que os ajude momentaneamente a um equilíbrio financeiro. O que P.-A. Tuchard¹⁸ nomeia de “uma abdicação inaudita” que a partir de 1833 faz depender os atores de um funcionário do Estado, não é apenas um esforço para reencontrar um estatuto de protegidos privilegiados, é também, contrariamente ao voto dos atores, a morte do “espírito de troupe”.» (p. 177)

Segundo Duvignaud, a partir desse momento, em França, produzir-se-ão atrizes e atores de génio, mas não será mais possível reencontrar a criatividade coletiva. O autor lembra-nos também que o direito de representar o repertório clássico permanece, nessa altura, um privilégio dos *Comédiens-Français*, com consequências que considera funestas não apenas para a eficácia das obras clássicas mas também para os atores e para o público.

Ressalva no entanto que mesmo com estes «factos inevitáveis» há um grande número de atores que gozam de uma grande prestígio individual, sendo admirados abertamente, até ao seu «caráter pessoal, às suas particularidades» (p.177).

«A representação social das condutas imaginárias parece fazer do ator um possesso, uma testemunha. Ele revela perante os grupos de espetadores a intensidade do sofrimento resultante do desejo inextinguível ou de uma injustiça constrangedora. O desdobramento dos seus temas e o aporte de significação que ele empreende devoram, por assim dizer, a sua energia. Assim ele também se apresenta como um mártir da paixão.» (p.178)

Duvignaud aponta que as poses que adotam perante as objetivas dos primeiros fotógrafos são testemunhas destas situações. As cartas e os diários íntimos revelam a «simplicidade de um homem que joga esse jogo, a sua fraqueza». Trata-se de um desdobramento entre a vida psíquica comum e uma projeção da consciência no social – «o ator fornece implicitamente a imagem das contradições que caracterizam no contexto social o exercício da liberdade encarnada num indivíduo» (p.178).

¹⁸ (referenciado pelo autor) TOUCHARD P.-A. (1955) *Histoire sentimentale de la Comédie-Française*, Paris: Le Seuil, p.68.

É lembrado o «“profundo desenvolvimento” do homem perante as exigências de uma sociedade onde ele criou os novos determinismos sem os controlar realmente» (p.178). Duvignaud faz correspondência do ator, indivíduo atípico, com o desenvolvimento de uma individualidade que, exprimindo a liberdade e afirmando-se como tal, distancia-se e opõe-se aos outros e aos grupos e em simultâneo tenta estabelecer uma «comunicação total que o justifique, a ele e à sua arte» (p.179). É, por isso, um monstro sagrado:

«Se o ator é a experimentação feita pelos grupos sociais de seus conflitos e dramas, podemos dizer que, durante esse período, numerosos grupos da sociedade liberal vêm ao teatro para ver representar a personagem do homem carregado de prestígio que luta contra a sociedade, o papel do revoltado no estado puro, do “monstro sagrado”...» (p.179)

EXPERIÊNCIAS: Posso prescindir do prestígio, mas gostaria de me afirmar como um pouco desse «monstro sagrado» que representa a luta contra os tentáculos e pesos da sociedade que constrange o verdadeiro desenvolvimento humano. Até abdicar do sagrado...prefiro estar a par...Mas de «atípico», conseguirei escapar?

No entanto, refere Duvignaud, a liberdade que o ator parece afirmar, através da sua personalidade «engrossada por refração» pelas condutas das personagens que interpreta, não é mais do que «uma liberdade fingida, um fantasma de liberdade» (p.179). Torna-se assim um inimigo da ordem:

«O ator representa uma imagem da liberdade, mas ela não é mais do que um símbolo e choca com todos os obstáculos de condições, de dinheiro e de classes...Imagem da liberdade coletiva do homem nas sociedades onde o indivíduo, ao opor-se pateticamente à ordem, expôs a fragilidade dessa liberdade e os seus limites.» (p.180)

É revelador que seja esta a característica com que Duvignaud encerra o capítulo, pois, de facto, veremos que é também esta característica que o ator mantém ao longo de todas as épocas, opondo-se às ordens e aos limites, tentando sempre franquear as fronteiras que os delimitam, mostrando uma nova possibilidade de existência.

CAPÍTULO III - O PAPEL DO ATOR NAS SOCIEDADES «CONTEMPORÂNEAS»

Jean Duvignaud apresenta as diferenças entre os atores das sociedades liberais e os das sociedades «contemporâneas» como tão grandes, que nos podem fazer duvidar se «se trata da mesma arte» (p.181). Esta mesma inquietação é já formulada na sua obra *Les ombres collectives - sociologie du théâtre* (1973), em que constata que se a prática do teatro varia com as mudanças da imagem da pessoa humana colocada em cena e as emoções que ela implica, os próprios papéis e funções transformam-se ao ponto de parecerem artes diferentes.

O autor afirma agora, nesta obra que analisamos, que se essas divergências permitem perceber as oposições que existem entre as funções do ator nas sociedades liberais e as que assume nas «diversas sociedades modernas, dirigistas, fascistas, estatistas, democráticas, tais como as formas que conhecemos nas sociedades industriais contemporâneas» então é possível inferir a relação entre o papel do ator numa sociedade e as oportunidades de intervenção da liberdade humana (p.181). Retoma assim a relação que estabelece entre o teatro e o desenvolvimento humano.

«As formas de expressão e de comunicação e, essencialmente, a personagem do ator resumem todas as possibilidades de uma época e de uma sociedade de que carrega o símbolo. É por isso que é preciso falar de uma nova função social do ator nas sociedades contemporâneas onde o teatro foi emancipado pela técnica e pela aparição de novos públicos.» (p.181-182)

Ao longo deste capítulo o autor explorará as novas características dos atores «contemporâneos», tais como: a posição do ator como criador que coloca a sua arte acima de tudo, a transformação do ator em encenador e o comprometimento do ator em causas políticas.

O ator servidor exclusivo da sua arte

Jean Duvignaud irá desenvolver ao longo deste subcapítulo o conceito da posição do ator como criador, uma das características marcantes do ator nas sociedades contemporâneas.

«O ator erige-se em criador, na mesma posição que o poeta e o pintor: não é mais apenas um intérprete, é um inventor que cria as formas de uma participação viva. E tal corresponde à

situação geral do teatro na nossa sociedade, que enraizado na vida, enriquecido de tecnologias novas como a eletricidade, despacha-se de fórmulas exclusivas nas quais estava fechado e afronta uma liberdade de invenção ignorada até lá.» (p.182)

Mostra-nos que o ator nas sociedades contemporâneas sofre uma mutação profunda que o diferencia rapidamente dos atores da época liberal, talvez mesmo dos de todas as épocas. A fronteira, para o autor, é muito sensível na maioria dos países, vendo-se aparecer rapidamente em todos os países modernos, e quase na mesma altura (os últimos anos do século XIX) um género de ator para o qual a preocupação artística faz parte inerente da existência social.

«Não se trata aqui da ideologia estética apelidada de “arte pela arte”, mesmo que ela tenha servido, por vezes, para alguns se justificarem e se explicarem perante os críticos e o público. Trata-se de uma exigência de criação artística encastrada profundamente na existência coletiva (...) O ator, servidor exclusivo da sua arte, preocupado em realizar a sua própria conceção dramática, é o sacrificado, ele que aposta na sua vocação e abandona o proveito comercial ou económico. É verdade que estatisticamente, a maioria dos atores exclusivamente preocupados com a criação artística são condenados a uma semi-miséria, mesmo à miséria, e a sua carreira é dominada pela preocupação contínua de defender uma certa imagem da arte em despeito pelas exigências de um mercado do espetáculo.» (p.182)

*EXPERIÊNCIAS: Embora aspire pertencer ao número dos atores servidores da sua arte, desejo também que não caia (malvada estatística!) no grupo da maioria votado à miséria. Para já ainda há esperança... tenho vivido dignamente... fruto da sorte mas também de muito trabalho e luta...Uma das afirmações de Duvignaud acerca do ator nas sociedades contemporâneas, coloca-o num patamar ideológico muito elevado - um visionário que luta pelo seu sonho - fazendo-me questionar as minhas posições perante a arte, por isso destaco aqui a citação: «O ator comporta-se como um **visionário** que vai impor a todo o preço a sua interpretação e o **sonho** que ele carrega» (p.183).*

Jean Duvignaud descreve os casos de vários atores, como Lugné-Poe, Jacques Coupeau e Charles Dullin, entre outros, em que a exigência da arte se torna obsessão fundamental. Mostra que contrariamente a todas as previsões e definições, o mercado estético nas sociedades contemporâneas foi dominado por atitudes cujo foco não eram a procura de lucro.

Na citação seguinte, sobre Charles Dullin, está contida a definição do papel do ator que continuamente procuro para mim:

«Para a maioria dos que frequentavam Dullin nessa época, o ator representava a substância mais concreta e mais viva do teatro. O ator irradiava uma força e uma generosidade excepcional que emprestava à expressão dramática uma significação social muitas vezes desconhecida. Ele preocupa-se sempre em fazer compreender, em expor, em servir a poesia de um autor, de estabelecer entre o público, tornado um auditório magnífico e exaltado, e a obra imaginária, uma circulação direta e fecunda. O trabalho de cena, aqui, adquiria uma significação total pois tentava reunir as possibilidades da arte e as da psicologia para as inserir numa conduta social concreta, capaz de despertar a espontaneidade e a efervescência criativa dos grupos de espetadores.» (p.187-188)

Duvignaud conclui este subcapítulo sobre a primazia no ator dos princípios artísticos acima dos princípios económicos, com uma comparação com a possibilidade de liberdade no desenvolvimento humano:

«Ao “misticismo da técnica”, que reina na maioria das sociedades modernas, o ator pode responder através de uma mística da criação artística. Num mundo dominado pelas exigências económicas a atitude do ator aporta a imagem do indiscutível poder de que pode dispor o homem e as oportunidades múltiplas de intervenção de liberdade numa vida coletiva a que ele parece resistir.» (p.189)

O ator encenador

As novas relações da arte com o ator, a que Duvignaud já nos introduziu, provocam, segundo este, uma transformação no seu estatuto, tornando-se frequentemente num encenador. Duvignaud analisa neste subcapítulo essas transformações.

«Do seu ser de ator irradiam pois instituições que vão informar as obras dramáticas, modificá-las na sua expressão e na sua existência recriada. Se um ator não torna a ser quase um autor, pelo menos assume a maioria dos papéis da prática do teatro.» (p.189)

Para Duvignaud, trata-se de um esforço demiúrgico para submeter às vontades do homem que representa as condutas imaginárias – o ator - todos os ofícios de cena, todas as práticas do teatro:

«Quando medimos o papel assumido pelo encenador no teatro – e mesmo nas sociedades contemporâneas – ficamos admirados de ver quantos atores procuraram impor as suas visões à

construção geral do entendimento cénico. Isso aparenta-se a uma visão englobante do teatro, uma vocação absorvente que tenta encontrar nos princípios da representação a construção cénica inteira.» (p.190)

Refere Louis Jouvet e Stanislavski, para os quais o ator «é o preparador ou o servidor que, a partir da sua intuição de jogo, prepara consigo um grupo na realização social de uma tarefa estética» (p.190). Vemos que a trupe adquire um sentido diferente do das sociedades monárquicas, onde se tratava de um grupo submetido às necessidades de divertir uma elite ou um soberano, enquanto agora é um grupo submetido a uma vontade partilhada, embora a iniciativa venha só de uma pessoa:

«Feliz transposição de signos: o ator forma no seu conjunto a construção cénica, quando, há 100 anos atrás, ele era enriquecido por ela e não se impunha a não ser pelo grande exagero do seu ser, tornando-se monstruoso (...) A trupe cristaliza o ideal de uma arte que não se realiza mais na “solidude de um génio”. Por meios dos signos que pesam sobre o ator, aquele da figura de um homem roído por uma fatalidade – mesmo ilusória – apaga-se; o ator tem de formular uma verdade coletiva que responde a uma interpretação da pessoa humana dentro e através da obra dramática escrita ou em processo de se fazer. O homem ator expande-se na trupe que o exalta e o anima. A sua direção não é apenas técnica nem apenas económica (ela é-o à força); ela é na sua essência uma atividade psíquica coletiva...» (p.191)

Nesta visão, o ator não é mais «simplesmente o intérprete como pensa uma opinião vulgar que faz da criação um ato mágico, ele agita, ele modela, ele figura a criatividade viva e canaliza, fazendo, a espontaneidade criadora dos grupos e das coletividades» (p.191). Refere Duvignaud que a maioria dos atores-encenadores partilham de uma ideia do que o ator *pode* ou não fazer: «a sua perspetiva estética não é a de um autor ou encenador que nunca pisou o palco, ela é a da animação passional que abraça as significações que impõe à trupe para dar o sentido ao público» (p.192).

Esta capacidade do ator chamar a si outros ofícios de cena aparece quando o ator e autor colaboram realmente: «o ator inspira ao autor não apenas uma personagem ou tipo de papel, mas uma presença ou uma ideia dramática que organiza a peça inteira» (p.194). Mas a apropriação do papel de encenador pelo ator significa muito mais do que uma troca de papéis, pois não se trata simplesmente de “fazer de encenador” mas de «fazer a criação dramática depender da interpretação que o ator dá a uma peça a partir da sua experiência de jogo [dramático]» (p.195). Implica novos significados e novos caminhos dramaturgicos:

«Nova direção da representação imediata das condutas imaginárias. Os conteúdos explícitos da obra emergem de diversas significações corporais que o ator quer inventar. Essas significações são bem mais explosivas, porque o entendimento cênico é dominado pelo movimento centrífugo de uma certa definição das relações de um corpo com o ambiente imediato, de um ator com o seu papel.» (p.195)

O ator comprometido

Sendo a época contemporânea marcada por escolhas ideológicas, o ator compromete-se também na política, sendo analisada neste subcapítulo essa relação:

«Carregado já de tantos signos, o ator, nas sociedades contemporâneas, adjunta também voluntariamente os símbolos da política e do “comprometimento”. O apolitismo ou o anarquismo dos seus predecessores é-lhe muito estranho. E não se trata simplesmente de um serviço rendido à pátria nem de um entusiasmo nacional, mas de um comprometimento de partido, ou, o mais frequente, de ideologia.» (p.196)

Duvignaud explica esse comprometimento tanto pelo sentimento de uma culpabilidade e desejo de se integrar numa sociedade, como pelo desejo utópico de criar as condições de uma comunidade fraternal. Mas apresenta-nos também algumas condicionantes à suposta liberdade de escolha:

«O ator pensa, mal ou bem, que pode servir de modelo ao público ao aderir a uma ideologia particular e que essa ideologia é uma maneira de respeitar o público. Verdade seja dita, as relações são mais complexas e é preciso ter em conta também a pressão exercida realmente por essa ideologia no próprio público e alguns dos seus representantes, o estado geral das crenças políticas, a natureza do regime político, o grau de constrangimento que fazem pesar sobre o ator os grupos de atores organizados, o nível da sua notoriedade que lhe permite (se ele dispõe de uma verdadeiramente) tomar todas as posições que quer, e também muitas vezes se esse comprometimento não arrasta uma intervenção de um controlo social mais forte que ele e, se não dispõe mais do que um reflexo do prestígio que se cola coletivamente ao ator, e participar diretamente na vida pública» (p.197)

De uma forma independente desses compromissos, que, refere com alguma ironia Duvignaud, para além de tranquilizarem a sua consciência, não trazem contributo

para a criação artística, vão crescendo em número e importância os agrupamentos profissionais dos atores, o que é uma prova do enraizamento do ofício na vida social:

«O que conta sobretudo aos nossos olhos é a importância que reveste para o ator a participação num grupo profissional, impensável nas sociedades anteriores, a intensidade da ligação que o une a todos os membros da sua profissão, qualquer que seja a sua notoriedade, e a consciência de pertencer ao mundo do salariado (...) Esses aspetos são correlativos de uma representação da profissão do ator, educador do público, transmissor de um ensinamento que ajuda os espetadores a se elevarem ao nível das atitudes dinâmicas, e por lá, a intervirem diretamente na trama da vida social.» (p.198-199)

Pelas múltiplas características que o ator vai acumulando seria possível dizer «que quer através disso tornar-se a personificação carnal do homem todo inteiro» (p.199). Mais uma vez, Duvignaud relaciona o desenvolvimento do ator com o próprio desenvolvimento humano, fazendo a ponte com o próximo capítulo:

«O ator aporta a imagem de uma reconciliação do homem com ele próprio: o mundo teatral não é mais esse domínio interdito onde ele entra tremendo porque é uma província do sagrado, nem o lugar efervescente de um combate patético (e talvez burlesco) com uma paixão aparentemente inexorável – ela prolonga ou procura prolongar a própria experiência do homem. Mas essa “naturalização” ou “laicização” do ofício do ator é uma personalização ativa da liberdade, ou, pelo menos, um esforço por restituir, ao nível mais humilde da experiência, essa liberdade coletiva. Copeau estima que a arte corresponde à parte mais autêntica do nosso ser, que ela é assim o instrumento rigoroso capaz de restituir a nossa substância de homem (...) Não vemos nenhuma postulação da “arte pela arte”. Isso seria um contrassenso. Vemos nessa afirmação o símbolo de uma participação generalizada, um esforço por exigir às figuras imaginárias da dramaturgia de realizar essa fusão do “eu”, do “mim”, “nós”, numa ação social de participação ativa, um universo dinâmico.» (p.200)

CAPÍTULO IV – VARIAÇÕES DO PAPEL DE ATOR; VARIAÇÕES DA IMAGEM DO HOMEM

Neste capítulo, o autor reflete sobre a relação que já antes vinha indicando – que o papel e ofício do ator modificam com as variações da imagem do homem, dependendo em grande medida do tipo de sociedade e política. Já na sua obra *Les ombres collectives* (1973: 15 tradução nossa) defendia que «pelo teatro, e pelas teatralizações sociais, o homem faz-se a si próprio». Aqui, em *L'acteur*, ao apontar que o próprio ator tem

também influência na construção de uma nova imagem do homem, parece mostrar o contributo do ator para uma nova sociedade.

«Intercessor entre o mundo da tragédia e a experiência de novas classes ávidas de poder, mestre do divertimento principesco e do prazer dos reis, servidor incondicional dos públicos, modelo de paixões comunicáveis mas longínquas, ídolo voluntário complacente, ministrante de uma arte retornada às proporções da existência quotidiana, criatura de uma participação ativa que realiza uma fusão de consciências – o ator muda de papel com os tipos de sociedades. Não apenas o seu papel e a sua função, a sua substância humana.» (p.201)

Mostra-nos que algumas regiões do mundo não apresentam esta surpreendente sucessão que a Europa conheceu: o Islão ignora quase completamente a figura do ator, o teatro indiano está confinado à representação de certos rituais, o Nô japonês cristalizado em código, o teatro balinês ou indochinês na dança, o kabuki numa simplicidade esquemática.

Lista os nomes de grandes atores das sociedades monárquicas, liberais e contemporâneas para concluir que a sua inserção na experiência coletiva distingue-os e frequentemente torna-os opositores. Questiona o que poderão ter em comum, além de «que se trata de homens e mulheres que representam em público as condutas imaginárias mimando os signos existenciais, carnavais» (p.201). O autor encaminha-nos para uma possível resposta – talvez a “maldição”, isto é, o isolamento que separa os atores do resto da sociedade, o seu *atipismo*:

«Diferentes que sejam entre eles as funções exercidas na vida coletiva (...) um isolamento separa o ator do resto da sociedade: malditas, as atrizes de um século que as enterra à pressa, fazendo-as amantes mas jamais mulheres como as outras, os atores que permanecem, toda a sua vida, à margem da vida comum; malditos, os atores que um engrossamento exaltado da individualidade categoriza por meio dos ídolos acusados de representar a violência de paixões infinitas em que ele não crê mais; malditos os artistas que, apesar da eventual glória do cinema ou da televisão, são isolados numa situação económica que os conduz à miséria (...) ou isolados na glória (...) Retiremos a essa palavra de maldição o que ela contém de teológico e mágico. Resta-nos essa personagem “incapaz”, atípica que, para representar as condutas mais universais da experiência humana, se separa do resto dos homens.» (p.202)

De acordo com o autor, o homem normal nunca coloca em causa a sua pertença à sociedade onde nasceu, mas o ator encontra-se na situação do feiticeiro referenciada por Marcel Mauss em *Esquisse d'une théorie de la magie*, detentor de um *mana*¹⁹, sendo «tanto respeitado como temido pois é detentor de um poder que lhe é conferido pelas forças coletivas que ele manuseia» (p.202).

«Isso explicaria a natureza dessa força sobrenatural, substância coletiva exprimindo uma energia vital latente não sagrada, não divina, não religiosa que “reforça a crença de um homem, sociedade, grupo ou indivíduo na sua própria força, na sua própria energia”²⁰, que um indivíduo disponha desse poder de tornar sensível, de tornar perceptível as condutas que exprimem os combates do homem contra os obstáculos que a sua liberdade encontra, que ele possa assim humanizar os afrontamentos desses seres puros da tragédia que vivem “sob o olhar de deus”, os sofrimentos desses heróis atormentados pelo destino irracional do drama, as paradas e as poses dos inadaptados cômicos, as perturbações e as inquietudes dos homens simples reduzidos à sua literalidade de peças modernas, isso corresponde à natureza do *mana* de ser uma das “raízes da laicidade” e de despertar a espontaneidade vivente imanente, até vulgar, em todo o caso quotidiano, ao lhe fornecer a ocasião de participar diretamente na experiência dos modelos de sofrimento, de vitória ou de zombaria.» (p 203)

Duvignaud mostra-nos que o *atipismo* do ator não é o mesmo do que se qualifica de “neurótico” por inadaptação à vida comum ou por refúgio em desvio comportamentais. O ator é atípico pela «razão da separação constante que lhe impõe ao mesmo tempo a sua participação num mundo imaginário dominado pela exclusividade de uma escolha, de uma paixão, de um sofrimento, de um ridículo igualmente absoluto e a sua verdade de homem moderno, que vive em moderno as condutas que ele representa» (p.203). O *mana* que ele detém é a capacidade de tornar acessível e sensível (de carne e osso) o imaginário, acumulando os símbolos e signos, «a fim de criar uma participação, de acentuar a comunicação das consciências», sendo o ator um meio de comunicação e participação coletiva na sociedade (p.203).

Porém, o escritor acautela que o *atipismo* não é mais do que uma característica geral e formal, pois as diferenças entre as funções exercidas pelo ator acentuam as dificuldades de continuidade. Não é possível pensar o ator de uma forma absoluta, mas

¹⁹ *Mana* refere-se a um conceito polinésio encontrado sob diferentes denominações em outros povos. A noção de *mana*, fundante da magia e da religião, corresponde à emanação da força espiritual de um grupo e contribui para uni-lo. O *mana* é, segundo Mauss (2003), criador do vínculo social.

²⁰ (referenciado pelo autor) G. Gurvitch (1963) *Vocation actuelle de la sociologie*, II, Paris: PUF, p.100.

sim na diversidade de papéis que este exerce, relacionando as diferentes formas do *atipismo* do ator com a imagem da pessoa humana dentro de uma determinada sociedade:

«...se bem que não é mais possível falar do ator nele mesmo e no absoluto, mas da diversidade de papéis exercidos pelo ator, do conteúdo vivo da sua atividade no seio de uma experiência coletiva que ele anima e forma diversamente. Não concernem as formas diferentes da maldição do *atipismo* do ator a uma realidade que se situa ao nível mais profundo da vida coletiva, onde se define a imagem que uma sociedade forma do homem, da pessoa viva, e por isso, das possibilidades que ela dispõe para se representar a ela própria e de definir simbolicamente a liberdade?» (p.204-205)

Os signos e os símbolos que acumulam no seu ser os três tipos de atores (da sociedade monárquica absoluta, da sociedade liberal e da sociedades contemporâneas) corresponderão às diferentes manifestações das atitudes mais profundas, e por vezes desconhecidas, da experiência humana:

«...revelariam aos olhos de todos as verdadeiras e autênticas aspirações da sociedade total no seu dinamismo não intelectualizado e sua capacidade de modificar as estruturas momentaneamente fixadas (...) O ator incarnará assim ao nível mais exterior da vida o que a vida social contém de mais íntimo (e de menos conhecido por vezes) dos grupos e dos indivíduos – os movimentos que afetam a totalidade da vida coletiva, imprevisíveis, irreversíveis, criadores de formas de vida novas e de aspirações transtornadoras. O espectador de teatro encontrará no ator o homem um pouco monstruoso que descobre as suas intenções autênticas mais escondidas, ignoradas de si próprio, recusadas, condenadas mesmo e, por consequência, escandalosas.» (p.205)

Jean Duvignaud faz então uma resenha da concepção da imagem da pessoa humana em cada tipo de sociedade, revelada pelo ator.

Refere que na sociedade monárquica o ator mostra ao público, *aparentemente*, as paixões absolutas que parecem inseparáveis de uma visão aristocrática e sagrada da existência, mas que dissimulam a avidez de partilha das paixões, os comportamentos da sociedade dominadas por uma «tendência irresistível de acentuar o esforço da vontade livre até aos confins mais extremos possíveis, até à morte» (p.205). Esta «violenta avidez» corresponderá ao desejo de apropriação da experiência total do homem, próprio das novas classes burguesas emergentes:

«Apropriação sem medida em que o ator é o representante maldito e por isso venerado, o ilustrador desdenhado, humilhado no seu ser de mulher até ao extremo da prostituição, quebrado no seu ser de homem reduzido ao estado de bailarino ou de divertimento patenteado. A época vingá-se como pode, quando descobre perante ele, objetiva, a sua verdade secreta.» (p.206)

O ator das sociedades liberais expõe ao público as «desgraças infinitas e veste-se da imagem de um herói, vítima de uma irracional e absurda fatalidade» (p.206). Lembrando o que noutra capítulo Duvignaud escreve, o ator mostra a «imagem da liberdade coletiva do homem nas sociedades onde o indivíduo, ao opor-se à ordem, expôs a fragilidade dessa liberdade e os seus limites» (p.180). Uma revolta que, de acordo com o autor, não é um amoralismo radical, mas poderá responder à ideia do século da “morte de Deus”:

«Mas ele [o ator] mostra muito claramente a impossibilidade de se elevar ao nível da paixão, pela razão da consciência confusa que impregna toda a vida coletiva de uma capacidade faustiana de mudar a ordem do mundo, de agitar os valores, de modificar os modelos legados pela tradição ou consolidados pelos novos determinismos.» (p.206)

O ator das sociedades contemporâneas revela as aspirações a uma sociedade livre de classes e de barreiras entre grupos, postulando um «acesso de todos à experiência universal» (p.206). Essa «cristalização» no ator mantém-no isolado:

«O que o ator concentra em si mesmo, na substância do seu ser social, é pois onde o *mana* corresponde a uma estrutura particular, pois revela carnalmente as tendências não visíveis, desconhecidas dele mesmo, de uma sociedade.» (p.207)

O autor destaca a necessidade de falar neste ponto de uma *inadequação fundamental* entre o papel assumido pelo ator e a aparência morfológica da sociedade. A capacidade para admitir essa inadequação caracterizará as sociedades históricas, separando ator de teatro das outras formas espontâneas de atores de outras sociedades. Define que para o ator aparecer, como «personagem social importante e especializada», é necessário: haver uma classe a desempenhar o papel²¹ de matriz dinâmica (fator necessário de mudança de estrutura e de prazer estético); a transformação das formas de

²¹ Mais uma vez encontramos as analogias da sociedade com o teatro, constantes na obra de Duvignaud. O uso do termo “papel” (*role* no francês original) não é coincidência. O autor ao longo de toda a sua obra faz analogias e jogos com as palavras.

divisão do trabalho social que isolem a personagem do ator de todas as outras «profissões delirantes»; a criação de públicos regulares ligados à constituição de um repertório de «obras poéticas definindo através da linguagem escrita as condutas imaginárias ligadas ou não a uma mitologia livremente interpretada» (p.207). Para além de todas estas condições, adiciona que é essencial que os homens se tornem conscientes das suas possibilidades de modificar as estruturas da sociedade de forma coletiva:

«...que eles [os homens] experimentem um profundo desapego face aos “constrangimentos absolutos” (que justificam o esmagamento que pesa sob as sociedades tradicionais), que arrastem assim, quando esse desapego se precisa, uma incoercível revolta. Podemos dizer que o ator não se torna uma personagem social importante especializada a não ser nas sociedades que modificaram as suas estruturas tradicionais de base, em que existe uma correlação entre a consciência prometeica das coletividades e do ator» (p.207)

Duvignaud encerra o capítulo argumentando que a verdadeira resposta à questão inicial (o que têm em comum os atores das diversas sociedades) é não existir uma essência do ator - o seu papel varia com as modificações dos quadros sociais. Sendo «a própria testemunha dessas mudanças», o ator só pode existir em sociedades históricas. Ele é um «homem a antecipar-se ao homem», pois torna vivas as condutas de uma nova possibilidade de existência, o que, embora permita uma comunicação e participação, o marginaliza dos outros da sua espécie, transformando-o num «excluído da horda»:

«O papel dele muda com os quadros sociais e sobretudo ele é a própria testemunha dessas mudanças, dessas soluções de continuidade que rasgam a trama da duração aparente. Os homens não procuram novas formas de comunicação quando permanecem encerrados em sociedades dominadas por determinismos absolutos e irreprimíveis. Mas, nas sociedades históricas, eles pedem à experiência imaginária, tornada concreta pela representação viva das condutas que ela sugere, a criação de novas formas de participação. E o ator é essa personagem maldita, esse “excluído da horda” que justifica o teatro a ser aquilo que é e o homem a antecipar-se ao homem.» (p.208)

II PARTE – O ATOR E A SUA PERSONAGEM

Ao longo desta segunda parte, Jean Duvignaud vai desenvolver o tema das relações concretas que o ator estabelece com o papel que representa. Define que é

necessário examinar as etapas de criação da personagem «pelo ator que se apropria a partir de conjuntos sociais e psicossociais reais onde ele próprio está preso» (p.211).

«Tornar fisicamente atual um rosto que não existe a não ser pela linguagem e o desenho formulado por um autor vivo ou morto, doar de uma existência viva uma entidade imaginária, comunicar o sentido de um carácter e de uma situação por uma gestualidade coerente e imediatamente transmissível, tudo isso coloca o problema das relações de um ser vivo e do que os atores nomeiam eles mesmos como seu duplo.» (p.211)

O exame da gênese dessa criação e a reflexão sobre a sua significação social levam o autor a novas questões, já colocadas anteriormente por Diderot, Stanislavski, Copeau, Brecht, que dizem respeito ao nível de identificação da personagem criada e do seu criador momentâneo: «o ator é possuído pela personagem a que dá vida?» (p.212).

Será necessário tentar definir o nível de validade da crença que impõe ao seu público um ator que representa um papel, pois com certeza as «grandes dicotomias morais» do verdadeiro e do falso terão sido modificadas (p.212).

O autor apresenta-nos também interrogações que dizem respeito às relações da personagem com a trama da vida social, isto é, a imagem da pessoa que um determinado agrupamento considere como simbólico e universal. Questiona se o *atipismo* e individualização, característicos dos grandes papéis, não serão correlativos duma participação social que se serve dessa individualidade como pretexto e como símbolo. E, por conseguinte, se a maldição que faz do ator um excluído não resultará dessa correlação. Nesse caso, o ator serviria de mediador, que, em determinadas sociedades, realizaria a «síntese da liberdade dinâmica escondida e da coletiva» (p.212).

Alerta contudo que é necessário proceder por etapas e seguir «o desenvolvimento criador do papel pelo ator e do ator pelo seu papel» que terá mais significação sociológica que psicológica (p.212).

A personagem

Aqui Duvignaud desenvolverá o conceito de personagem. Na sua perspectiva, o que comumente se comenta como “entrar numa personagem”, “vestir a pele da personagem” não é o que realmente acontece, pois trata-se, isso sim, de um ato de criação da personagem:

«Não se entra numa personagem, não se habita a roupa de um herói: cria-se uma personagem, e o ato pelo qual o ator toma posse da figura que representa em cena é uma criação. O ator inventa o papel que representa, inventa essa manifestação social que lhe dá uma nova existência.» (p.212)

Refere que, para além do que dizem os atores, sabemos muito pouco dessa criação, sendo o testemunho destes mais importante quanto mais objetivo. Coloca-nos então uma provocação: «seria talvez mais eficaz saber como um ator espontâneo cria as suas personagens. Mas existirão atores espontâneos?» (p.212) Refuta então a tese de «atores espontâneos», dando-nos exemplos do duro trabalho de vários atores considerados “não intelectuais”.

«Frédéric Lemaître, que foi sem dúvida o maior dos atores “não intelectuais”, diz o quanto premeditou a figura de Robert Macaire; Rachel, que se exprimia dificilmente, trabalhava duramente os seus papéis, sem formular em conceitos os termos do seu trabalho. Quanto aos atores de Boulevard (...) com efeito é necessário o mesmo trabalho para tornar convincente um herói vulgar ou sem cor (pela falha de um autor medíocre), mas também o talento dos atores de Boulevard é tão grande como o dos atores preocupados em produzir heróis mais ricos em significações.» (p.212-213)

EXPERIÊNCIAS: Quando comecei a fazer teatro, deparei-me que a opinião de muita gente, que nunca tinha experienciado o palco, é que apenas seria necessário memorizar um papel, o texto desse papel, ensaiar os movimentos e, pronto já estava... Como eu gostaria que essas pessoas entendessem que mesmo os papéis considerados mais vulgares exigem trabalho árduo para a correta comunicação de significados.

Os testemunhos de Stanislavski, de Pitoëf, de Vilar, de Copeau, de Dullin, de Barrault, de Jouvet são para o autor altamente significativos, pois exprimem uma seleção: «eles escolhem emprestar vida a condutas imaginárias que correspondem à de personagens *abertas*» (p.213). O autor refere que Jean Vilar²² usa o termo de personagem aberta para designar uma figura imaginária criada por um poeta, que transborda todas as interpretações possíveis e pode impor-se a grupos e quadros sociais diferentes, permitindo uma participação coletiva universal.

²² O autor refere nas indicações bibliográficas que o termo “personagem aberta” usado por Jean Vilar encontra-se em documento registado no T.P.N. (Théâtre National Populaire) e nas crónicas da *La nouvelle Revue Française* entre 1956-1957.

«As personagens abertas cristalizam signos que não correspondem imediatamente a uma expectativa coletiva superficial e apelam a determinações mais complexas. Charles Dullin²³ escreve: “Perguntei um dia a um diretor se ele recebia muitos manuscritos...Muitos manuscritos e poucas peças, respondeu-me ele. Assim também é nas personagens de teatro; existe um número incalculável de papéis, e as personagens autênticas são exceções. Mas as grandes personagens sobrevivem aos seus autores (...) mas todas têm necessidade, para se reencarnarem, de um cúmplice que as fará reviver uns tempos na cena do mundo...”» (p.214)

Hamlet, Phèdre, Lorenzaccio, Henri IV serão assim, para o autor, personagens abertas pois «suscitam um grande número de interpretações e de símbolos sociais que elas não explicam e não submetem um termo a uma experiência» (p.213). Essas são as personagens que muitos consideram clássicas.

«É possível chamar essas figuras de “clássicas”, se o quisermos, como o faz Jovet, e constatar a resistência que elas opõem ao ator: “as personagens clássicas são já doadas de vida, de uma vida, de um movimento que já lhes foi comunicado pelos atores que nos precederam. Habitações que guardam os traços, a alma, o odor de antigos locatários.”²⁴» (p.215)

Essa resistência corresponderá, atendendo a Duvignaud, aos signos com origem mais profunda e mais complexa que a dos estereótipos, não estando a um nível superficial, mas a um nível mais secreto da sociedade onde se formam os símbolos sociais, os ideais, e os valores coletivos. Esses signos estarão cristalizados na personagem “clássica”, evocando «possibilidades a longo prazo...permanecendo abertas no sentido que o talento de um artista pode muito bem preenche-las da substância viva de signos de uma época (a sua época), mas não os esgotar» (p.215). Neste sentido, para o autor, as personagens criadas por Racine ou Shakespeare, Marlowe ou Calderón são tão “clássicas” como as de Chékhov ou Brecht, pois podem ser convertidas para diferentes quadros sociais. Elucida que a diferença entre as personagens mais simples e as personagens abertas não é apenas de qualidade, há um diferencial nas determinações sociais que envolvem, no nível de experiência coletiva e expectativas a que apela.

«A personagem de Phèdre ou a de Lorenzaccio é dominada por uma nostalgia infinita de liberdade e coloca em causa um constrangimento ainda não ultrapassado pelo homem. O ator que se apropria não arrisca reduzi-lo.» (p.216)

²³ (referenciado pelo autor) DULLIN Ch. (1946) *Souvenirs et Notes de travail d'un acteur*, Paris : O. Lieutier, p.33-34.

²⁴ (referenciado pelo autor) DULLIN Ch. (1946) *Souvenirs et Notes de travail d'un acteur*, Paris : O. Lieutier, p.186.

Defende que o ato de posseção de uma personagem é uma manifestação social, tanto como uma técnica, sendo difícil situar o debate sobre a personagem em termos de gosto.

«A personagem, como uma figura concebida por um poeta e definida por uma linguagem poética, exerce uma ação atrativa sobre o ator na medida em que se apresenta como a matriz de atitudes e de condutas comunicáveis possíveis, como um feixe de participações sociais realizáveis.» (p.218)

É o trabalho da criação de personagem que o autor se propõe, em seguida, a examinar.

Do papel à personagem

Como surge a personagem ao ator? Como passar de um papel para uma verdadeira personagem? São as questões que Duvignaud tentará responder.

«Eis o ator perante o papel que ele deve representar. Essa obrigação não é separável do meio vivo do teatro, do grupo de atores que perseguem em conjunto uma tarefa coletiva: criar o fantasma verdadeiro de um mundo poético imaginário. É no seio do desassossego animado de oposições, de conflitos, amizades, nessa minúscula sociedade de uma troupe, que o papel aparece pela primeira vez ao ator (...) a escolha é comandada por uma hierarquia complexa: frequentemente já o ator principal foi escolhido e é preciso atender à distribuição que fará o encenador em função do que ele sabe já sobre a peça e os atores.» (p.218-219)

O autor cita Coupeau, que defende que o ator não escolhe o seu papel, mas é inspirado por ele, comandado por uma presença a que tem de dar vida perante o público e portanto socialmente. Contudo Duvignaud admite existirem múltiplas possibilidades de acesso à personagem, dando vários exemplos testemunhados pelos próprios atores, em que a «longa expectativa precede a captura de posseção do papel e a vinda da personagem» (p.220). O que é necessário é compreender melhor esse encontro do ator com a personagem:

«Não importa a sorte dessas abordagens; a personagem está lá, diante do ator, centro atrativo, modelo de condutas a realizar e viver. De onde resulta essa expectativa febril e esse reencontro inquieto? Na suas *Nouvelles réflexions sur le théâtre*, J.-L. Barrault escreve que advém “talvez

do desejo de viver vitoriosamente uma história imaginária diante da qual encontrar-nos-íamos sem dúvida desfalecidos se essa história fosse verdadeira²⁵. Portanto, todos os testemunhos concordam, esse encontro implica o que Barrault chama “um certo silêncio”, uma atração que faz um vazio no ator, ou mais exatamente que elimina momentaneamente toda a relação social em redor do ator.» (p.220)

Duvignaud depreende este tipo de entrada no papel como uma forma de ascese, de uma disciplina comparável à dos místicos, de um constrangimento que é imposto, voltando a citar Coupeau:

«“Demasiada inteligência abusa o ator, os mais vivazes, os mais dotados aparentemente de imaginação, os que se comportam com demasiada audácia ao encontro de uma personagem, não são geralmente os mais sinceros, nem os mais seguros. A personagem resiste a quem não observa à volta delas as formas e as deferências necessárias. É necessário saber prendê-la, ou, mais que tudo, deixar-se prender por ela”.²⁶» (p.221)

Compreendo esta afirmação, não no sentido de concordar que os atores não devam ser pessoas inteligentes, mas que não se devem deixar afetar por essa inteligência e intelectualizarem demasiado a aproximação à personagem. É mágico quando deixamos a personagem nos surpreender. Quando ela se vai revelando, quando nos vamos conhecendo a nós próprios através dessa revelação. Concordando assim com Duvignaud quando nos diz que é uma apreensão secreta mas complexa:

«Portanto essa apreensão que parece secreta é muito complexa. Dullin tem razão em notar: “Essa manifestação simultaneamente animal e espiritual, onde a alma e o corpo experimentam o desejo de se fundirem de qualquer forma para exteriorizarem uma personagem, deu-me a possessão dessa personagem e de uma forma mais geral ditou-me uma das grandes leis da arte do ator”. Exteriorizar uma personagem é mais do que um desejo, sobretudo se o desejo é correlativo de uma fusão direta entre uma consciência real e uma consciência possível: figura imaginária cuja existência é virtual, mas cujo ser existe por um texto escrito e um ator vivo que ela atrai. Essa exteriorização designa uma das direções que pode tomar o psiquismo individual atraído pela possibilidade de fazer viver as condutas comunicáveis.» (p.221)

Nessa atração, verifica-se a transformação do papel em personagem, em «conjunto ordenado de condutas simbólicas (...) uma consciência a criar, uma

²⁵ (referenciado pelo autor) BARRAULT J.-L. (1959). *Nouvelles réflexions sur le théâtre*. Paris: Flammarion, p.12.

²⁶ (referenciado pelo autor) COUPEU J. (1955). *Notes sur le métier du comédien*. Paris : Michel Brient, p.29.

participação a instituir» (p.222). Duvignaud dá o exemplo do ator Pitoëff que diz que Hamlet e Macbeth o *ocuparam*, acrescentando que é a «frágil individualidade do ator que se apaga perante essa possessão irresistível de que falam Stanislavski e Copeau» (p.222). Cita novamente Barrault que indica que para o ator «o teatro é o primeiro sérum que o homem inventou para se proteger contra a doença da angústia»²⁷, o que explica a atração que a personagem exerce no ator.

«A personagem, como tarefa a cumprir, como solicitação prática de um comportamento vivo, apela o ator a uma participação ativa, a um ação que realiza uma comunicação e funda, por assim dizer, um grupo vivo. [...] Assim, o apelo do papel a representar é um recurso contra a ansiedade resultante da inadaptação do homem ao meio que ele coletivamente criou e no qual ele não se adaptou individualmente.» (p.222-223)

Descreve o árduo trabalho que começa a partir desse momento, o que por experiência pessoal concordo em absoluto, a que ele chama de «noite experimental» ou, como Dullin, «trabalho obscuro». Defende que para esse «trabalho obscuro» não haverá uma lei geral, de ordem psicológica ou fisiológica, devendo haver uma técnica personalizada para cada ator em cada geração, como defende Dullin.²⁸ Não são apenas comportamentos que se têm de simplesmente imitar, mas um trabalho mais complexo - um «trabalho de combinação de condutas intencionais» para poder constituir um ser que vá além da sua aparência, podendo tornar-se uma «eventual figura de participação coletiva» (p.224).

Aponta que o ator tem necessidade de recorrer a tudo o que possa adquirir como conhecimento do poder de informação dos signos, o seu «*background* de experiência familiar», ou o que Dullin intitula de fundo humano (p.224).

Adquiridos os signos, estes deverão ser transpostos, amalgamados num outro conjunto, o do texto a aprender e da personagem a construir: «jogo complexo, feito de aproximações sucessivas de signos conhecidos aos símbolos projetados sobre uma personagem» (p.224).

Posso garantir que se trata de uma «ascese penosa», como chama Duvignaud (p.225). É de facto uma espécie de “noite escura da alma”, como se tivéssemos tido as sensações de algo que parece que não conseguimos alcançar. Muitas vezes vai para

²⁷ (referenciado pelo autor) BARRAULT J.-L. (1959). *Nouvelles réflexions sur le théâtre*. Paris: Flammarion, p.29.

²⁸ (referenciado pelo autor) DULLIN Ch. (1946) *Souvenirs et Notes de travail d'un acteur*, Paris : O. Lieutier.

além dos ensaios, e em cada apresentação sinto essa procura, como se nada fosse garantido. Por isso poderão compreender como me revivi na seguinte descrição de Dullin, que Duvignaud cita:

«“Há sempre um período muito duro a passar. Começa uma vez o trabalho de composição feito: durante alguns dias impeliu a sua realização a um certo nível de concretização; subitamente uma malha solta-se e o trabalho desmancha-se: sente-se uma impressão de vazio, de impotência; e a peça sofre a mesma crise...se este estado se prolonga, pode-se deixar a personagem afastar-se, mas em geral é, ao contrário, o momento onde ela se vai deslizar furtivamente dentro da vossa pele...”²⁹» (p.255)

Duvignaud refere que Louis Jouvet vai mais longe ao nomear como possessão essa aprendizagem do papel:

«“...o texto do autor é para o ator uma transcrição física. Cessa de ser um texto literário. O texto em leitura coloca o ator num estado físico, entusiasmo ou prostração, que é prévio a todas outras considerações. Esse estado físico é uma verdadeira possessão...durante os ensaios, o ator serve-se do texto para se excitar, para adquirir um certo poder de existência e de domínio, perceptível para os olhos e orelhas do espetador, mas, esse efeito obtido, o texto torna-se para o ator um elemento em si. Ele experimenta tomar consciência do mesmo prazer que pode dar ao espetador (...) Tudo na representação, nos movimentos, sons, vozes, atitudes, jogos de cena pode tomar esse aspeto delirante.”³⁰»

Essa possessão é, para Duvignaud, uma espécie de embriaguez ou delírio, dois estados simultâneos que dissociam a consciência da imagem que se faz – dissolução e associação, como descritos por Jouvet:

«“Dissociação, dissolução de hábitos, de rotinas, de combinações ordinárias, desmontagem de mecânicas conhecidas, fragmentação até quase aos mecanismos primitivos, até essa indeterminação móvel, essa incerteza necessária para libertar o espírito. E a partir daí multiplicar as ideias, as tentativas, os pontos de vistas, exercer ao infinito a imaginação, até ao paradoxo mesmo, fazer a guerra a tudo o que se sabe, que é conhecido, às fórmulas, às evidências, às experiências anteriores, às tradições, criar em si a dúvida, suscitar o mistério”³¹». (p.226)

²⁹ (referenciado pelo autor) DULLIN Ch. (1946) *Souvenirs et Notes de travail d'un acteur*, Paris : O. Lieutée, p.49.

³⁰ (referenciado pelo autor) JOUVET L. (1954) *Le Comédien desincarné*, Paris: Flammarion, p.143, 173.

³¹ (referenciado pelo autor) JOUVET L. (1954) *Le Comédien desincarné*, Paris: Flammarion, p.211.

Duvignaud defende que essa dissociação supõe a intervenção de um fenómeno para o qual não temos conceito, com exceção talvez, aceita o autor, daquele que Stanislavski encontra no decorrer dos seus estudos da formação do ator – os “se mágicos”. Refere que para Stanislavski o conteúdo literário do texto deve passar após a encarnação carnal da personagem, devendo pensar-se o mais possível na ação física, especialmente nas tragédias. Isso significará que a realização concreta do papel deve rejeitar a existência abstrata e literária da tragédia como tal, que se trata então de fundir sob o corpo a verdade da personagem. As ações físicas deverão ser conseguidas através dessa expressão de condicionalismo conseguida pelo “se”. Os factos e as circunstâncias estão já fixados pelo autor do texto, então, mediante isso, “se “ a relação entre as personagens é esta, “se” a minha personagem tem estas características, quais seriam as minhas ações “se” estivesse no lugar da personagem. Duvignaud refere que Stanislavski estima que o “se” provoca no ator uma atividade interior e exterior ao excitar a sua invenção criadora, pois possui o poder de produzir um efeito cénico. Esse efeito cénico, é realizado pela tarefa física que o “se” provoca. Será através dela que o corpo físico do ator passa a ser veículo de símbolo e significações comunicáveis para um público, tornando-se fisicamente convincente.

Duvignaud encerra este subcapítulo com uma definição do conceito de personagem em Stanislavski, introduzindo o tema a abordar no próximo - a relação do corpo com o texto e o subtexto:

«A personagem a criar é assim uma “linha psicológica complicada, carregada de fineza e de nuances”, um “esquema de tarefas e atos físicos” que desperta a “reserva subconsciente de sentimentos humanos” sem a definir explicitamente³². O que Stanislavski nomeia como “subtexto” é justamente essa trama existencial preparatória que estabelece o contacto físico com o eventual espetador ao permitir uma fusão de consciências apoiada pelo simbolismo que o corpo transporta.» (p.228)

O corpo, o texto, o sub-texto

O autor começa este subcapítulo citando novamente Stanislavski, que aborda a importância do corpo e das ações físicas para o impulso necessário à interpretação da personagem, através da analogia da necessidade da pista para a descolagem de um

³² (referenciado pelo autor) STANISLAVSKI C. (1948) «*Othello*» : *Mise en scène et commentaire*, Paris : Le Seuil, p.213.

avião. Refere que o corpo do ator, cujos comportamentos são signos intencionais que visam uma participação coletiva, permite a *descolagem* da personagem, através dos atos físicos que lhe dão um contexto carnal. Defende que é possível dizer que, normalmente, na vida cotidiana, somos o nosso movimento, a nossa motivação, o nosso corpo – somos a condição da nossa existência. Mas como atores, ao exercermos o nosso ofício, devemos ser «um e o outro»:

«Não é mais o seu corpo que ele visa e percebe ao preparar a personagem, mas o seu corpo com outros, numa situação, uma intriga e para um público. Essa intuição do corpo com outros corpos, da coexistência ativa das presenças corporais constitui a base da criação do ator. O corpo não é mais um objeto (que não o é a não ser para o fisiologista ou o médico), mas uma abertura, uma comunicação, ele é esse para o qual a ficção existe durante todo o tempo da representação, como modo de participação coletiva.» (p.230)

Duvignaud acusa os erros cometidos com o termo de corpo, pois confunde-se comportamentos intencionais psíquicos com mecanismos fisiológicos, separa-se a consciência do ser carnal e separa-se os símbolos e os signos da realidade existencial que implicam. Esquece-se que o corpo é «uma linguagem com poder, um centro dinâmico de comunicações diferidas, mas sempre exprimíveis» (p.231).

Representar as significações humanas implicadas pela definição de uma personagem é «*atestar* a existência comum que suporta os sentido e o princípio da comunicação» (pág.231). É o conjunto de tarefas físicas que compõe o que Stanislavski chama de «sub-texto» que, de acordo com Duvignaud, é o alicerce da comunicabilidade da personagem e da sua validade e credibilidade coletiva. É por essa razão que Stanislavski compara a criação de um papel com a descolagem de avião, pois a pista é a «corporeidade comum de onde emergem as significações particulares», a passagem da realidade literária à realidade do teatro (p.231). Duvignaud explica que essa passagem implica o conhecimento do corpo humano, mas também a disponibilidade para exprimir todos os sentidos possíveis, não por analogia ou imitação, mas por integração do poder significante do próprio ator. O autor cita Coupeau, que refere que não se deve tentar reproduzir as emoções pelo exterior, mas sim conhecer as emoções que se deve exprimir (quer de uma forma pessoal, quer por uma adivinhação ou intuição, que é própria do ator). É o corpo do ator que permitirá verdadeiramente criar o universo do imaginário que será compartilhado com o público, através de signos corporais. Sobre a verdade desses signos, Duvignaud diz-nos que não é necessário que eles sejam verdadeiros, para

terem veracidade e persuasão. O que quer dizer «que a capacidade de criar com o seu corpo uma participação repetível de noite em noite não depende de um *naturalismo* mas do poder de convicção que arrasta o manuseamento do corpo psíquico inteiro» (p.233).

O autor conclui este subcapítulo referindo que é nesta fase que o ator começa a definir a sua personagem. Admite que o ator poderá ainda não ter o texto seguro, mas que o entendimento cénico pelo corpo já se iniciou, bem como as tarefas físicas que permitirão «a comunicação de sentimentos e a participação real do público» (p.234).

Esse «estado de desdobramento» ...

Jean Duvignaud neste subcapítulo discorre sobre o estado de desdobramento, deveras falado por muitos atores. O estado de desdobramento começará a partir do momento que o ator cria um novo universo de significações compartilhadas através do seu corpo. É aí que a personagem começará a viver, como que havendo no ator uma «desposseção de si por uma personagem» (p.234). O autor escolhe Jovet para nos introduzir esse conceito de desdobramento:

«O papel existe mais intensamente que o ator que o interpreta. A personagem existe além do ator, de outro modo: o ator condicionado, efigie de uma essência... O ator atribui vaidosamente as suas qualidades aos papéis e personagens e arroga não menos ingenuamente as virtudes daqueles que ele representa... A ilusão de querer ser ou ser um outro fá-lo ignorar o que ele é ele mesmo, pelo menos turva a sua personalidade, a sua existência...»³³ (p.234)

EXPERIÊNCIAS: Já tive essas sensações de uma forma profunda pelo menos com três personagens (Belmira em "Eu Reino", Frívola em "O Desejado", a Mulher de "Labirinto de Amor e Morte", ambos espetáculos do diretor Moncho Rodriguez). Como se a personagem tivesse cores mais intensas, e todo o resto, da nossa existência, estivesse enevoadado, fosse apenas uma sombra. Garanto que a sensação é intoxicante, e dessa forma também viciante. Faz-nos querer mais, quase "ressacar" por mais.

Duvignaud reconhece que o ator por vezes sente-se, ou espera sentir-se, possuído, «como se tratasse de abolir a consciência numa afirmação do outro» (p.234). Alega no entanto que a criação da personagem não implica isso, mas que o

³³ (referenciado pelo autor) JOUVET L. (1954) *Le Comédien desincarné*, Paris: Flammarion, p.153.

desdobramento dissocia os elementos coletivos dos elementos íntimos ou individuais. Defende que ao inventar uma personagem o ator cria um campo de significações reais, partilhadas com um público, ao serviço de uma «finalidade imaginária», o que pode fazer com que interprete como uma segunda personalidade o «ser fictício ao qual emprestou vida» (p.235). Compreendo e concordo com esta constatação do ator, pois por vezes no meu trabalho de atriz sinto esta vontade de entrega, mas de facto nunca existe a supressão da minha própria consciência em favor da personagem – a personagem vive a partir da minha consciência.

Afirma que se sabe pouca coisa sobre o conteúdo concreto desse estado de possessão, que acompanha ou segue o ato de desdobramento. Refere que mais uma vez é a ação física que entra em jogo:

«Não é a representação abstrata da cólera ou do amor que regulamenta as atitudes do ator que representa Otelo, mas a “tarefa física” que ele precisa cumprir para que a cólera e o amor de Otelo componham uma personagem coerente.» (p.235)

Duvignaud cita Jouvét que assegura que representar implica uma «mutação do indivíduo no papel, num tipo...uma incubação do papel no indivíduo»³⁴, mas para o autor essa possessão não se reduz a essa «alienação do homem real na personagem imaginária» (p.235). A criação da personagem será o resultado de um encontro, no qual as ações físicas são preponderantes, entre a delineação da personalidade da personagem pelo autor, a própria personalidade do ator, e a expectativa do público.

«A criação de uma figura imaginária situa-se em suma à interseção da expectativa do público onde a tensão coletiva justifica a utilização de signos comunicáveis, da vida psíquica e intelectual do ator e da vontade atual ou passada de um poeta que definiu a sua personalidade. Assim, “uma personagem não é aquilo que nós somos, mas o que vamos persuadir os outros que nós somos”³⁵. E, melhor ainda, Stanislavski: “que o ator me responda com toda a sinceridade o que ele vai fazer fisicamente, quer dizer como vai agir, nas circunstâncias criadas pelo poeta, o encenador, o cenógrafo, pelo ator ele mesmo na sua imaginação, pelo técnico de luz, etc.”³⁶» (p.234)

³⁴ (referenciado pelo autor) JOUVET L. (1954) *Le Comédien desincarné*, Paris: Flammarion, p.153.

³⁵ (referenciado pelo autor) JOUVET L. (1954) *Le Comédien desincarné*, Paris: Flammarion, p.228.

³⁶ (referenciado pelo autor) STANISLAVSKI C. (1948) «*Othello*»: *Mise en scène et commentaire*, Paris : Le Seuil, p.47.

Existência e possessão

O autor irá agora analisar melhor o fenómeno de *possessão*, através de três perspectivas - a natureza e a significação concreta e social dessa possessão, a credibilidade e o nível de veracidade que pode o ator alcançar, e as ideologias que foram elaboradas para compreender essas manifestações complexas.

Sobre a significação social da possessão do ator por uma personagem, Duvignaud aponta que as comparações com os fenómenos de possessão das sociedades não históricas poderão oferecer alguns elementos explicativos:

«É preciso interrogar sobre o sentido da possessão de um ator por uma personagem, possessão que se realiza numa situação suportada por uma expectativa invisível mas presente de um público. Mesmo que se trate de quadros sociais diferentes, os fenómenos de possessão examinados pela etnologia nas sociedades não históricas poderão fornecer, se não a explicação, pelo menos os elementos de uma explicação concreta. Tendo em consideração as diferenças que se impõem, esses factos de possessões por figuras míticas ou religiosas permitem frequentemente, com efeito, algumas comparações significativas.» (p.234)

O autor refere Jean Cazeneuve, que em *Les Dieux dansent à Cibola* expõe como, no decurso das teatralizações cerimoniais que acompanham a celebração das grandes festas do culto “Katchina”, durante o “shalako” dos Índios Zunis dos Novo-México, certas personalidades da vila aparecem vestidas como as criaturas míticas do panteão desse povo. Todos asseguram validade a essas figuras míticas, e os indivíduos que as representam identificam-se totalmente com elas, fornecendo os «exemplos de despersonalização seguido de re-personalização num outro ser em que a existência é momentaneamente assegurada pelo jogo [da representação]» (p. 237). Sobre a natureza dessa transposição e dessa projecção da existência imediata numa personagem imaginária definida pela tradição e pela sociedade, Duvignaud menciona o testemunho de um índio Hopi, Don Talayesva, conhecedor da sociedade Pueblo e também da sociedade industrial ao ponto de conseguir ser o seu próprio etnólogo. O testemunho de Talayvesa demonstra a representação de uma «certa personagem social sem cessar de ser quem ele é», através de uma máscara que utiliza para «modificar a situação real realizando uma conduta imaginária de desejos ou necessidades que não poderia manifestar na vida social real» (p.237). A possessão implica, neste caso, de acordo com o autor, uma

contestação do mundo que se realiza simbolicamente através de uma máscara coletiva reconhecível em que os traços essenciais são fornecidos pela sociedade.

Aponta como ainda mais característicos os exemplos fornecidos pelas danças de possessão do Daomé ou dos descendentes de escravos negros na América Latina, que supõe uma possessão mais radical que dos Pueblos Índios. O processo, diz o autor, é o mesmo no Daomé, no Haiti, ou no Brasil, o que difere são os termos – na Bahia, o *vodu* e *loa* chamam-se *candomblé* e *orixá*, respetivamente

«Aí, nenhuma justaposição entre dois estados intelectuais divergentes parece possível: preparado pela absorção de drogas, a concretização em comum num pequeno espaço sob o olhar de um público de crentes em expectativa ou de curiosos fascinados, exaltados pelo som do “assoto”, o tambor que abriga o deus, a possessão fabrica um outro ser ao qual o iniciado se abandona.» (p.238)

Desses fenómenos, o autor retira duas observações: a primeira sobre a própria função da possessão, a segunda sobre a sua génese. Considera necessário atribuir a esses fenómenos a importância que eles merecem, como refere que Roger Bastide³⁷ propõe, pois o *vodu* e o *candomblé* são manifestações sociais cujo dinamismo cumpre um ato positivo. Embora estando relacionado com mitos cósmicos que «implicam a dominação do homem pelas forças naturais» restaura no meio dos escravos deslocados a «presença concreta da sociedade e da civilização perdidas» e resolve «as relações sociais distendidas pela deportação, através da expressão direta dos mitos» (p.241). Permite aos «africanos desenraizados e “des-socializados” recuperar a sua humanidade social através da religião “brincada”» (p.240).

Apresenta-nos a possessão como uma etapa na conquista de uma experiência coletiva e de uma plenitude afetiva. O que o leva à segunda observação sobre a génese, pois é um ato social coletivo mas produtor de individualidade:

Defende que todas essas formas de teatralização sagradas exprimidas pelas danças de possessão fornecem indicações surpreendentes que não cabem numa comparação banal» sobre a criação artística do ator (p.242). Mostra-nos que a diferença entre as danças de possessão e o teatro está no «motor do grupo»: enquanto nas danças de possessão corresponde a uma situação «a-histórica», onde o homem «é mantido no interior de determinismos fundamentais e parciais que o constroem», o do teatro

³⁷ (referenciado pelo autor) R. Bastide (1958) *Le candomblé de Bahia*, La Haye: Gallimard.

corresponde a uma situação onde «a expectativa do grupo é intencionalmente constituída pela certeza implícita e não consciente do poder coletivo do homem a agir sobre as próprias estruturas sociais» (p.241). Porém, salvaguardadas estas diferenças, a criação do ator apresenta elementos similares:

«a presença de um público em expectativa em que a exaltação coletiva, mesmo calma e silenciosa, justifica antecipadamente a operação mágica que o ator vai realizar tornando presente uma personagem imaginária, a síntese de uma personagem definida previamente pelo ator que se apodera e de um ator que serve como suporte para a expressão de condutas...Se a estrutura do mundo reproduz a estrutura dos mitos, a configuração imaginária reproduz a forma da experiência coletiva em geral. Possuir uma personagem como vê Stanislavski ou deixar-se possuir por ela, como consideram Jouvett e Barrault, é um ato de apropriação da experiência coletiva possível: as condutas sugeridas pelo ator representando, com efeito, a sua personagem, por serem válidas, imediatamente comunicáveis. Conquistar um papel, entrar na personagem de Hamlet ou de D. Juan é então um ato criador de sentimentos, de crenças, de emoções coletivas possíveis» (p.242-243)

Constata então que a expressão corrente que não há ator sem público (ou teatro sem público) contém uma outra significação mais profunda, pois é um ato criador coletivo da imagem da pessoa humana: «o ator e o seu público, num mesmo movimento conquistador, realizam na história a imagem da pessoa humana através da representação dramática» (p.243). É apenas assim que, de acordo com o autor, se pode compreender a significação de ideologias evocando o valor pedagógico e civilizacional do teatro tal como definiram Voltaire, Diderot, Condorcet e, também, em larga medida, Schiller, pois é um ato de criação coletiva positiva, tal como outras atividades da sociedade.

Apresenta-nos outra consequência que advém da própria individualidade e *atipismo* da personagem e do ator, criada pelo próprio grupo, como já apontado anteriormente: «o social segrega o *atipismo*, o individualismo, e serve-se dele para desvelar as regiões ainda desconhecidas da existência» (p.244). Ressalva porém que esse *atipismo* não significa uma oposição absoluta entre o indivíduo e a sociedade, mas que os grupos encontram na representação teatral do individualismo a possibilidade de um modo de participação mais rico que as de uma sociedade dividida em grupo e com barreiras. Representar a personagem de Hamlet ou de D. Juan é «encontrar o meio de representar de uma maneira inédita a existência de um homem preso numa situação determinada e particular; é também dotar essa individualidade particular de um poder de

comunicação que responde à expectativa de um público» (p.245). Então, atrevo-me a deduzir que se o que comunicarmos não for ao encontro da expectativa do público esse fenômeno não ocorre.

Vemos que o que nos ensina a experiência das danças de possessão para compreensão do que o ator nomeia «possessão», é que ela não existe totalmente e que o ator, ao penetrar num papel, «conquista como homem uma maior força de participação social» (p.247). Por outra parte, o ator, através da individualidade de uma personagem, possibilita a experiência coletiva:

«Representar D. Juan, é, através de uma personagem maldita, partilhar uma certa possibilidade de ser que a cultura atual condena, mas que não corresponde menos a uma das eventualidades da experiência coletiva, evidentemente rejeitadas no próprio momento em que é formulada.» (p.247)

Jean Duvignaud faz referência à obra de Michel Leiris, *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*³⁸, que acentua a parte da convenção em que aparecem manifestações «teatrais» nos fatos de possessão. Aponta que Michel Leiris segue o pensamento de Marcel Mauss que a propósito da magia estima que «a sociedade sempre paga a si mesma com a falsa moeda do seu sonho» (p.248). Bordieu (1983: 161) explica que isto significa que «os que iludem são iludidos e iludem muito melhor quanto mais iludidos forem; eles são muito mais mistificadores quando são mais mistificados».

Mostra-nos que Leiris coloca problemáticas importantes sobre a significação do ato de possessão ao recusar estabelecer uma linha de demarcação rígida e abstrata entre o jogo e o rito, entre a teatralização e a expressão social. A possessão «desenvolve-se em teatralização ao impor um consentimento unânime que implica uma experiência da veracidade incompatível com a que está habituado o observador de sociedades históricas» (p.248). A questão estará em medir o nível de autenticidade da teatralização que acompanha a possessão, sendo necessárias categorias de mentira e verdade diferentes das usadas pela nossa sociedade:

«Formulando essa interrogação, Michel Leiris sabe muito bem que são necessárias categorias diferentes das que aplicamos para julgar da mentira e da verdade. De qualquer forma, o simulacro de uma ação real não pode ser reduzido a uma cópia da realidade, pois a simulação implica uma intenção, uma orientação, formula um apelo, frequentemente quase nostálgico, em

³⁸ (referenciado pelo autor) LEIRIS M. (1958) *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*, Paris: Plon.

direção ao conteúdo do que procura representar (...) A representação mimada de uma ação real não carrega a sua verdade nele mesmo, mas na sua direção, no seu prolongamento, no que ela quer alcançar.» (p.248)

Duvignaud discrimina que o que Marcel Mauss chamava de «conclave mágico» - o grupo de assistentes com uma expectativa comum - é dominado pela credibilidade do que apresentará o homem que executa o rito. Não tem importância nenhuma que ele não apresente mais que uma «imperfeita ou insuficiente sinceridade» excetuando para uma «filosofia de interioridade e da lei moral», como a de certos grupos protestantes, pietistas, ou kantianos das sociedades europeias (p.249). Mas a intenção da consciência coletiva que se reagrupa em torno das danças de possessão é o «êxtase», uma forma de «plenitude comunicativa na participação» (p.249). A noção de «não sincero» com que um observador ocidental europeu pode avaliar este ato é, efetivamente, de acordo com o autor, uma construção social e não uma convicção íntima. Isto será válido, tanto para os fatos de possessão como para o teatro. Como diz José Miguel Braga (Sousa, 2012: 108): «o público acredita na medida também em que o actor acredita com o máximo de intensidade no seu fingimento». Em *Les ombres collectives* (1973), Duvignaud expõe que é esse conclave mágico que confere ao feiticeiro a credibilidade e uma eficácia que sozinho não poderia ter. No caso do teatro, basta substituímos conclave mágico por público e feiticeiro por ator...

Michel Leiris, como menciona o autor, faz do *zar* (espírito para os etíopes de Gondar), o «símbolo de uma maneira de ser...uma matriz de signos de participação realizando um êxtase coletivo», que requer uma credibilidade intermediária entre o verdadeiro e o falso (p.250). Isso será igual para a criação da personagem, em que «não bastaria falar de desdobramento ao ceder ao outro imaginário uma realidade maior que a mim» (p.250). Voltando a evocar José Miguel Braga (Sousa, 2012: 162), «a arte do ator é um puro jogo e as regras obrigam a aceitar a ilusão como o facto que engendra a comunicação».

Duvignaud explica que o ator, ao construir uma personagem, não abdica de um *eu* real por um *eu* imaginário, mas endossa uma personalidade que reúne múltiplos signos em símbolos de participação – princípios coletivos que vão corresponder a uma maior experiência social. Mais que conquistar uma personalidade diferente, continua o autor, é um acréscimo de socialidade que ele alcança, onde concretiza e reúne a existência social.

Expõe que na procura de modelos de expressão convincentes que não têm nada a ver com a sinceridade de sentimentos, o trabalho do ator é comparável à preparação das danças de possessão. Ressalva que só aqui a técnica importa sobre o conteúdo, pois a intencionalidade deve transbordar as impressões imediatas atuais que acompanham o gesto.

É com um resumo das considerações para o ator do conceito de «possessão» que Duvignaud conclui este capítulo:

«Conhecemos melhor o que significa esse termo de possessão. Longe de designar o ato pelo qual será arrebatado à sua existência um ator invadido pelo seu papel, longe de designar uma transubstanciação do homem imediato no homem mítico, poderemos pensar que se trata de uma criação viva carregada de significações poderosas. Da mesma forma que as danças de possessão culminam num êxtase que traduz a fusão momentânea de consciências de uma comunidade febrilmente reunida pela sua expectativa, o ato criador do ator consiste em se carregar de símbolos que arrastam uma viva participação, em escolher no «vestiário de personalidades» uma figura que realiza a existência momentânea de um grupo estético constituído em torno do ser que ele é. De onde vem sem dúvida esse sentimento de transformação experimentado pelo ator: ele suscita uma ação sociológica, penetra na esfera das participações concretas. Ele não é possuído, ele possui os meios de reunir entre eles as consciências» (p.251)

EXPERIÊNCIAS: Há dias felizes. E ler esta passagem de facto tornou aquele meu dia feliz. Porque, além de ser uma condensação brilhante do que é o ato de criação de uma personagem, descreve com bastante lucidez uma das imagens do que eu considero que é interpretar um papel, quando refere escolher «num vestiário de personalidades». De facto, para mim, o ato de interpretar, criar uma personagem, não é sermos “invadidos” por ela. Não é encarnarmos, vestirmos a personagem, como se ela fosse apenas uma segunda pele que podemos colocar e retirar. Para mim, no meu próprio processo, é o contrário. Eu é que dou a roupa à personagem. Ela vive através de mim, é o meu próprio interior que lhe dá consistência. E concordando com Duvignaud, eu, como atriz, acedo a uma região da experiência coletiva e torno-a comunicável. Como se dentro de mim, como atriz, pudessem existir todos os comportamentos da humanidade, e através da personagem eu faço-os ter um corpo, uma respiração, uma voz, e torno-os comunicáveis. Sempre gostei muito desta analogia: imaginemos que dentro de nós há um guarda-roupa, com todas as cores imagináveis, com outros feitios e formas de corte. Para mim, para a minha identidade de Marta, para aquilo que faz a minha própria persona, eu uso um determinado espetro de cores, de cortes – isso é o que faz a minha personalidade. Mas ao criar a personagem, eu vou mais além, vou escolher outras cores, que não são a minha personalidade, mas que as contendo em mim. Eu não levo para casa a personagem...Ela é que leva um pouco de mim...Porque o que lhe dou já estava, em mim, contido (a capacidade para tal) apenas não era concretizada, nem expressa nem comunicável aos outros.

Por isso concordo com Duvignaud quando afirma que o ator fascina pois «encarna o símbolo de uma participação total na existência» (p.148). Ou como António Damásio (2013: 178) refere:

«Uma das razões que nos levam a admirar os bons actores é porque estes conseguem convencer-nos de que são outras pessoas, de que têm outras mentes e outros self. Mas nós sabemos muito bem que não é verdade, sabemos que eles são fingidores competentíssimos e valorizamos o seu trabalho porque aquilo que fazem não é natural nem fácil.»

Podemos ser fingidores, mas a nossa sinceridade, diz Duvignaud, não deve ser posta em causa. Conclui o autor que as direções e intenções das nossas condutas, como atores a representar um personagem, não implicam forçosamente a dicotomia verdade/mentira. Não podemos categorizar tudo como branco ou preto, é necessário toda uma zona de cinzentos, pois tanto o espetador como o público têm noção de que se trata de um jogo, e para que ele aconteça, é necessário ambos quererem embarcar na aventura:

«...convém falar de modos de compreensão intermediários que caracterizam a apreensão estética do jogo do ator na medida em que este sabe, tão bem como o público que se trata de um jogo dramático em que a força de participação é maior que a veracidade.» (p.252)

Pessoa e sociedade

O autor irá refletir agora sobre a noção de *pessoa*, na perspetiva da sua relação com a sociedade.

Faz referência a Marcel Mauss que, em *Les Techniques du Corps*, evoca as «montagens físico-psíquico-sociológicas de séries de atos» que compõem os modelos para a gestualidade, atitudes e mesmo a moral³⁹. Deveria ser possível, deseja Duvignaud, estudar as variações dos modelos de atitudes do corpo, as formas de aprendizagem do ofício do ator e a respetiva perceção pelo público. Mas acautela que se estabelece aí o limite das possibilidades experimentais da sociologia, por não haver material suficiente:

«...pois, para estabelecer esse saldo de técnicas de corpo capazes de definir os modelos de gestualidade, seria necessário dispor de outra coisa a mais do que imagens, de desenhos, ou mesmo de fotografias que, no século passado, nos transmitiram o jogo do teatro [a representação teatral]. Esse material é particularmente insuficiente porque resulta de uma seleção operada pelo *designer* na trama da expressão dramática, que exprime talvez as suas intenções críticas, pois que

³⁹ (referenciado pelo autor) MAUSS M. (1950) « Les Techniques du Corps», *Sociologie et anthropologie*, Paris: PUF, p.384.

a fotografia, pelo menos nos seus inícios, nos aporta, como o desenho, a imagem estereotipada da maneira como o ator se representa a ele mesmo e os deveres do seu ofício.» (p.252)

Explica que a fotografia, nos seus inícios, não nos aporta quase nada, porque não procurava a espontaneidade. Se as técnicas modernas audiovisuais permitem reproduzir as montagens de signos e gestos, os documentos disponíveis seriam, à data desta obra do autor, muito incertos para permitir conclusões ou deduções. Mais à frente, na conclusão desta sua obra, o autor refere que os novos meios, como o cinema, poderão permitir esta comparação. Penso no entanto que haverá sempre dificuldade para isso, pois como refere José Miguel Braga (Sousa, 2012: 140) «a arte do actor existe na sua própria difusão e não se pode consultar, não é passível de registo nem de reprodução».

Duvignaud adianta contudo que a ausência de documentação não nos deve impedir de continuar a questionar. Expõe que o ator, a partir de modelos adquiridos pela sociedade, compõe as séries psíquico-físico-sociológicas que representam as emoções simples, complexas ou ambíguas. Defende, no entanto, que os padrões de comportamento representados pelo ator não são iguais a esses modelos definidos e regulados pela sociedade. O ator modifica-os e recobre-os de uma significação mais ampla e aberta, imagem da pessoa humana:

«Stanislavski compreendeu-o, quando define um papel através de uma tarefa a cumprir, tarefa de criação que utiliza os modelos recebidos, e, numa larga medida, modifica-os. As técnicas do corpo não são mais aquelas que nos impõe a pertença a uma sociedade, uma civilização, uma classe, um grupo, elas correspondem a símbolos que não se preenchem de um conteúdo vulgar, e combinando-se entre elas, definem, sob um aspeto particular os esquemas de experiências possíveis, os níveis de abertura às esferas de conhecimento. Essas esferas de conhecimento são talvez a imagem do que uma sociedade reconhece ao homem pela capacidade de existência».

(p.254)

As técnicas do corpo dizem respeito aos movimentos pelos quais o ator se torna disponível para a personagem, pelos quais «um indivíduo se coloca em posição de suportar um ser dotado de uma substância social mais forte do que a dispõe “normalmente”» (p.255). Duvignaud refere que as técnicas de respiração de Stanislavski, importante parte do seu trabalho de ator, são um procedimento para «criar o vazio em si», base para as condições para a criação da personagem. Fornece-nos outros exemplos. Cita Antonin Artaud, em o *Teatro e o seu duplo*, que expõe que a «cada sentimento, a cada movimento do espírito, a cada alteração da afetividade

humana corresponde uma respiração própria»⁴⁰. Aponta Charles Dullin e Louis Jouvet que também evocaram esses procedimentos que ajudam a conseguir o «vazio interior». Confirma que alguns autores comparam essas técnicas às da ascese mística oriental, como o yoga, tentando associar o teatro à mística. Mas, para Duvignaud, o que há de similar é o uso do corpo como ferramenta para «tornar capaz de suportar uma prova mais complexa ou abrir-se a uma experiência diferente daquela que lhe dá o decorrer monótono dos dias; em todo o caso, de o retirar dos ritmos que correspondem aos hábitos da vida quotidiana fazendo-o operar uma conversão» (p.255).

EXPERIÊNCIAS: Na minha prática de atriz com o diretor Moncho Rodriguez, a esse fenómeno chamávamos “retirar o corpo do quotidiano”, prática inicial no processo de ensaios. Sobre esse vazio e a como a respiração ajuda, Moncho incitava-nos a ler a «Arte cavalheiresca do arqueiro zen» (Herrigel, 1999), comparando a preparação do vazio, da respiração, aí postuladas, com o que o ator tinha que fazer para se preparar para o papel. Duvignaud alude a esse conceito de “retirar do quotidiano” quando define a técnica de conversão como relacionada com «toda a experiência que retira o homem da sua vida imediata para o colocar em relação mais ou menos direta com uma substância social mais forte», característica também de iniciações xamânicas e de danças de possessão (p.255). As técnicas de respiração permitem «destruir as condutas adquiridas pela educação e a repetição desses mesmos atos num meio muito estreito», para preparar o ator a assumir uma experiência mais geral (p.255).

Duvignaud afirma que representar a personagem de Hamlet não consiste em reproduzir simplesmente um texto, mas restituir-lhe uma vida constituída em simultâneo por modelos de comportamentos estabelecidos por uma cultura e pela modificação na sua própria configuração pelo ator. Os diversos estilos corresponderão a diferentes montagens:

«Os estilos contemporâneos, a sucessão de estilos correspondem a diferentes montagens de atitudes que correspondem elas próprias a modelos variados. A sucessão de atores que representaram Hamlet não compõe um Hamlet perfeito por adição de todas as interpretações; é a própria particularização do estilo de cada ator que, combinando montagens e modelos, cria um tipo de comunicação que corresponde a um género novo de experiência coletiva. Hamlet nunca está dado, ele está sempre “em construção”» (p.256)

⁴⁰ Sem outras indicações bibliográficas dadas pelo autor, mas é possível encontrar esta citação em *O Teatro e o seu duplo* (Artaud, 2006: 153).

Conclui que esse trabalho de criação da personagem corresponde a uma mudança de registo e de perspectiva: «o ator adquire com a sua personagem uma irradiação coletiva, representa condutas comunicáveis e, para dizer tudo, conquista a substância social» (p.256). Ao admitirmos que a noção de personagem corresponde a uma categoria da experiência coletiva, poderemos aceitar que o ator «empara-se de uma força sobrenatural, poderoso acelerador de energia coletiva» (p.256). Defende que as técnicas que conduzem o ator a se emparar dessas figuras carregadas de energia vital são também degraus na manipulação de um poder, uma força como o *mana*, sobrenatural e imanente.

Sobrenatural, desenvolve Duvignaud, pois o teatro, e a personagem, com a «sua pureza, a perfeição de condutas que ela manifesta, a simplicidade do drama que a afeta» inserem-se num domínio diferente do da vida quotidiana (p.257). No quotidiano as condutas não chegam a um «fanatismo de intransigência afetiva», os sentimentos não se cristalizam na personagem: «Toda a mulher é Fedra, Cleópatra. É vulgar de se dizer. Mas nenhuma, nem mesmo Fedra nem Cleópatra reais, são Fedra ou Cleópatra, personagens dramáticas». As personagens de teatro apresentam a «matriz de uma experiência completa que não existe na vida real.». Mas os homens e as mulheres que as representam ficam contagiados com esse *mana* – «qualquer coisa de sobrenatural jorra sobre o ator» (p.258).

Força sobrenatural, mas imanente, pois não o transcende, está contida nele, é inerente, não o ultrapassa, mas leva-o a aceder a uma experiência que o abre «à participação fecunda de uma sociedade onde o homem disporá da plenitude da sua substância» (p.258). Explica o autor que essa imanência opõe-se à transcendência do Divino e do Sagrado, sendo possível ser essa a razão de não haver um verdadeiro teatro místico ou religioso. Justifica-se assim a hostilidade das religiões de transcendência (como Islão, Igreja Católica, Protestantismo...) para com o ator, carregado de uma força imanente, pois: «entre o sagrado e o *mana* trava-se um combate irreconciliável» (p.259).

«O ator sente ... que ao exercer a sua arte coloca em causa forças eternas e mais fortes do que ele: ele é o símbolo da realização feliz da imanente experiência livre do homem através dos conflitos, os obstáculos e os sofrimentos que a sua limitação lhe impõe. Esse *mana*, é numa personagem que se manifesta. Uma personagem que o ator vivifica com o seu corpo» (p.259)

Conclui Duvignaud, encerrando a segunda parte, que essa personagem é particular, altamente diferenciada, diferenciando igualmente o ator que a vivifica. O *mana* individualiza-se e manifesta-se sobre formas de condutas diferenciadas, através do jogo do ator, que oferece aos homens uma imagem da pessoa humana. O trabalho de ator é «um exercício de apropriação individual da substância social» (p.259).

A TROCA

O autor aponta que chegou a uma mesma conclusão através das duas direções seguidas (correspondendo à I e II Partes - o estudo da metamorfose do ator, ou seja das variações do seu papel ao longo dos tempos, e o estudo das relações entre o ator e a personagem): «a existência do ator ... é uma manifestação social e o ato de representar uma personagem imaginária é uma apropriação da substância social» (p.263).

Faz uma crítica à sua própria obra e indica os campos em que a sua investigação poderia ter ido mais longe (abrindo caminhos para novos e possíveis estudos), nomeadamente: o exame da relação entre certas formas de dança e a teatralização social, a importância da palavra e do universo social a que está ligada na criação do ator, os fenómenos de travestimento na medida que implicam uma conquista de signos e símbolos comunicativos pelo corpo, as relações entre o jogo e o teatro. Tudo domínios de estudo em que se «confunde etnologia, psicologia, estética e sociologia» (p.263). Esta descrição poderia caracterizar os domínios de estudo do próprio Duvignaud. Indica também que os novos meios que o cinema fornece poderiam ser úteis para uma análise comparada da gestualidade⁴¹, que «farão talvez aparecer os “pacotes de significações” que caracterizam o estilo do ator» e para um exame das relações que se podem estabelecer entre a expectativa do espetador e o jogo de representação do ator (p.263).

Concorda que existem também outras questões que não poderiam ter lugar nesta sua obra, que se prendem com as razões pelas quais sociedades inteiras ignoraram ou continuam a ignorar o teatro e não produziram atores (dando o exemplo do Islão). Questiona se existe uma relação entre Igreja Católica e o teatro – ligação que já expôs no seu subcapítulo “O ator – personagem maldita”⁴².

⁴¹ Como indicado anteriormente no subcapítulo Pessoa e Sociedade – ver p.96 deste trabalho.

⁴² Ver p.48 deste trabalho.

Expostas as limitações da investigação, o autor conclui que os fenómenos examinados são «fenómenos sociais totais», englobando factos económicos, psíquicos, sociais e estéticos, e constituindo o «domínio original da experiência coletiva e do dinamismo a que corresponde» (p.264). Refere que quando no início desta sua obra propunha uma definição provisória do ator como «um homem atípico em busca de quadros sociais reais para participações irreais», referia-se apenas a questões exteriores do trabalho de ator, mas finalizada a investigação, compreende melhor o que significa essa *busca* – as variações de funções do ator e as diferentes representações da pessoa humana:

«Historicamente, ela [a busca] manifesta-se pela variação de funções exercidas pelo ator nos quadros sociais reais. As diferentes representações da pessoa humana que ajudou a constituir. Geneticamente, se nos colocarmos no centro da própria criação, essa busca dos quadros sociais é ainda mais aparente porque designa a apropriação da substância social pelo ator. Nos dois casos, o ator aparece como uma “matriz de participação” eventual.» (p.264)

O autor volta a nomear G.H. Mead, que, na sua obra *L'Esprit, le Soi, la Société*, evoca a «dialética resultante da projeção no indivíduo do processo social e da realização do si no processo social» (p.264). Para Duvignaud isso supõe uma fusão de espíritos, que resgata as consciências fechadas do seu encerramento e as envolve em formas de participação quase totais. O domínio que melhor parece justificar a hipótese de Mead sobre comunicação generalizada será o teatro:

«...a presença [do ator] física, corporal, espiritual fornece símbolos de participação aos grupos diversos momentaneamente reunidos num grupo. Aliás, o próprio Mead indica-o: “o drama preenche essa função representando situações notáveis. Encena as personagens que, como as da tragédia grega, estavam já presentes nos espíritos em virtude da tradição; pois exprime por essas personagens situações que pertencem à sua época, mas transportam os indivíduos para lá das barreiras reais levantadas entre si como membros de diferentes classes na comunidade”⁴³. O ator que propõe as condutas imaginárias não propõe sonhos, mas símbolos imediatamente compreensíveis que permitem ativar as relações interpessoais e excitar a efervescência dos meios sociais diversos.» (p.255)

⁴³ O autor nas referências bibliográficas indica Margaret Mead como autora da obra citada, mas pensamos tratar-se de uma gralha, visto que o autor da obra é George Herbert Mead. Assim sendo, pensamos que a correta referência bibliográfica é: G.H. MEAD (1963) *L'Esprit, le Soi, la Société*, Paris : 1963, p.218.

A participação sugerida pelas condutas representadas pelo ator é, de acordo com Duvignaud, um dos polos de uma troca recíproca cujo outro polo é o meio efervescente concreto onde o ator se manifesta. Esta troca é essencial para o ator e para haver teatro:

«Sem essa troca, o ator não seria ator e o teatro permaneceria literatura, sem ação real. A tarefa do ator está contida num todo, um sistema social cujo funcionamento é comandado por um princípio análogo ao que Marcel Mauss reescreveu como troca-dádiva: uma colocação em comum da própria substância social, do *mana* que traduz a vontade coletiva de “encontrar a célula social”⁴⁴; uma consumação em comum de significações em que umas partem da personagem e outras da expectativa do público.» (p.266)

Evoca Jouvet, que em *Le Comédien Désincarné* analisou esse estado em que a dádiva dada ao público de uma emoção reconstruída necessita pelo menos de uma adesão da parte desse público. Tratar-se-á de uma relação de dois sentidos, associando um meio e uma personagem reconstruída, numa troca de símbolos e experiências:

«...cada ação proposta pelo ator que entra nesse circuito só se torna dramática se, ao mesmo tempo, a perspectiva da expectativa do público estiver já comprometida no circuito da troca. Assim, o ato de teatralização será um “instante fugitivo onde a sociedade adquire, onde os homens adquirem, consciência sentimental deles próprios e da sua situação face a face com o outro”, pois a participação realizada permite criar uma troca de símbolos e de experiências.» (p.266)

Afirma que quando um ator representa é todo o princípio dessas trocas sociais que é sugerido, o que poderá explicar o seu prestígio na vida quotidiana, pois torna-se o agente de uma comunicação pela qual se descobre uma sociedade mais viva onde as consciências se abrem às outras numa substância social em comum.

«A paixão de Phèdre torna-se a paixão de todos, o drama de Julieta o amor de todos os amorosos, mais exaltados e enriquecidos. Mesmo a avidez de Richard II ou a angústia de Woyzeck entra no jogo das trocas recíprocas, e a experiência imediata enriquecida com essas condutas múltiplas: “Quem é Hécuba para ele? Quem é ele próprio para Hécuba? E contudo ele chora-a”⁴⁵ » (p.267)

⁴⁴ Pelas razões citadas acima, pensamos que a correta referência bibliográfica é: G.H. MEAD (1963) *L'Esprit, le Soi, la Société*, Paris : 1963, p.263.

⁴⁵ Nota: esta citação é retirada de *Hamlet* de Shakespeare. O príncipe Hamlet fala do ator que em cena chora a desgraça de Hécuba, questionando esta relação personagem – ator e as condutas imaginárias que através do ator são partilhadas.

Complementa que, para além da troca entre o ator e público, existe uma troca entre os próprios atores, pois é das tensões entre as personagens que resulta o «próprio princípio do teatro» (p.267). Entre os protagonistas estabelece-se uma «permutação mais ou menos intensa de acordo com as distâncias que os separam ou os obstáculos que os impede de se juntarem» (p.267). Faz referência ao autor Paul Claudel, que na sua obra *L'échange*, para além de formular o princípio da sua própria criação dramática, parece formular o princípio do próprio teatro – entre os casais de amantes estabelece-se uma troca de paixões que modifica a configuração dos grupos estabelecidos. Duvignaud explica que Marivaux, Racine e Tchekov propõem o mesmo: «o teatro é um lugar de troca que tenta ultrapassar um ou mais obstáculos, e o ator é o suporte» (p.268).

De acordo com Duvignaud, o conceito de *troca* ultrapassa o quadro do teatro, pois parece-lhe que a função do ator, como gerador de uma troca generalizada, fusão e coesão social elucida o conceito de estética. Alude que frequentemente se define a estética por relação a um julgamento de gosto, o que significará uma consciência fechada sobre si mesma, confundindo-se assim estética com psicologia da arte. Mas, para a apreensão correta do conceito de estética, será necessário ligá-la à «participação intensa das consciências na trama viva das sociedades humanas.» (p.268).

«Como poderá a experiência estética ser igualada a um conhecimento, a uma criação absolutamente, escrupulosamente «egotista», quando ela apela, solicita a comunicação intensa das consciências e visa reconstituir os grupos efervescentes, as «células sociais» de que fala Marcel Mauss? Romance, poesia, música, pintura, todos como o teatro sugerem uma permutação da substância humana que transborda o quadro da vida de cada dia, fechada nos seus modelos e suas tradições.» (p.268)

Contudo, Duvignaud salvaguarda que, embora a arte, no nosso tipo de sociedade, pareça corresponder às trocas fecundas entre consciências separadas, não significa que noutras sociedades e civilizações exprima essa busca de participação.

Defende que deveria ser admitido que a estética designasse a esfera da consciência coletiva onde os símbolos que correspondem a trocas de substância social sugerem uma fusão de consciências normalmente separadas. Para o autor a estética e o domínio do imaginário são imanentes à existência do homem e permitem-lhe um lugar onde se possa regenerar com as trocas fecundas. A esfera da criação artística restitui ao homem uma parte da sua humanidade, roubada pelas divisões de classes e trabalho,

transportando consigo uma «imagem de uma liberdade prometida». A estética, enraizada na existência concreta, «não constituirá mais um derivativo, mas um esforço de apropriação da realidade total pelo homem» (p. 269).

Duvignaud conta-nos uma experiência pessoal. Num domingo de manhã, numa localidade pobre na Bolívia, viu um cortejo nupcial igualmente «pobre e algo sórdido» (p.270). A um determinado momento uma índia descalça e despenteada coloca-se à frente dos músicos que acompanham o cortejo e começa a dançar. Mas ninguém a olha. A dançarina executa movimentos que, sem dúvida, «apelariam a uma participação conhecida de todos, evocariam uma figura comunicativa, um princípio de solidariedade que ninguém quer entender nesse momento». Ninguém quer olhar, ninguém quer participar. Ninguém quer estabelecer com ela essa troca: «ela bate à porta fechada, mas ninguém a quer abrir» (p.270). De facto, é necessário dois sentidos para que verdadeiramente uma comunicação de significados se efetue.

O autor usa este exemplo para fazer um paralelismo com o ator, e é com esta comparação que ele acaba a sua obra. Transcrevo-a na íntegra, prefiro-o em vez de tentar explicar pelas minhas palavras, pois o universo de imagens e significações que Duvignaud cria com as suas é deveras iluminador:

«Paranoia? Embriaguez? Não importa. Mas certamente uma personagem atípica que pede com a desajeitada gesticulação simbólica do seu corpo uma adesão, uma participação, quanto mais veementemente quanto a indiferença era maior. Símbolo seguramente degradado e doloroso do ator que é centro de uma comunicação, o criador de uma participação onde se troca a substância social, o gerador de uma sociedade passageira, mas que se depara solitário e, de toda a maneira, permanece um «excluído da horda» (p.271)

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O ECO DA LEITURA

Imaginemos uma leitura em voz alta dentro de uma casa. É natural que faça eco nas paredes. Imaginemos um ator, no palco, cuja voz projetada chega até nós, vibrando. Da mesma forma, esta leitura reflexiva, embora apenas “projetada” pela escrita deste próprio trabalho, ecoa e vibra na minha “casa” – nos meus pensamentos, questionamentos e concepções. São muitos os ecos.

Agora mais facilmente consigo responder à pergunta “O que é, para ti, o ator?”. Acreditem-me, não era pergunta fácil de responder. Ainda há pouco tempo, num ensaio, me foi colocada novamente esta pergunta. Tive oportunidade de dar a minha resposta apoiada nesta leitura da obra de Duvignaud. Mas para as minhas colegas presentes (é um espetáculo que vai ser só no feminino) percebi que as coisas ainda estavam incertas, enevoadas, não sendo possível dar uma resposta concreta sobre o seu próprio ofício.

Não quero dizer com isto que as certezas sejam melhores que as dúvidas. Não me vou apoiar na minha resposta como definitiva, as certezas não permitem novas reflexões, nem discussões. E a discussão era fator importante para Duvignaud, fazia parte do que chamava «vocação sociológica» (Duvignaud, 1990: 17). Certezas sólidas seria eco que não faria justiça ao legado de Duvignaud. Mas não saber o que   o nosso ofício, o que somos, torna tudo mais difícil. Não nos ajuda a nortear. Não nos ajuda a decidir para onde ir. Não nos ajuda a compreender o que queremos fazer. Se não sei quem sou, como saberei para onde vou? “Conhece-te a ti mesmo”, dizia Sócrates. Essa introspe o, essa reflexão sobre mim própria teria também de passar sobre o ofício que escolhi. E sim, já tentei outros (lembro-me de ter dado esta resposta a João Mota, na primeira aula com ele), mas em nenhum outro me sinto tão completa como neste – o ofício de atriz. Para conhecer-me a mim mesma, terei que conhecer esse lado indelével de mim.

Para mim ler o *L'acteur* foi como se finalmente certas coisas que já tinha intuído, mas que ainda não poderia formular, em Duvignaud tivessem tomado uma estrutura, uma linguagem, uma transforma o em signos. Isso ajuda a arrumar o pensamento. Algumas passagens foram uma revela o, levaram-me a novas reflexões que ainda não tinha considerado. Como já referi na introdu o, na maior parte das vezes entrei em concordância com Duvignaud, mas outras houve em que ainda precisarei de mais experiência e matura o para sobre essas considera es me pronunciar. Isso   o

que é tão maravilhoso nesta obra. Tal como as personagens abertas, permitirá sempre novas leituras, novas ressignificações, evocam possibilidades futuras. Por isso, usando a mesma dialética do autor, afirmo esta obra como um clássico⁴⁶.

É compreensível que a parte do livro que em mim fazia mais eco corresponda à II Parte – “O ator e a sua personagem”. Abordava as problemáticas levantadas pela existência do ator, as relações concretas que o ator estabelece com o papel e a personagem, permitindo definir o ofício do ator. Apesar das múltiplas tarefas que exerço para (sobre)viver (embora todas felizmente sejam relacionadas com a arte e o teatro), aquilo que melhor me define é o ofício de atriz. É isso que me faz viver (sem o prefixo “sobre”). O ato pelo qual me aproprio de uma personagem, da sua substância social, e com o meu corpo crio novas significações que comunico com o público, numa troca de dois sentidos, permitindo uma participação coletiva e uma comunhão, projetando-nos para novas possibilidades de ser.

Pronto. Parece que finalmente respondo à pergunta “o que é para mim o ator?”, apoiada, claro está, neste estudo do livro de Duvignaud. As nossas experiências ajudam-nos a definirmo-nos, e esta leitura permitiu-me apropriar-me do pensamento de Duvignaud. De certa forma, Duvignaud faz parte agora daquilo que sou.

Uma enorme revelação, que agora carrego em mim e que de certa forma me responsabiliza foi a perceção de que o ator teve (tem?) uma enorme importância para as sucessivas construções da imagem da pessoa humana, para o desenvolvimento humano e da própria sociedade. Isto vai ao encontro da pergunta que eu colocava muitas vezes no meu íntimo. Para que serve o ator? Qual o seu contributo para a sociedade? Foi uma das razões que, como tive oportunidade de mencionar num comentário ao longo do trabalho, me levou a entrar no projeto *Conference of the Birds* da companhia de teatro *The Republic of Imagination*. E a assumir um compromisso com a comunidade e com a sociedade no projeto *enRed'arte*, em Amarante.

Reconhecer que podemos ter um papel tão importante no desenvolvimento humano traz muitas responsabilidades. É necessário um comprometimento. As minhas escolhas estarão agora também norteadas por esta perspetiva. Aquilo que eu quero fazer como atriz tem agora uma fasquia mais alta. Um dos ecos provocados pela leitura do *L'acteur*.

⁴⁶ Sobre personagens abertas e obras clássicas, remeto para a p.80 deste trabalho.

O *L'acteur* foi ao encontro de algumas inquietações que trazia em mim, razão para que a sua leitura ressoasse. Seria interessante perceber, de uma forma mais organizada, se esta perspectiva do ator e do seu ofício encontraria eco noutros colegas atores, através de estudo qualitativo de entrevistas versadas sobre “o que é o ator”, “qual o ofício do ator”, “qual o papel do ator”. Isso também nos poderia permitir retirar algumas considerações sobre a adequação do estudo de Duvignaud ao contexto português.

Ao lermos a edição sobre a qual me debrucei, percebemos uma grande diferença no tom, cor e sentimentos que a escrita exprime, entre o prólogo à nova edição (datado de 1993), e o conteúdo publicado em 1965. A escrita mais antiga revela uma utopia, uma ideologia, quase um otimismo, que corresponde à esperança que acompanhava os movimentos sociais que se desencadeavam, em França e não só, como os movimentos operários e os movimentos de libertação. O prólogo, mais recente, reflete uma certa amargura e um certo desencantamento, condizente com os tempos que vivemos. Mas eu prefiro o lado de Duvignaud que revela a sua esperança no sonho. Que eu acredito que não abandonou totalmente, pois em 1986, na reedição do seu livro *Hérésie et subversion* (1986: 170, tradução nossa) escreve, sobre os desejos para o seu filho (de idade semelhante à minha):

«Volto a esta criança que terá vinte anos no final do século, uma criança é uma projeção carnal e intelectual para lá da morte. Não podemos mais do que sonhar, pois o porvir impõe menos o recurso a uma ideologia, qualquer que seja, que o desejo de dar a este homem a plena expressão do seu ser.»

Afinal, não é esta a utopia do artista? A utopia do ator? Sonhar, perseguir o sonho, usar o sonho. «Um ator tem de adorar sonhos e saber como usá-los» (Stanislavski, 2008: 20, tradução nossa)

Estou convencida que haveria lugar para estudo desta obra nos conteúdos programáticos de um Curso de Teatro. Pegarei como exemplo nos objetivos da Licenciatura em Teatro da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE), onde me formei:

«Fornecer uma formação equilibrada entre a Teoria e a Prática Teatral, de forma a incutir nos estudantes uma cultura teatral, criando assim um quadro de referências capaz de suportar e guiar a sua prática artística futura; fornecer a formação técnica e artística diversificada que um profissional do teatro deve possuir como bagagem instrumental e conceptual, nos campos do audiovisual e do espectáculo tradicional, desenvolver a autonomia e responsabilidade individual no seio de uma prática profissional, que é, pela sua natureza, eminentemente colectiva, criativa e interactiva; a existência de um currículo tripartido com um tronco comum teórico, uma prática teatral colectiva e a convergência das competências específicas, tratadas nas componentes teórico-práticas estruturantes de cada área.»

O estudo do *L'acteur* de Duvignaud aportaria uma mais-valia para o cumprimento desses objetivos. Se quisermos enquadrar numa disciplina teórica não faltam exemplos para as quais no conteúdo programático seria enriquecedor o *L'acteur*. A vertente diacrónica da pesquisa de Duvignaud – as metamorfoses do ator de acordo com os quadros sociais – fornece dados preciosos para inclusão de uma “história do ator” nas disciplinas de *História de Teatro, Estudos Teatrais*. A segunda direção da investigação do autor - as relações do ator com a sua personagem- contém considerações essenciais para uma *Teoria e Estética Teatral*. Mas a sua importância não fica pelas disciplinas teóricas, ao apontar reflexões extremamente pertinentes sobre o ofício de ator, deveria servir de suporte a disciplinas da área da *Prática Artística Teatral*.

A prática sem reflexão é uma casa sem fundação. Dario Fo constata no seu livro *Manual Mínimo de Ator* (1998) que alguns encenadores, infelizmente, preferem os seus atores “burros”, apenas executores, sem capacidade de reflexão e consequentemente, a meu ver, também sem alma criativa. Dario Fo não partilha desta opinião. Nem eu. E felizmente nenhum dos encenadores com quem eu já trabalhei. A leitura do *L'acteur* constituiu, sem dúvida, um reforço significativo das fundações da minha casa. E sei que está já a contribuir para que a construção permanente e inacabável desta minha casa, a minha construção como atriz, seja mais sólida e mais criativa. Uma casa feita do imaginário coletivo, feita de sonhos, sem dúvida. Mas Shakespeare, através de Próspero, já nos disse – «somos feitos da mesma matéria de que são feitos os sonhos». Continuarei sonhando, pois.

BIBLIOGRAFIA

- ARTAUD, A. (2006) *O teatro e o seu duplo*, São Paulo: Martins Fontes
- BOLESZLAVSKI, R. (1992) *A Arte do Ator*, S. Paulo: Editora Perspectiva
- BOURDIEU, P. (1983) *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero
- BRETON, D. (2000) «Théâtre du monde», *JEAN DUVIGNAUD : La scène, le monde, sans relâche - Internationale de l'Imaginaire*, nova série nº 12, Maison des cultures du monde: p.139-152
- CAILLÉ, A. (2007) «Prefácio a “Jean Duvignaud, Le don du rien”, *Revue duMAUSS permanente*, consultado em 20/06/2014, disponível em www.journaldumauss.net/spip.php?article195
- CORBEAU, J.P. (2007) *Mise en perspective de l'article de Jean Duvignaud “L'idéologie, cancer de la conscience”*, consultado em 03/06/2014, disponível em <http://sociologies.revues.org/1363>
- DAMÁSIO, A. (2013) *O sentimento de si*, Lisboa: Círculo de Leitores.
- DIONÍSIO, E. (2006) *Antes que a Noite Venha*, Lisboa: Cotovia
- DUVIGNAUD, J. (1971) *Le théâtre et après*, Casterman
- DUVIGNAUD, J. (1973) *Les ombres collectives – sociologie du théâtre*, Paris: Presses Universitaires de France
- DUVIGNAUD, J. (1978) *Chebika: Mutations dans un village du Maghreb*, Paris: Gallimard
- DUVIGNAUD, J. (1986) *Herésie et Subversion – essais sur l'anomie*, Paris: La Découverte
- DUVIGNAUD, J. (1990) *Herejia y subversion – ensayos sobre la anomia*, Barcelona: Icaria Editorial
- DUVIGNAUD, J. (1993) *L'Acteur*, Paris: Écriture
- ESMAE, *Apresentação dos Cursos*, consultado em 20/10/2014, disponível em <http://www.esmae-ipp.pt/gca/?id=108>
- FO, D. (1998) *Manual Mínimo do Ator*, S. Paulo: Senac

GUEDES, S. (2009) «Jean Duvignaud», *Repertório: teatro & dança*, ano 12 (nº12), Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Universidade Federal da Bahia, p. 89-92

HERRIGEL, E. (2007) *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*, S. Paulo: Editora Pensamento

LAROUSSE, *Larousse Encyclopédie [em linha]*, disponível em <http://www.larousse.fr/encyclopedie>

LASSAVE, P. (1999), «Dialogues avec la littérature : Louis Chevalier et Jean Duvignaud», *Genèses*, nº 34, Paris: p. 114-131

MALAUURIE, J. (2000), « Pour l'intellectuel qui, à trois moments décisifs de sa vie, a dit non», *JEAN DUVIGNAUD : La scène, le monde, sans relâche - Internationale de l'Imaginaire*, nova série nº 12, Maison des cultures du monde: p. 17-24

MAUSS, M. (2003) *Sociologia e antropologia*, S. Paulo: Cosac Naify

MORIN, E. & GARRIGUES, E. (2000) «... nous nous sommes fraternisés», *JEAN DUVIGNAUD : La scène, le monde, sans relâche - Internationale de l'Imaginaire*, nova série nº 12, Maison des cultures du monde: 25-44

PAVIS, P. (2011) *Dicionário de teatro*, S. Paulo: Editora Perspectiva

PRIBERAM (2008-2013) *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha]*, disponível em <http://www.priberam.pt/dlpo>

SOUSA, J. (2012) *Aqui é o Mundo - Teatro e Técnicas de Expressão*, Braga: Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho

STANISLAVSKI, C. (2008) *Creating a Role*, London: Methuen Drama

VIDAL, L. (2013) *Jean Duvignaud, passaram-se seis anos*, consultado em 7/10/2014, disponível em [http:// nazagaenasartes.wordpress.com/2013/02/19/jean-duvignaud-um-mestre-um-amigo/](http://nazagaenasartes.wordpress.com/2013/02/19/jean-duvignaud-um-mestre-um-amigo/)

ZOLADZ, R. (2013) *Jean Duvignaud, um mestre, um amigo*, consultado em 7/10/2014, disponível em [http:// nazagaenasartes.wordpress.com/2013/02/19/jean-duvignaud-um-mestre-um-amigo/](http://nazagaenasartes.wordpress.com/2013/02/19/jean-duvignaud-um-mestre-um-amigo/)

6. ANEXO: OBRAS EDITADAS DO AUTOR

Esta é uma possível listagem das obras do autor (primeiras edições), de acordo com as informações conseguidas. Não contém obras de co-autoria, colaboração em prólogos de obras de outros autores, artigos de revista ou conferências. Não contém as edições de traduções.

- *Anthologie des sociologues français contemporains*, Paris, PUF, 1970
- *BK, Baroque et Kitsch - Imaginaires de rupture*, Actes Sud, 1997
- *Büchner, L'Arche*, 1971
- *Chebika*, 1968
- *Chebika, étude sociologique*, Paris, Gallimard, 1978. Rééd. Paris, Plon, 1990
- *Dis l'Empereur, qu'as-tu fait de l'oiseau ?*, Arles, Actes Sud, 1991
- *Durkheim, sa vie, son œuvre*, Paris, PUF, 1965
- *Fêtes et Civilisations ; suivi de La Fête aujourd'hui*, Arles, Actes Sud, 1991
- *Fêtes et Civilisations*, Paris, Weber, 1974
- *Georges Gurvitch, symbolisme social et sociologie dynamique*, Paris, Seghers, 1969
- *Introduction à la sociologie*, Paris, Gallimard, 1971
- *Klee en Tunisie*, Cérès éd. 1980
- *La chasse à l'aigle*, Gallimard
- *La Genèse des passions dans la vie sociale*, Paris, PUF, 1990
- *La Ruse de vivre, état des lieux*, Arles, Actes Sud, 2006
- *La Solidarité, liens de sang et liens de raison*, Paris, Fayard, 1986
- *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, Gallimard, 1965.
- *L'Anomie, hérésie et subversion*, Paris, Anthropos, 1973
- *Le Ça perché*, Paris, Stock, 1976
- *Le Don du rien, essai d'anthropologie de la fête*, Paris, Plon, 1977
- *Le Empire du milieu*, Gallimard
- *Le jeu de l'oie*, texto inacabado, edição póstuma, Actes Sud, 2007
- *Le Jeu du jeu*, Paris, Balland, 1980
- *Le Langage perdu, essai sur la différence anthropologique*, Paris, PUF, 1973
- *Le Pandémonium du présent, idées sages, idées folles*, Paris, Plon, 1998

- *Le Piège*
- *Le Prix des choses sans prix*, Arles, Actes Sud, 2001
- *Le Propre de l'homme, histoires du comique et de la dérision*, Paris, Hachette, 1985
- *Le singe patriote. Talma, un portrait imaginaire* (roman), Arles, Actes Sud, 1993
- *Le Sous-texte*, Arles, Actes Sud, 2005
- *Le Théâtre contemporain, culture et contre-culture*, Paris, Larousse, 1974
- *Le Théâtre et Après*, Casterman, 1971
- *Les Octos, béant aux choses futures*, Arles, Actes Sud, 2003
- *Lieux et non lieux*, Paris, Galilée, 1977
- *L'Or de la République*, Paris, Gallimard, 1984
- *L'Oubli ou La Chute des corps*, Arles, Actes Sud, 1993 réédition 2013
- *Marcel Arland. Gallimard, 1962*
- *Marée Basse* (peça teatral), Gallimard, 1961
- *Perec ou La Cicatrice*, Arles, Actes Sud, 1993
- *Pour entrer dans le XX siècle*, Grasset, 1967
- *Retour a Chebika*, 1991
- *Sociologie de l'art*, Paris, PUF, 1972
- *Sociologie du théâtre*, Paris, PUF, 1965.
- *Spectacle et Société*, Paris, Denoël, 1970
- *Tunisie*, Éditions Rencontre, 1965 - Coleção L'atlas Des Voyages