

Para uma dramaturgia do corpo

Análise e caracterização do corpo enquanto linguagem cénica na criação artística espectacular

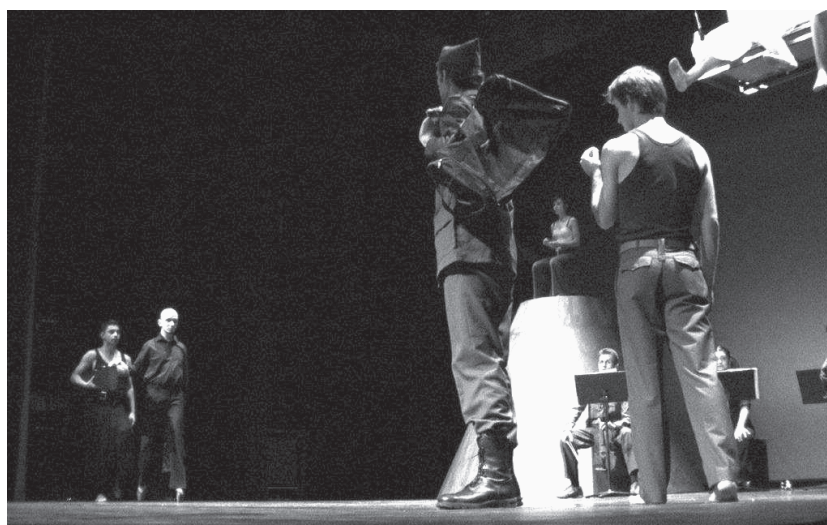
Cláudia Marisa Oliveira¹

RESUMO: Neste trabalho é reflectida a possibilidade do corpo em cena se constituir como linguagem dramaturgíca capaz de, através da (re)criação da realidade, atribuir sentidos e significados às trajectórias individuais e interpessoais de intérpretes e espectadores, numa dialéctica entre o vivido e as suas representações. O principal fundamento para essa reflexão encontra-se em estudos sobre as artes cénicas, que afirmam a não existência de um processo único de análise de espectáculo, mas antes uma pluralidade de metodologias que exprimem diversos modelos de criação e recepção, numa relação participativa e interactiva. Tendo em mente estes pressupostos, procurámos analisar a adesão afectiva do espectador pelo vivenciado na obra *História do soldado* (Stravinsky e Ramuz), que remontámos na dupla perspectiva de produção artística e de laboratório experimental. As características genéticas da obra, convocando as três linguagens espectaculares: música, dança e teatro, constituíram em si mesmo motivos suplementares para procurar identificar os repertórios emocionais dos espectadores, tentando captar esquemas corporais de relação com a cena. Com base em argumentos amplamente desenvolvidos na dissertação, propomos um plano experimental, visando a captação dos mecanismos através dos quais intérpretes e espectadores constroem a sua identidade em torno de um “corpo cénico” comum.

Palavras-chave: dramaturgia; análise de espectáculo; corpo cénico.

ABSTRACT: This project reflects over the possibility of a body on stage becoming a dramaturgic language that is capable, through the (re)creation of reality, of attributing sense and meaning to the individual and interpersonal trajectories of performers and the audience, in a dialectic between life and its representations. The main reason for that reflection is found in studies about scenic arts, which state the non-existence of single process to analyse a performance; however several methods exist that express diverse creation and reception models, in a participating and interactive relation. Bearing in mind these premises, we have tried to analyse the spectator's affective adhesion to the work *História do soldado* (Stravinsky and Ramuz), which we have reconstructed in the double perspective of artistic production and experimental laboratory. The original characteristics of this work, assembling the three languages of the spectacle – music, dance and drama – constituted the supplementary reasons for identifying the spectator's emotional repertoire, trying to capture body schemes related to the scene. Based upon arguments largely developed in the dissertation, we suggest an experimental plan aiming to capture the mechanisms through which interpreters and spectators build their identity around a common “scenic body”.

Keywords: dramaturgy; performance analysis; scenic body.



¹ Professora e pesquisadora da Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo (Instituto Politécnico do Porto) e Instituto de Sociologia (Universidade do Porto) - Portugal.

Introdução

O presente texto expõe uma série de reflexões sobre os processos de construção e de criação do corpo em cena, no âmbito do espectáculo cénico e da sua recepção. Sendo um trabalho de natureza científica, obedece a cânones mais ou menos rígidos, encontrando-se no entanto vulnerável a uma certa margem de imprevisto e de subjectividade. Se, inicialmente, o nosso objecto de estudo consistia na análise do corpo cénico performativo, cedo nos apercebemos do carácter limitador desse propósito. Subjacente a esta análise surgirá, como veremos ao longo da apresentação, a cena como lugar antropológico do corpo, espaço de manifestações efémeras, que nos fornecem breves vislumbres da forma como o intérprete e o espectador imaginam a sua organização interna, o seu valor, a sua trajectória pessoal. Assim, verificar-se-ão no “corpo discursivo” do texto momentos de contradição e divagação, inerentes a esta dinâmica da experiência individual do “corpo em cena”, que nos remetem para um discurso da intimidade e para a esfera do simbólico. Propomos, assim, uma mediação dialéctica capaz de integrar inúmeros corpos em interacção mágica. Aliás, a própria noção de universo mágico refere um jogo de espelhos, entre uma face visível e uma outra latente: a evocação de um lado ausente. Tornar esse ausente presente é a nossa grande motivação neste trabalho. Note-se que a ordem do sagrado e do simbólico é um veículo de expressão do indivíduo e das sociedades, constituindo, por si, um conjunto de representações de sentido, para quem deseja habitar o mundo. Existe, portanto, uma correspondência entre a magia e o real social. Assim, estudar o domínio do mágico, e a sua complexa cadeia de sentido, reenvia-nos para o homem concreto e real, que a um tempo se auto-enuncia como um ser condicionado por questões materiais de existência e como um sujeito inventivo e imaginativo que, aproveitando brechas, campos de possíveis, ou mesmo subvertendo realidades, constrói, quotidianamente, o seu real, reinventando desta forma o seu campo de acção.

A realidade artística inscreve-se neste movimento cognitivo do sujeito autónomo. As manifestações estéticas do corpo demonstram-no como uma extensão orgânica do pensamento. Três corpos, em discursos, são vividos em cena e por espelho, neste estudo: o das personagens evocadas; o dos intérpretes; o do público. Três corpos em cena e três histórias a serem contadas, cruzadas por discursos poéticos, filosóficos, psicanalíticos e artísticos. O corpo atravessa, desde sempre, as práticas da arte, do coração da literatura à materialidade do palco, remetendo-se para os comportamentos metaquotidianos do humano, exigindo, portanto, que o investigador accione a sua própria estética do olhar.

Em função da efemeridade e da subjectividade do objecto de estudo, e para que o pudéssemos concretizar, empreendemos um movimento dialéctico entre conceitos e discursos, do domínio do racional e consciente, e esses outros discursos que se instauraram em cena, que são do domínio do inconsciente e do mágico. Isto, com o propósito de deixar entrar em cena o corpo na sua complexidade, dando voz a uma multiplicidade de elementos que aí se entrecruzam. A escolha do corpo, na sua vertente dramaturgica, como objecto de estudo de uma investigação académica, deve-se, essencialmente, a uma motivação e estímulo pessoal. Envolvidos empiricamente na criação artística sentimos como imperioso um estudo que, de alguma forma, enquadrasse perspectivas, problematizações e questionamentos que se nos têm colocado em termos profissionais, que pudessem convergir num trabalho reflexivo, analítico e, se possível, de alguma sistematização.

Com este propósito, realizou-se uma investigação no sentido de compreender e analisar os processos dramaturgicos de criação cénica do corpo, enquanto espaço comunicacional e de atribuição de sentidos. O desenvolvimento da pesquisa expandiu-se por diversos horizontes de estudo, mas com um ponto comum: assumir o discurso dramaturgico como elemento aglutinador da génese das artes do espectáculo, sendo o corpo o elemento catalisador de caracterização de



identidades específicas. Para englobar esta multiplicidade de áreas de influência foi necessário abarcar o estudo de duas realidades que, embora distintas, se revelam constantes e condição de um mesmo fenómeno. De um lado, a criação de um espectáculo do qual é responsável uma estrutura determinada e configurada. Do outro, o público, condição de existência do fenómeno artístico e que, embora mais difuso e flutuante, se revela, através da recepção, um elemento fundamental na produção de sentido do espectáculo.

O facto de se mergulhar em teorias, por vezes díspares, foi na tentativa de compreender a complexidade de uma atitude singular: a impossibilidade de referenciais exclusivos de análise do corpo em cena, e da inerente necessidade de accionar uma pluralidade de instrumentos de interpretação sobre um objecto de estudo que se revela resistente a generalizações. Integramos esta investigação no âmbito do que tem sido qualificado como modo de pensamento relacional (PEREIRA, 1994). Os trabalhos desta abordagem visam, essencialmente, as componentes comportamentais das reacções espontâneas dos sujeitos em relação ao vivido. Neste sentido, tratando-se de um estudo sobre práticas artísticas, que atitude epistemológica deveremos accionar? Por se tratar de um domínio “fugidio” a investigações científicas – tão subjectivo parece o processo de criação–recepção –, adoptámos o olhar de Pereira (1994) e o de Fernandes (1983), assumindo o trabalho de investigação como uma tentativa de “atingir o que está para lá do aparente” (p. 15).

1. Pressupostos metodológicos

A reflexão resultante desta pesquisa propõe analisar os mecanismos através dos quais intérpretes e espectadores procuram construir as suas identidades em torno de um “corpo cénico” comum; e foi estabelecida a partir da criação e análise de um espectáculo concreto: *História do soldado* (Stravinsky/Ramuz). Optou-se por realizar cenicamente esta obra, dada a sua riqueza, e por se considerar uma perda significativa abrir mão do momento da narrativa do mito, realçando o papel

do “contador de histórias” e da função da fábula no plano social. Com a criação e análise deste espectáculo tivemos, assim, como objectivo principal captar a dialéctica entre o onírico vivido e as suas representações, tanto no plano da interpretação, como da recepção.

Sabe-se que, até ao século XIX, as fábulas e os contos de fada não eram exclusivamente dedicados à infância, mas também à população adulta. Esta realidade encontra ainda manifestação no mundo rural, corroborado pela existência de contadores de histórias e formas populares de espectáculo performativo (como são a título de exemplo, na realidade portuguesa, as festas dos rapazes; os mascarados; os mistérios; os milagres; os autos...). As fábulas põem em cena experiências interiores, frequentemente não coincidentes com valores e concepções sociais legitimados, mas que fazem eco de representações colectivas. Progressivamente, e fruto do desenvolvimento de teorias racionalistas, remeteu-se a fábula para o domínio da infância, afastando-a do espaço público e verbalizado do mundo adulto. No entanto, a fábula, enquanto manifestação artística, continua a exercer uma importante função social: a expressão de conteúdos inconscientes para os quais a representação colectiva não encontra linguagem. A obra *História do soldado* comporta esta dimensão fabular e simbólica, apresentando uma estrutura dramaturgica assente na personagem “arquétipo”, e na fábula como o quadro de continuidade da obra. Este jogo metafórico, já apresentado pela dramaturgia da obra, indicou o caminho para a concretização cénica da mesma.

Para a criação deste espectáculo, partiu-se do pressuposto de que todos os indivíduos transportam dentro de si uma história à espera de alguém que a conte. Estas diversas histórias de vida são fonte de criação artística, dando origem a múltiplas representações, sendo estas materializadas preferencialmente num corpo transpessoal, intrapessoal e transcultural que se enuncia cenicamente. Nesse sentido, e a partir da proposta cénica *História do soldado*, observaram-se os significados que cada um dos intérpretes e

espectadores atribuiu à narrativa do corpo, através da reflexão individual ocasionada pelo espectáculo.

Dada a especificidade deste estudo, houve a necessidade de se aproximar a investigação do seu objecto: (i) No plano da criação, o principal instrumento de pesquisa foi a própria investigadora, uma vez que esta participava no contexto do grupo analisado, assumindo uma função precisa dentro da hierarquia do grupo (direcção artística). A observação participante, no tocante ao pólo da criação, revelou-se o instrumento metodológico preponderante, uma vez que possibilitou a interacção com o grupo e a viabilidade da observação, permitindo captar, com maior clareza, dois aspectos essenciais: as acções verbalizadas e as partituras corpóreas desenvolvidas pelos criadores; as representações e os referenciais de comportamento específico de cada identidade artística e a sua conseqüente repercussão numa linguagem identitária corporal; (ii) Para a análise da recepção, teve-se como principal objectivo identificar os repertórios emocionais dos espectadores, tentando captar os esquemas de relação com o vivenciado em cena. Neste sentido, optou-se por um plano empírico de investigação de análise da memória vivencial, e atribuição de significação, construindo-se uma proposta de instrumentalização metodológica, a partir dos estudos desenvolvidos por Deldime e por Livingstone. O material recolhido foi analisado a partir da constatação de recorrências de partituras do corpo em cena. Para explicar tais recorrências foram levantadas, então, as unidades cénicas, unidades de movimento e dramaturgias que estariam implicadas nos discursos dos espectadores. Esta análise possibilitou reflectir as configurações do corpo em cena como dimensão do comportamento espectacular do intérprete, assim como discorrer sobre o movimento que faz o espectador aproximar-se desse corpo em cena.

2. Pressupostos teóricos 1. O discurso artístico como prática ritual

“As estrelas do teu destino jazem no teu peito. Este é o único segredo do coração.”

Jung

2.1. Comportamento mágico

Pensar em discursos artísticos implica sempre uma dupla reflexão: por um lado, falamos de uma linguagem racional e objectiva alicerçada no signo; por outro, entramos directamente no domínio do sentir, do afecto, logo, do inominável, do subjectivo que está além do racional e do científico. A arte, como todo o discurso da subjectividade, pertence ao domínio do inconsciente, fundando o que de mais íntimo existe em cada um; é um pensamento subjectivo, uma metáfora do indizível. Tendencialmente negamos aquilo que desconhecemos, tudo aquilo que não dominamos racionalmente, no entanto, há todo um universo que não percebemos pela razão e que, nem por isso, deixa de existir. Podemos genericamente afirmar, dentro da lógica fenomenológica, que existem dois reais, um real lógico e racional que é afectivamente desinvestido e pouco mágico, e um outro real inconsciente e afectivamente investido, que não controlamos. Como refere Ceitil (2003), “os efeitos de realidade da magia, dos mundos mágicos dentro de nós, dependem também de termos ou não mundos mágicos dentro de nós; dependem também do eco, da ressonância que isso produz ou não em nós” (p. 108).

A arte fala sempre de uma realidade afectiva, de um real magicamente investido, é uma outra lógica sensorial e inconsciente alicerçada no sentir que não se racionaliza, apenas se sente e se acredita (como a magia). É, como tal, um universo de afectos por excelência, e só nesse sentido é que se pode entender as múltiplas relações que se tecem no acto da criação e da recepção. Como sabemos, no universo dos afectos nada é contraditório, uma vez que tudo está integrado ao atribuirmos um sentido intra-individual. Obviamente que este é um registo comunicacional difícil de verbalizar. Na criação-recepção artística deixamos que vários “reais” aconteçam em nós, desafiando frequentemente as lógicas da razão. Para o investigador que se propõe estudar o discurso artístico, não basta olhar para a obra, enquanto objecto de estudo, mas há que igualmente ter em si a maleabilidade de devir um outro, ser a um tempo criador e espectador. Como



defende Merleau-Ponty (2002), a arte tem uma função metafísica, faz parte de um domínio de intimidade e de proximidade. Actualmente, vivemos em dicotomia constante: por um lado defendemos a subjectividade, racionalizando-a sempre; por outro fugimos constantemente de um discurso inconsciente e mágico, que por excelência é a génese do discurso artístico. Existe no acto de criação-recepção da obra de arte o retomar, a um tempo mítico e cíclico, um devir uno com o outro, ainda que num plano de ficção e metáfora. Uma representação espectacular instaura, necessariamente, um espaço dialéctico de subjectividade. Como refere Levinas (1991), estamos sempre em relação dialéctica com o outro, nem que seja num espaço de intersubjectividade; há sempre um movimento, que não é passivo, mas, pelo contrário, criativo, no acto de desejar ou de sentir. A motivação de uma qualquer acção depende sempre do investimento afectivo que nela operamos. Da mesma forma, o efeito de uma obra de arte depende do nosso investimento afectivo, do facto de acreditarmos naquilo que nos está a ser dito. Nesse sentido, a recepção passa inevitavelmente por um discurso sensorial, pelo desejo da magia; é, por isso, um discurso do inconsciente, legitimando os mecanismos do consciente. Aqui temos a diferença entre os mecanismos da psicanálise, que pretende tornar o inconsciente num discurso consciente e racional, e o discurso artístico, que opera o fenómeno contrário, deixando que o inconsciente assuma a dianteira e se expresse com a sua lógica própria. No entanto, estamos, no discurso artístico, numa estrutura bi-lógica, isto porque se, por um lado, aceitamos e assumimos uma outra estrutura de pensamento, alicerçada no inconsciente, que nos permite a identificação, empatia e catarse, por outro sabemos-nos em situação de ficção, em que cada um desempenha um papel, mas que, tal como um ritual, tem as suas regras e tempos próprios. Daí que nunca aconteça a fuga, nem os mecanismos de descontrolo; durante o espectáculo passamos a estar sob a égide da fé e da crença, mas é um contrato com duração definida. E é exactamente

essa “segurança” que permite o contacto emocional com a cena.

2.2. Intérpretes e espectadores: transportados e transformados

Falar em magia ou crença faz, como já afirmamos, com que automaticamente se entre no plano do “não-científico”. Demonstramos sempre resistência em lidarmos com realidades em relação às quais não temos provas objectivas, no entanto, o discurso artístico é da ordem dos afectos, povoado de seres fantásticos e mágicos que fazem sonhar. Mas para que este processo possa acontecer, é necessário que o pensamento esteja disponível a receber a fantasia e o sonho, logo, a ser um pensamento mágico, e o sujeito que o pensa, feiticeiro. É necessária uma aproximação do objecto, ainda que este se torne fragmentário e parcelar, porque subjectivo, e desta forma o objecto desaparece enquanto objecto.

Esta é a proposta de Merleau-Ponty (2002) em relação ao corpo. O filósofo defende que se falamos do corpo não podemos distinguir sujeito e objecto, uma vez que a experiência do corpo opõe-se ao movimento reflexivo desse mesmo corpo. Daí encontrarmo-nos sempre na impossibilidade de enunciar uma linguagem pura do corpo, uma vez que uma linguagem do corpo radica no facto inalienável de se estar num nível conceptual, simbólico e representativo. Este esforço da subjectividade implica deixar que o objecto se torne sujeito em nós; é um movimento de entrega e, simultaneamente, um movimento de certa passividade, de esperar que a resposta venha, de escuta da interioridade, (da nossa, do outro), implicando um trabalho de receptividade e de acolhimento.

A relação intérprete-espectador tem algo de oculto, de mágico, de irracional, que ultrapassa a nossa capacidade de compreensão. Ou acreditamos nesta relação e a vivemos, ou tentamos objectivá-la num discurso racional e não a aceitamos. Será o discurso do imaginário que faz com que o devir outro seja possível: é o princípio da homogeneidade, a ligação primitiva com o outro,

o sincretismo sujeito-objecto. Aqui, o real é um referente, mas não condição de existência, é esta a linguagem e referência do discurso artístico. O fascinante não é o ser, mas o devir um outro Eu. Isto é tão válido no discurso da criação como da recepção. A própria personagem tem uma múltipla identidade, ela existe por si, na sua identidade ficcional, mundo real ou irreal não sabemos. Depois há uma outra personagem, a que existe dentro do intérprete. Por último, existe uma personagem exterior, nascida da conjugação das duas primeiras, que habita o palco e com quem o espectador deseja “devir um com”. Tomemos, como exemplo, a personagem Medeia; ela existe por si própria, fruto de uma mitogénese colectiva, independente de todas as dramaturgias e de todas as leituras. Há, contudo, outra Medeia, individual e subjectiva, que habita o intérprete, e existe ainda outra Medeia, temporal, espacialmente limitada pela cena e pela proposta espectacular. Todas têm propriedades mágicas. Para o intérprete, a personagem que lhe é exterior (a que vive no discurso dramático) dá-lhe a negação e a possibilidade da contrariedade. Podemos afirmar que a personagem que vive fora do intérprete é real e alimenta a que vive dentro dele; é dessa relação de crença que se constrói a fronteira entre o exterior e o interior, que surgem novas possibilidades de se ser.

2.3. Da existência de universos mágicos

Quando falamos de discursos artísticos, será que estaremos sempre a falar de um universo mágico? Mesmo que isto não seja verdade, porque depende do que entendemos por mágico, falamos sempre de um discurso interior, do domínio do inconsciente, ainda que colectivo. Como referiria Morin (1988), é característico da espécie humana a adaptação activa e recriadora, é-lhe por isso inata a capacidade de sonhar mundos irrealis e concretizá-los, ainda que parcelarmente. E como nos ensina a psicanálise, o humano desconhece na totalidade as leis do consciente e do mundo “real” e “objectivo”, logo, tem diante si um mundo de possibilidades desejantes infinitas.

Quando falamos do acto de criação, falamos da existência de um sujeito que pensa um discurso

do desejo. Mas esse discurso não é, como vimos, um solo, quanto muito será solilóquio. Há sempre uma multiplicidade de personagens a falar em nós: essas personagens, não somos nós que as escolhemos, somos antes escolhidos pelo desejo desses outros habitarem em nós. Desta forma seremos sempre sujeito, intérprete e personagem. Nada é verdadeiramente nosso e, no entanto, é pelo nosso corpo, através da nossa voz, que se materializa uma identidade, logo somos também sujeito de algo, que é a nossa criação, que é o nosso testemunho. Efectuamos assim um movimento interessante de retorno à nossa subjectividade, construímos a nossa história a partir de outras personagens, porque não poderia ser de outro modo. No entanto, voltamos a afirmar, essas personagens são uma outra vida, somente falam em nós, pensam e sentem em nós, mas são-nos exteriores, são de outra ordem, apenas usam o nosso corpo para se exprimirem. Daí não sermos sujeito, mas agentes de criação. Quando a criança brinca ao “faz de conta” diz, através do jogo teatral, o que precisa que seja dito; o mesmo se passa no acto da criação-recepção artística, integramos o real desejante nesse outro real que é a vida, abrindo-se horizontes de expectativas para mundos possíveis.

2.4. Representação e inconsciente: sentidos e significados

*“As interpretações só são necessárias aos que não entendem.
Só o incompreensível tem que ser significado.
O homem despertou num mundo que não
compreendeu; por isso quer interpretá-lo.”*

Jung

2.4.1. O corpo “feiticeiro”

A noção de que cada corpo fala uma língua nativa, atribuída na concepção e esquecida em estado adulto, é a premissa desenvolvida por diversos investigadores, pedagogos e criadores. De acordo com esta perspectiva, o corpo é sempre contador de histórias, um corpo mimético, que parte da parateatralidade, do transe, como base de construção de personagem e condição de representação. O jogo artístico reside, então, nesse processo de transformação, sendo o corpo,



enquanto memória bioenergética e celular, o agente que opera essa alteração.

Steinman (1986) justifica o espectáculo contemporâneo como vestígio de uma cultura arcaica pré-teatral (sátiros gregos e mistérios dionisíacos). Consideramos pertinente a análise desta autora. Com efeito, embora a nossa sociedade tenha transitado da parateatralidade para a teatralidade, os mecanismos são similares, ou seja, num registo teatral (consciente) a capacidade de transformar a realidade já não é vivida pelo eu social em acção, mas sim através duma personagem accionada pelo eu espectador. O fenómeno é o mesmo, entramos em catarse e transe, agora como espectadores em identificação e não como actuantes reais. A representação espectacular revela-se, assim, um veículo através do qual intérpretes e espectadores podem transpor-se para um outro estado de consciência, exorcizando desejos, atribuindo um significante ao real.

No discurso artístico encontramos diversos métodos para a transmutação do eu num outro. No entanto, estaremos sempre face a duas técnicas fundadoras: forma mimética – o sujeito toma o espírito do ser que mima; incorporação – o sujeito é conscientemente transformado por um estado induzido de consciência. É oportuno neste caso falar de possessão, mas vivida de forma programada. A segunda técnica (incorporação) é muito frequente na dança e em propostas que partem do movimento puro e da força cinestésica, dando assim origem a todo o processo da relação corpo-imagem; na primeira técnica parte-se de personagens, de imagens e arquétipos que existem fora de nós. Neste caso, em que a construção de personagens surge de imagens, o intérprete deseja que a sua identidade deixe de ser visível, e que a vida da personagem ocupe a cena. Por exemplo, no teatro *Nô*, o intérprete usa a sala dos espelhos para que este processo suceda, deixa de ser o eu para passar a ser personagem. A personagem criada face ao espelho, só se abandona face ao espelho. As personagens-arquétipo fazem na actualidade o que as máscaras faziam no teatro grego, tipificam uma relação com o eterno, com a génese da humanidade.

O arquétipo funciona, assim, como o simbolismo fundamental do humano, constituindo-se como ideais, figuras de mitos, estudos de existência, fantasias conscientes.

Refira-se que ambas as abordagens, sabendo que a primeira é tradicionalmente predominante no discurso teatral e a segunda no discurso da dança, conduzem ao transe. Transe, literalmente, significa passagem, inicialmente a passagem da vida para a morte ou então possessão de uma outra vida. Não é só o intérprete que entra em transe, o espectador também, desde que assim o queira, como é óbvio.

2.4.2. O inconsciente como círculo criador

Como é sabido, o acesso ao manancial simbólico que é o espectáculo é feito através da memória, de sonhos, da visualização, tal como acontecia para o homem primitivo. Jung (2003a) defende que é sempre no inconsciente que todos os fenómenos se produzem; até mesmo a dor física é uma manifestação de uma imagem criada na psique. A mente/psique tem a capacidade de transformar a realidade ao ponto de não existir separação entre o eu e a realidade; o nosso conhecimento consiste, assim, em materiais da psique que vão formar o real.

Da mesma forma, tudo o que foi feito e descoberto pela humanidade teve a sua origem em sonhos, visões, numa realidade psíquica. Todos os nossos sonhos, expectativas, ansiedades e medos estão alicerçados em realidades que são formalmente reconhecíveis ou puramente imagináveis, mas que experiencialmente são bem reais para quem as vive. Jung (2003b) refere que todas as experiências da mente, mesmo que imaginárias e subjectivas, são reais, vividas intensamente como verdade pelo sujeito e com repercussões no mundo real; daí terem o mesmo valor e efeito que os processos e os mecanismos do consciente, ao transferir uma energia instintiva para uma energia com objectivos culturais. Exemplos destes mecanismos são todas as cerimónias rituais e parateatrais em que o símbolo é usado na sua plenitude, são também exemplo as

manifestações artísticas e, em especial, os fenómenos colectivos espectaculares. O espectáculo revela-se, para este autor, uma cerimónia mágica com rituais preparatórios específicos, que claramente têm como objectivo direccionar a libido para uma utilização eficaz, cumprindo determinadas funções do inconsciente colectivo². Deduzimos a existência do inconsciente colectivo em parte pela constatação do arquétipo. Os arquétipos são padrões que já nascem com o sujeito, são imagens primordiais que se manifestam sobre a forma de intuição. Estas imagens primordiais formaram-se durante séculos enquanto o cérebro humano ainda estava a emergir de um estado primário, e manifestam-se de diversas formas: imagens geométricas; na forma de seres humanos ou semi-humanos; deuses; seres fantásticos (fadas, gnomos); animais extraordinários.

Os arquétipos apresentam-se ao sujeito sob a forma emocional, desempenhando uma função decisiva em certos momentos da existência humana – nascimento, morte, transições de vida, mudança de idade. Nestes momentos, imagens-arquétipo podem surgir com toda a nitidez na vida do sujeito em crise; os arquétipos manifestam-se no sujeito quando este necessita descobrir ou clarificar as suas raízes. Estas “aparições” adquirem um carácter mágico e oracular, sendo os seus avisos tomados seriamente, uma vez que são prospectivos. Sobre os arquétipos, Jung (2003a) refere a impossibilidade de os analisarmos e entendê-los na totalidade, uma vez que ninguém os criou, logo, não os podemos denominar como coisas deste mundo real. O máximo que conseguimos é isolar as figuras dos arquétipos, recorrentes em sonhos, mitos, arte e fantasias em série e, a partir daí, tentar perceber a sua relevância e significação para o sujeito.

2.5. O mito na génese da arte

Quando um mito é formado e expresso em palavras torna-se verdade, e é criador de uma nova ordem indiscutível. O espírito do mito cumpre a explicação de eventos naturais, como o nascer do sol, o mar, as estações do ano, a vida, a morte. Para Jung (1997), os mitos vão ainda mais longe, e dão indicações ao humano de como devem experienciar todos estes fenómenos. Ou seja, a

explicação do mito constitui-se como explicação física (por exemplo, o fenómeno do nascer do sol), mas acrescido de uma carga emocional, daí a vivência do quotidiano ser de participação mística constante, fazendo com que tudo que suceda fora (no mundo natural) também suceda dentro de nós. Vivemos interiormente, com o mesmo envolvimento emocional, o nascer do sol que assistimos e um outro que vamos desenhando dentro de nós.

O mito é estruturador do ser humano e quando o sujeito perde contacto com a mitologia, perde imediatamente o contacto com as forças criadoras do seu ser. Note-se que a arte cumpre, segundo Jung (2003b), a função de religar o homem com a mitologia; a arte será o mito em acção. Seguramente que a representação do mito nem sempre produz alterações no real, mas, por vezes, isso acontece. O concretizar destes arquétipos passa por um esforço pessoal de por todos os meios analisar e dar forma à fantasia e manifestações que, inconscientemente, surgem no relato do mito, trata-se de desejo e de vontade. Note-se que no processo de criação artística encontramos o mesmo mecanismo: o intérprete transporta em si o desejo da obra (inconsciente pessoal e colectivo) em direcção ao plano da vontade (manifestação consciente através da materialização da mesma). Os mitos, como ensinamentos tribais primitivos, mais não são do que arquétipos transformados em

² Contrariamente ao defendido por Freud, para Jung (2003a) o inconsciente não é só o lugar onde se esconde o infantil e o “animal” do consciente, mas transcende muito este universo. Tradicionalmente, e num discurso psicanalítico, representamos o sujeito como uma ilha (ou icebergue) em que a parte visível é o consciente, o conhecido, o ego, enquanto centro de consciência. Mas nem tudo o que sei de mim e do mundo é consciente ou está num plano consciente permanentemente. Esqueço-me ou reprimo o que não gosto, assim como tudo aquilo que não é socialmente aceitável. Tudo isto está na fundação de alicerces desta ilha que é o humano. Existem também algumas percepções e sensações que não têm força suficiente para chegar ao consciente e que ficam, por isso, cativas num plano inconsciente, algo comunicante. Estes elementos desenhavam uma espécie de sombra algo fronteira entre o ego e o inconsciente. Trata-se, usando a metáfora da ilha, de uma parte da terra que nem sempre está coberta por água e que pode sempre ser resgatada. Jung (1998) denomina esta sombra de inconsciente pessoal, para o distinguir de inconsciente colectivo (que é a parte do inconsciente que permanece inconsciente sempre, mas que conserva em si a matriz do consciente). O inconsciente pessoal pertence ao indivíduo e é formado por impulsos infantis reprimidos, por desejos reprimidos, por percepções sublimares e por experiências esquecidas. O inconsciente colectivo é bem mais profundo que o inconsciente pessoal, é o material desconhecido através do qual a nossa consciência emerge



formas conscientes transmitidas, segundo a tradição, geralmente de acordo com ensinamentos esotéricos. Outras formas de arquétipos do inconsciente colectivo estão presentes nos contos de fada e nas formas dramáticas tradicionais. De qualquer forma, os arquétipos correspondem sempre a representações colectivas não totalmente manipuladas pelo consciente, embora nos mitos e contos de fada a intervenção do consciente seja bastante mais forte e actuante. O ensinamento do mito é sagrado, uma vez que busca captar os ensinamentos invisíveis da alma. É nesse sentido que Jung (2003b) afirma que o inconsciente nos coloca invariavelmente face à nossa interioridade. Para este autor, o homem e o cosmos obedecem às mesmas leis, sendo o homem um microcosmos não separado do macrocosmos do qual faz parte. A psique humana e o cosmos estão, por isso, interligados, tal como o mundo interior e o mundo exterior. Daí que o homem esteja em constante processo de libertação e cura e, nesse caminho, se torne individual sem deixar de pertencer e fazer sentido num todo.

O inconsciente colectivo consiste, como já observámos, em motivos mitológicos e imagens primordiais comuns a muitas mitologias universais. O mito da morte e do renascimento do herói, por exemplo, é comum a muitas mitologias e culturas, e surge como parábola para fenómenos naturais (o nascer e o pôr-do-sol, as colheitas, as estações). Verificamos, deste modo, que a psique não regista os processos conscientes e, em seu lugar, estabelece fantasias sobre os aspectos psíquicos. Jung (1998) afirma que o que fica como imagem na mente são, exactamente, as imagens-fantasia que surgem após os fenómenos físicos terem ocorrido. Não é a tempestade que interessa e é recordada, mas as nuvens ameaçadoras, os câmbios de luz, a cor. Da mesma forma, os sentimentos que surgem durante os fenómenos (medo, perigo) são os importantes na criação de uma justificação para o fenómeno, os poderes supranaturais surgem entendidos neste contexto. É deste material que os mitos são feitos, constituindo a matéria do inconsciente colectivo, que é colectivo porque é

dado a todos da mesma forma, e o cérebro contém em si arquétipos e instintos. No mesmo seguimento, tudo o que surge e se manifesta no corpo humano, mesmo as singularidades, está carregado de um padrão emocional colectivo e instintivo. Note-se que toda a sensação que acontece no corpo é analisada por Jung (1997) como um fenómeno relacionado com os arquétipos e a sua natureza. Isto sabendo que um arquétipo é psicofísico, ou seja, a um tempo psicológico e físico e, nesta situação, é através do corpo que o inconsciente traz para a consciência uma imagem mental e, mesmo, um evento físico.

O homem tem receio do inconsciente por não o dominar, daí a necessidade de controlar a “possessão” através de ritos que retomem o consciente; a arte também entrará neste processo. Nasce, assim, uma civilização assente no consciente, mas vinculada ao inconsciente; e desta forma a humanidade continua a acreditar, tal como o homem primitivo e infantil, que nada pode contra os deuses que lhe indicam os caminhos do destino.

2.6. Territórios de fronteira

A nossa cultura alicerçou-se na palavra escrita e oral, na habilidade para arquitectar raciocínios e armazenar informação, mas interiormente, como seres humanos, este processo levou-nos a perder a percepção intuitiva das imagens e dos sentidos, com os quais os nossos antepassados reconheciam e identificavam o mundo. Com efeito, os mecanismos sensoriais da leitura, acrescidos da importância atribuída ao sentido da visão, reduziram a capacidade perceptiva atribuída aos restantes sentidos. No entanto, a linguagem simbólica não perdeu o seu lugar, resta-nos saber como utilizá-la. Como artista está-se sempre em busca de imagens que dêem acesso às cavernas de uma simbologia ancestral, do inconsciente colectivo. Sabemos que a civilização humana foi construída e animada pelo conceito do contador de histórias, e que as novas formas de comunicação nos afastam da relação interpessoal. Desta forma, perdemos a capacidade de comunicar directamente com os nossos sentidos e com o nosso coração, a

experiência sensorial deixou de ter tanta importância. Neste sentido, questiona-se como é que o artista pode sobreviver distanciado da experiência do coração. E também, será que a humanidade pode sobreviver sem histórias?

Acreditamos que sem uma fábula/mito que a legitime, uma civilização, uma cultura, não existem. A fábula funciona, assim, como guardião de memórias e ferramentas de organização cultural e social. Frequentemente o que é aceite como nova forma de comunicação artística resulta de modo hermético e fechado, afastando-se do público que não entende o processo. A função das artes do palco será fazer com que a experiência reatada (fábula ou evento narrado) faça sentido para quem a ouve ou vê. As histórias que contamos pertencem ao nosso corpo, são pertença de uma memória colectiva, antes de pertencer à nossa cultura, à nossa linguagem.

Os mitos são o grande exemplo das histórias que guardamos no corpo e que contêm toda a experiência da humanidade. Os mitos, os textos sagrados, os contos de fadas são temas-arquétipo e motivos essenciais para as nossas vidas, e que se inscrevem no corpo. Tendemos a pensar em padrões que se assemelham a velhas histórias e formas mitológicas, porque essas mesmas histórias contêm as formas-arquétipo do funcionamento humano e estão alojadas no nosso cérebro. Desta forma, e como nos lembra Bettelheim (1998), as histórias que ouvimos em crianças ajudam-nos a formar e a construir a nossa psique.

Ao longo dos tempos, as sociedades encontraram sempre formas de passar e manter os mesmos mitos. Estas formas englobaram sempre rituais espectaculares, com dança, música e oralidade, sendo o seu grande objectivo lembrar aos participantes as bases do mundo. Actualmente é-nos mais difícil acreditar numa história que nos conte como o mundo foi feito, como o homem foi criado, e o que este deve fazer para se manter em equilíbrio com o cosmos. Mesmo assim, tal como a Sherazade, também o artista sabe que necessitamos sempre de uma história bem contada. É esse o garante da vida.

3. Pressupostos teóricos 2. A dramaturgia do real e ficcionalidade cénica: algumas considerações

3.1. Dramaturgia como ficção do real

A noção de transfiguração está sempre presente quando falamos de criação artística. Independentemente do tipo de trabalho de interpretação, essa transfiguração acontece na criação de um mundo imaginário que se estrutura numa dramaturgia criada entre o espectador e o intérprete, a partir da vida da personagem. É nesse sentido que afirmamos que tanto o intérprete como o espectador são criadores, uma vez que constroem um mundo, uma outra realidade diferente daquela que é, objectivamente, observável. Ambos, espectadores e intérpretes, partem do nada, do vazio, para fazerem existir o que eles querem que esteja lá. Como nos mostra a personagem-coro de *Rei Édipo* (Sófocles, 1991), o poeta é rival de Deus, uma vez que refunda o mundo à sua maneira, ao inventar outras formas de ser e estar. Ele funda uma obra de arte da mesma forma que os deuses criaram o mundo. Nesta visão, os intérpretes enformam numa perspectiva técnica a obra criada pelo poeta, atribuindo significações aos sonhos e materializando ideias, através da sua própria sensibilidade e do seu saber-fazer. A relação que se estabelece entre intérprete e personagem é uma relação em alteridade, mas não uma alteridade formal como é a relação do Eu com os objectos nomeáveis do mundo, é antes uma alteridade do Eu com o Outro metafísico. Esse Outro (neste caso pensemos em personagem) é um ente particular e único que se traduz numa relação de totalidade irreductível à estabelecida pela actividade sintética do entendimento. A personagem assume, assim, um outro estatuto, é uma alteridade anterior a todo o conhecimento do Eu; para que essa alteridade exista, um pensamento terá que se produzir.

O “pensamento”, a “interioridade”, são a própria factura do ser e a produção (não o reflexo) da transcendência. Só conhecemos essa relação – por isso mesmo notável – na



medida em que a efectuamos. A alteridade só é possível a partir de mim. (LEVINAS, 2000, p. 27)

Ora, quando referimos o discurso artístico, sabemos que ele se alicerça num discurso sobre os afectos, falamos de um real que não pertence à ordem da materialidade do mundo. Entramos, por isso, numa outra ordem, a da sensibilidade que, como refere Levinas (1991), é uma maneira da fruição e que se produz pela acção corporal, uma vez que o corpo é independente de todo o pensamento, ao ser o elemento que permanece e que habita.

A sensibilidade não pertence à ordem do pensamento, mas à do sentimento, ou seja da afectividade (...) as qualidades sensíveis não se conhecem, vivem-se: o verde das folhas, o rubro deste pôr-do-sol. (...) A sensibilidade não constitui o mundo, porque o mundo dito sensível não tem como função constituir uma representação, mas constitui o próprio contentamento da existência. (...) Sentir é estar dentro, sem que o carácter condicionado – e, conseqüentemente, inconsciente em si dessa ambiência que inquieta o pensamento racional – esteja de alguma forma envolvido na sensação. (LEVINAS, 2000, p. 119)

O acto de recepção da obra de arte implica, então, dois movimentos: percepção e fruição. A relação intérprete–espectador mede-se, assim, nesta lógica do sensível e da fruição, mas instaura-se numa relação frente a frente que, não anulando a separação e a individualidade, consiste em dar ao outro a posse do seu universo, do seu mundo. Os interlocutores – intérprete, espectador – são singularidades que desejam e aceitam comunicar ao outro o seu próprio mundo, isto na ordem da fruição. Neste processo, a personagem mostra-se o terceiro elemento em alteridade que agrega e possibilita a reunião desses dois interlocutores.

A personagem remete o intérprete para um outro plano de si, designando sempre um movimento de ligação a um Outro (personagem) que ainda não se conhece e que se sabe habitar um universo exterior. O grande desafio passa, como defende M. Chekhov (1995), por tornar esse Outro personagem num ser despojado de transcendência e conatural ao intérprete que, obrigatoriamente, irá implicar um movimento de regresso a si mesmo, um movimento em fruição, de acordo com Levinas (2000). O trabalho do intérprete, independentemente

da linguagem em questão, caracteriza-se pela exterioridade do Outro (personagem e espectador) e pelo carácter transcendente com o qual o intérprete o investe e que, paradoxalmente, será vivido no espectador como fruição plena. Parece-nos que, para o intérprete, esse Outro que é a personagem e esse Outro que é o espectador surge como objecto de uma necessidade transcendente que nunca perde a sua exterioridade e alteridade.

A relação que o intérprete tem com a personagem, embora em intimidade, concretiza-se essencialmente num futuro de possíveis, bem mais que em concretizações imediatas. É uma relação de antecipações e de concretização de poderes que actuam enquanto dura a representação. É nesse tempo de representação que existe um futuro, que será sempre adiado, como possível, para o dia seguinte, para espectáculo seguinte; daí ser um futuro feito de insegurança, do que ainda não é, nem se sabe se poderá ser. Amanhã será sempre um novo espectáculo, um novo público, uma nova paleta de possíveis. Daí o intérprete estar, sempre, situado numa terra de ninguém, entre o que é e o que ainda poderá ser. Ele não conseguirá nunca catalogar a relação que tem com a personagem, nem nunca poderá projectar um futuro, porque esse mesmo cenário se altera em cada dia, o que faz com que o acto de criação e o trabalho de interpretação nas artes do palco sejam sempre vividos como fruição. Neste contexto, Pirandello (1974) fala da arte como prolongamento da vida. Para este autor, a ilusão de um mundo real é tão importante como a realidade de um mundo de ilusão.³ O espectáculo passa a ser vivência que adquire, aqui, o mesmo significado que, para Levinas (2000), tem a fruição. A realidade e a ficção coexistem, lado a lado, sem fronteiras, ao

³ “Doutor Hinfuss: Mas quem foi que lhe disse que a arte devia ser vida? É verdade que a vida tem de obedecer às duas necessidades opostas que o senhor diz, mas por isso mesmo não é arte; tal como a arte não é vida porque consegue precisamente libertar-se dessas necessidades opostas e consiste na eterna imutabilidade da sua forma. E é por isso mesmo que a arte é o reino da criação conseguida, enquanto que a vida está como deve estar numa infinitamente variada e constante formação. Cada um de nós procura criar-se a si próprio e criar a sua própria vida com as mesmas faculdades do espírito com que o poeta faz a sua obra de arte.” (PIRANDELLO, 1974, p. 43)

ponto de as personagens reivindicarem para si o estatuto de pessoas reais e dos espectadores as apoiarem nesse sentido.

O tempo da representação e o tempo dos espectadores são sincrónicos; logo, observamos uma confluência dos espaços do imaginário e do real. Um espectáculo situa-se algures na fronteira entre a realidade e a ficção, entre a unidade e a dispersão do Eu: é o discurso artístico. Mas é, também, a linguagem do mito, já que o discurso artístico é, de acordo com Lévi-Strauss (2001), uma forma de mito em acção, alicerçado em modelos culturais. Os contos de fadas, os mitos, as fábulas proporcionam uma compreensão aguda da espécie humana num plano filogenético, e proporcionam instruções de caminhos, num plano ontogenético, através do arquétipo e do Self instintivo. Tradicionalmente, e na arte do contador de histórias, acreditava-se que era necessário usar a palavra certa e o gesto inicial para “tocar à porta”. Este “tocar à porta” significa usar o instrumento preciso para entrar em contacto com a psique profunda do espectador/ouvinte. É este mecanismo que é accionado no discurso artístico.

3.2. A mitogénese como elemento dramaturgico

Quando aderimos a um espectáculo ou obra de arte, normalmente acontece uma fruição que toca um arquétipo que nos é caro. Ou, como refere Jung (1997), accionamos um processo que se denomina de “imaginação activa” e que tem como ingrediente mais fácil e eficaz o folclore, as lendas, os mitos e a arte.

A arte cénica, através do mito, tem assim a capacidade de accionar no sujeito impulsos psíquicos, directamente relacionados com o inconsciente colectivo, e dessa forma promover a cura. Nessa perspectiva, e como defende Maffesoli (2003), o discurso artístico, por ser uma linguagem parateatral relacionada com um discurso do mágico, tem resultados operacionais mais rápidos: basta a enunciação do poder criador do verbo para que se instaure o tempo circular do mito, em que tudo pode ser reinventado, o tempo zero da criação.

Nas mitologias, as canções curam ferimentos e são usadas para atrair a caça. As pessoas são convocadas quando se entoam os seus nomes. Alivia-se a dor; alentos mágicos restauram o corpo. Os mortos são invocados ou ressuscitados por meio do canto. Diz-se que toda a criação foi acompanhada de um som ou de uma palavra proferida em voz alta, de som ou palavra sussurrada ou pronunciada sem voz. Quem emite esse tipo de “palavra sonora” pode ter tido conhecimento ou compreensão do seu significado ou não. Considera-se que o canto brota de uma fonte misteriosa, que anima toda a criação, todos os animais, seres humanos, árvores, plantas e tudo o que ouvir. (...) O hino da criação produz a transformação psíquica. (ESTÉS, 2004, p. 202-203)

Em todas as mitologias surge a ideia de que o momento da criação do mundo é um momento estético, não só no âmbito criador como no seu discurso performativo. Quando os deuses se afastam, após a obra criada, deixam sempre aos humanos um segredo, um registo mágico, seja a palavra, a dança, o canto, a melodia que, quando utilizados (note-se que estes instrumentos não podem ser usados gratuitamente, uma vez que são mágicos), evocam os deuses. Temos aqui a génese de todo o discurso religioso e linguagem artística. Com o tempo, o artista tornou-se o feiticeiro capaz de convocar o sagrado e o espectáculo como o ritual iniciático para o espectador. No sistema artístico, as artes do espectáculo têm esse poder de trazer as grandes forças psíquicas ao círculo humano, constituindo-se um tipo especial de linguagem.

A fábula, como texto estruturador, traz consigo o mistério do tempo e a magia da palavra, dando a possibilidade ao espectador de regredir no tempo e transmutar-se, operando a metamorfose da fantasia em realidade.

Se pensarmos na figura do contador de histórias (...), o homem misterioso que se convidava para os velórios, nas profundas noites de Inverno, como um celebrante ou um arúspice; o velho do cachimbo de barro que vivia da sua palavra e em torno do qual a sala ou a cozinha se dividia por si, como uma capela, em gineceu de fiandeiras e de bordadeiras de um lado, e em androceu de fumadores do outro. (...) Ao contador de estórias estava reservada a casa, o fogo no centro da casa – antigo lugar de encontro com os mortos, com os espíritos da estirpe – o contador/historiador de gestas laicas era ouvido na praça. E como o colectivo foi sempre o braço secular dos povos, o termo cantimbanco pôde sempre significar também comedor de fogo, domador de feras. Mas o contador de estórias, desdenhoso de estribilhos e de



cartazes patéticos, passava misteriosamente de casa em casa como um portador de tesouros. As crianças imaginavam-no de bom grado com um saco cheio de palavras, em tudo semelhante ao saco do Sono fornecedor de sonhos. Durante séculos foram-se criando lendas sobre os contadores de estórias que já não têm contos (ou já não querem contá-los): condão celeste, sempre revogável. (CAMPO, 2005, p. 23)

Na actualidade, independentemente dos caminhos que percorra, a criação artística permanece no dilema de tentar perceber se falamos de arte e seu duplo (realidade), ou, pelo contrário, da realidade e seu duplo (arte). Sabemos que o espectáculo, sendo a um tempo vida e morte, nunca poderá suplantar a realidade, mas apenas captar a efemeridade de uma impermanência. Neste sentido, a representação artística está em implicação total com os diversos devires da vida que, objectivamente, nos remetem para o ciclo do “existir”. Em arte (e mais uma vez assistimos à similitude com o discurso do pensamento mítico), a vida e a morte não são categorias estruturais e pólos opostos, mas antes termos que se auto-enunciam em planos circulares. A vida adquire cenicamente o seu acesso à morte, coexistindo estas duas pulsões de forma pacífica e apaziguando o espectador de um real que nega a morte, remetendo-a para o inconsciente. Note-se que, no discurso artístico, vida e morte não são meros recursos metafóricos, mas antes marcas primitivas da continuidade de um tempo que obriga, necessariamente, ao fim, para dar início a um novo ciclo. É necessário que a morte exista para restabelecer a vida, num mundo real que é, eminentemente, formado por um tempo descontínuo. Esta lógica não passa, apenas, por um discurso dramático que se trabalha nessa direcção, mas igualmente pela própria especificidade do espectáculo. Intérpretes e espectadores morrem na sua identidade, no início de cada representação, para uma nova vida que tem uma duração definida. O momento do espectáculo é preenchido por este binómio vida–morte e por um tempo que, embora fraccionário, se mostra circular e contínuo. O intérprete sofre, num plano artístico, uma transmutação, perde o seu estatuto

de “pessoa real” e assume uma situação de “sujeito cénico”. Desta forma, a pessoa real será sempre matéria-prima para o ser vivo performativo (personagem, exterior ou interior ao intérprete). O intérprete é, enquanto pessoa real e sujeito vivo, um ser em transmutação na direcção de um papel/personagem. Sartre (1992) referia que, ao longo da vida, somos escultores de um material biológico a que denominamos corpo, que aprendemos a recriar entre a pessoa real que somos e uma imagem ideal e circunstancial específica.

O jogo de criação de uma personagem passa por esta dualidade: o intérprete sente-se matéria do seu ser, que se irá oferecer à manipulação de um outro ser – a personagem, o director, o texto. O desafio será para o intérprete poder investir, livremente, todo o seu ser – a sua pessoa real – nesse processo, o da criação de personagem, em que o corpo se revela a matéria-prima principal. Este processo de criação de personagem implica, necessariamente, uma viagem interior do intérprete e, nessa interioridade, acontece a eternidade. Através da obra, o seu criador fica eterno, quer pela materialidade que deixa (a palavra escrita, o quadro, a escultura), quer como memória do efémero (as artes do espectáculo, essencialmente). Em todo o caso, algo de mágico e eterno aconteceu.

Desta forma, a arte revela-se como possibilidade mágica de transmutação de vida e o artista como o investigador que vai coleccionando informação sobre o real para o trabalhar. A arte acaba por ser um recoleccionar de mitos, ao jeito do contador de histórias. O espectador é parte integrante deste processo, situando-se numa zona interior de partilha e comunicação. Ele refaz, desta forma, o caminho da criação, construindo a sua própria dramaturgia e refazendo o mito primevo da origem. Regressamos, assim, à noção de ritual, um ritual colectivo, com o seu próprio cerimonial, em que cada um recebe o espectáculo, buscando as respostas para os seus questionamentos. E a certeza do espectador e do intérprete, como participantes nesse ritual, acontece desde o primeiro momento da intenção da obra.

3.3. A experiência fenomenológica

“A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las”

Merleau-Ponty

A fenomenologia, ao dar uma imagem aos processos cénicos, revela-se uma teoria da acção na apropriação do espectáculo. O pensamento fenomenológico parte do pressuposto de que toda a experiência fenomenal e perceptiva reúne um todo organizado com contornos desenhados e hierarquizados, uns em relação aos outros.

Para a fenomenologia, a unidade do mundo, antes de ser possuída pela consciência como uma realidade, existe por si só, como um projecto do mundo que o sujeito não possui, mas ao qual não se cansa de dirigir. A aquisição mais importante da fenomenologia é, sem sombra de dúvida, ter juntado o extremo subjectivismo e a extrema objectividade na sua noção de mundo e da racionalidade. O mundo fenomenológico não é o do ser puro, mas o do ser que surge da intersecção das suas experiências com as do outro. Desta forma, o real é para ser descrito e não construído, logo não se pode assimilar a percepção na ordem dos actos do julgamento. A todo o momento o nosso campo perceptivo está sujeito a uma série de impressões fugazes que se devem analisar, mas sem as confundir com o plano dos sonhos. O real é, assim, um tecido sólido, não esperando os nossos julgamentos para existir e ter sentido. A percepção não é uma ciência do mundo, nem mesmo uma tomada de posição deliberada, mas antes é a base sobre a qual todos os actos e fenómenos se desenrolam e são, depois, tomados como pressupostos pelo Eu. Nesse sentido, devemos falar de uma multiplicidade de outros Eus que têm percepções diversas, sendo que os outros são apenas frutos de uma experiência sensível cuja validade nunca se poderá provar.

O espectáculo do mundo é reorganizado a cada momento, de acordo com as percepções individuais e as justificações que se atribuem. Merleau-Ponty (2003) considera que, apesar do mundo social estar organizado segundo regras objectivas e objectiváveis, esta não é a única

realidade possível, e não dá a chave de compreensão do mundo. Daí, que o pensamento objectivo mais não é do que um efeito ou produto de certas estruturas sociais, não tendo “direito” sobre outras; o pensamento objectivo deve ser tomado pelo que é – um método que fundou uma ciência. Da mesma forma, defender uma ciência reflexionante que não permita aceder aos actos espirituais é fazer uma ciência redutora e limitativa, resistindo assim à hipótese de inexistência, reduzindo o nosso contacto com o ser, reduzindo o verdadeiro ao verosímil e o real ao provável. Como refere Merleau-Ponty (2003), “por certo recalamos o mágico na subjectividade, mas nada nos garante que a relação entre os homens não comporte inevitavelmente componentes mágicos e oníricos” (p. 34).

Quando entramos nos domínios da filosofia, da psicologia, da sociologia, da arte, e questionamos o humano nas suas múltiplas vertentes, o pensamento objectivo revela-se redutor, uma vez que as regras da objectividade nem sempre se aplicam ao humano que se caracteriza por domínios da fé e da crença.

A certeza que tenho de estar vinculado ao mundo por meu olhar já me promete um pseudomundo de fantasmas, se o deixar errante. Tapar os olhos para não ver um perigo é, segundo dizem, não acreditar nas coisas, acreditar somente no mundo privado; no entanto, é antes acreditar que o que é para nós o é absolutamente, que um mundo que logramos ver sem perigo é sem perigo; isso é, portanto, acreditar da maneira mais firme, que nossa visão vai às próprias coisas. (Merleau-Ponty, 2003, p. 37)

A nossa percepção e a nossa presença perceptiva no mundo estão além do juízo positivo ou negativo, de críticas e opiniões negativas. Nesse sentido, a fé perceptiva é mais velha do que qualquer juízo, é a experiência de habitar o mundo por meio do nosso corpo, e essa experiência revela-se verdade, independentemente de ser visível ou não. Assim, perceber e imaginar são duas formas de pensar, sabendo que o imaginário não é um pensamento de ver ou sentir, mas de ter uma imanência de verdade sobre o que não é visto nem poderá ser sentido. O mundo é o mesmo para todos, porque ele é o que julgamos perceber e esta



é a sua única verdade, sendo que a fé perceptiva é uma forma de contacto e relação com o mundo. Assim sendo, tanto a filosofia como a arte não trazem respostas às ansiedades humanas, as questões, às quais tentam responder, são anteriores à nossa vida e à nossa história, e a maior parte das vezes não encontram resposta. Inspiradas na fenomenologia, sobretudo na de Merleau-Ponty, as teorias relacionais da recepção visam esclarecer as trocas entre palco e plateia, em vez de conceber tais trocas como uma produção de signos fechada sobre si mesma. Assume-se a recepção como um acto de construção perceptiva da obra. Para o analista/investigador interessa encontrar os momentos interaccionais entre intérpretes e espectadores que representem correntes activas e reactivas de energia, é esta dinâmica que dá sentido à obra e lhe atribui um ritmo.

Resultados da pesquisa

“Não se pode acreditar em coisas impossíveis, diz Alice. Suponho que tens falta de treino, diz a rainha, aconteceu-me algumas vezes acreditar em seis coisas impossíveis antes do pequeno-almoço.”

Lewis Carroll

1.

Quando se assume o fenómeno espectacular enquanto processo de criação – (re)criação, abrem-se possibilidades ao sujeito para entrar em contacto com situações imaginárias. Assumir, desta forma, o espectáculo como uma aproximação múltipla de vários conjuntos do real, é um dos caminhos que permite o entendimento de uma dramaturgia criada entre o intérprete e o espectador, a partir do universo privado de cada um.

Retirou-se deste estudo que a co-presença do intérprete e do espectador coloca a corporeidade como aspecto dramático primordial. Parece-nos que é essa presença de corpos físicos em enunciação que determina novos sentidos dramáticos, como que se dependesse de cada espectador, através das próprias significações do seu corpo, a relação com o corpo semiotizável do intérprete. Nesta interacção, entre os sentidos

atribuídos à cena e à corporeidade em enunciação, cria-se a dramaturgia do espectáculo.

Dos resultados obtidos, constatou-se que o espectador busca na representação cénica uma visão do mundo em que o humano se revele a si mesmo, em todas as suas potencialidades. Neste sentido, o espectador reconhece o espectáculo como o lugar da reorganização dos signos do mundo, constituindo-se como uma possibilidade de se ler o mundo, não como cópia social, mas antes como espaço de mediação na relação do homem com o seu espaço sociocultural.

Através da análise dos discursos sobre a recepção do espectáculo estudado, conseguimos apreender o imaginário do espectador, através da troca entre pulsões subjectivas e as referências objectivas ao meio social. Dos comentários e registos dos espectadores observámos que o espectador tece a sua linha dramática pela ordem de sentido pessoal, através do qual atribui sentido às impressões do espectáculo.

O público não questionou o carácter fantasioso e “fabular” da *História do soldado*. Pelo contrário, a proposta cénica é integrada pacificamente no seu imaginário como algo natural. Como dissemos anteriormente, um dos propósitos da escolha desta obra foi poder-se trabalhar sobre as diversas linguagens performativas e, ainda, pela estrutura parateatral do texto de Ramuz (2002). Pretendíamos, pegando na noção primeva do contador de histórias e dos territórios mágicos da fábula, saber se estes ainda produzem efeito sobre o espectador, ou seja, saber se o pensamento parateatral mítico ainda encontra eco nos quotidianos actuais.

Arriscamos afirmar que as artes cénicas são, de todas as artes, aquelas em que a vida se manifesta de forma mais crua e imediata. E não se trata de maior ou menor fidedignidade ao real, de maior ou menor verosimilhança, de mais ou menos realismo – o que ocorre nas artes cénicas é a presença imediata da existência. Dos dados obtidos, verificou-se que a exploração de sentidos para o espectáculo possibilita redimensionar o significado do mesmo. O espectáculo é, então, uma obra aberta

permanentemente recontextualizada, reflectindo opiniões, histórias de vida, questionamentos e também o momento histórico-social da tomada dessas posições pelo grupo analisado (criadores e receptores). Neste sentido, poder-se-á avançar com a ideia de que a memória individual e social é a base da recriação espectacular e condição de atribuição de sentidos do corpo em cena, sendo o espectáculo um tratado sem receitas, sem modo de emprego.

2.

Concluimos, ainda, deste estudo que o intérprete só consegue criar na medida em que não se separa de si próprio, o que se revela condição para a atribuição de um sentido à sua própria interpretação. É através da sua voz singular que se põem em contacto dois mundos constitutivos do jogo e da dinâmica teatral: o mundo da cena e o mundo da plateia. Neste processo, o corpo do intérprete é a imagem-símbolo que possibilita o surgimento de uma “outra vida” similar ao seu corpo orgânico. É através do corpo que o intérprete estabelece a relação entre si próprio, a personagem que constrói e o espectador a quem se dirige. No entanto, o corpo em cena não é uma mera representatividade, mas antes reflexo das relações sociais e de um imaginário desenvolvido entre as construções da cena e a trajectória do espectador.

O corpo cénico adquire existência na relação e na correspondência com o espaço teatral que engloba o espaço cénico e o espaço do público, sendo neste sentido que se constrói a dramaturgia do corpo. Isto implica que tanto os intérpretes como os espectadores queiram ser reconhecidos, não como indivíduos específicos, mas na reciprocidade dos dois planos constitutivos do fenómeno espectacular: cena e sala. A dramaturgia do intérprete é, então, desenvolvida a partir de si, do seu universo dos possíveis, tendo em vista um outro “corpo”, construindo, dessa forma, a ideia da personagem que implica a receptividade do público. Assim, o intérprete é um ser “meta corporal”, no sentido em que está em constante diálogo entre uma esfera não individual (poética e

transcendental) e uma esfera individual (que engloba o Eu e o Outro), que vai obrigar a uma constante transferência emocional. Daí que defendamos uma dramaturgia do corpo não como representação ou jogo lúdico, mas como transcendência de criação. Neste processo, o intérprete instrumentaliza o seu corpo físico em diversas intenções. O texto pode eventualmente preexistir, contudo o subtexto pertencerá sempre ao intérprete. É, provavelmente, nesse sentido que poderemos falar de virtuosismo, entendendo-o como a capacidade de aliar a formação técnica a uma expressividade pessoal.

Deste estudo retira-se que o intérprete fala constantemente de si, uma vez que ele é exclusivo no mundo. Actua num primeiro momento para si próprio. Acredita profundamente no que diz, levando o espectador a acreditar no que a cena lhe está a contar. O desafio constante feito ao intérprete é trabalhar na relação entre o “representante” (ele próprio na sua heteronomia) e o “representado” (universo de personagens, objectos e factos). Em cena, o intérprete instala-se no papel de testemunha, de intermediário entre o público e a realidade, sendo a voz de uma ou várias personagens do mundo. Empresta o seu corpo ao corpo ausente do outro (personagem), tornando essa ausência palpável, quase material. No entanto, o intérprete não é um ser dividido, vestirá as personagens com o seu próprio corpo, com a sua individualidade e a partir da sua própria história de vida, assumindo inteiramente a sua subjectividade. A cena é, então, atravessada por um espaço cénico e um espaço social em osmose permanente. O objecto final, sob a forma de espectáculo, conta ao mesmo tempo a história de uma personagem, comunica lembranças, e brinca com a memória colectiva.

Percebemos, deste estudo, que o corpo do intérprete é escrita: os traços físicos que ele inscreve em cena são referenciais de formas de movimento, de possibilidades de existência. O corpo do intérprete é feito de múltiplos e repetidos encontros com outros corpos, entre a manutenção de uma fisicalidade natural e a busca de uma referencialidade colectiva.



A forma como cada um chega ao seu corpo “cénico” é uma tentativa, frequentemente metafórica, de nomear e descrever uma identidade, de preservar uma memória. Desta feita, o corpo não é só o que pensamos que ele é e este aspecto é particularmente pertinente quando pensamos no intérprete. Mesmo exclusivamente ilustrativo, o corpo em cena significa sempre “algo”, mas nunca será esse “algo”. A metáfora, enunciada através da palavra ou do movimento, atribui a tangível substância do corpo em cena, condição de existência do intérprete. Dos resultados obtidos percebe-se que o intérprete parte das histórias e aventuras dos outros, para criar uma história de vida que é quase sua e nunca exclusivamente sua. O intérprete relaciona-se com os focos temáticos da fábula que entrem em ressonância com a sua experiência de vida. Estas identificações desenvolvem corporeidades que convergem em elementos imagéticos, plásticos, sonoros e corporais que se articulam como rede de conhecimentos.

Explorando o seu corpo, enquanto discurso dramaturgico, o intérprete joga constantemente com o pensamento, accionando pontos de contacto com o outro, suspendendo momentos privados, criando uma linguagem. O intérprete investiga um equilíbrio entre o risco, a confiança (em si e no outro), a dinâmica da relação com o corpo do outro, e a necessidade de intenção cénica. Desta feita, o espectáculo não encerra um fim em si mesmo, antes caminha como elemento em movimento no processo da complexa interacção entre indivíduo e colectivo. Assim, o espectáculo cénico é uma composição plural, móvel e crítica, nascida do confronto, desconforto e descoberta entre significantes e significados, que produz uma visão do mundo para o indivíduo e para o colectivo.

3.

A análise do corpo como escrita dramaturgica conduziu-nos ao estudo do sujeito extraquotidiano. No trabalho do intérprete observou-se uma relação estreita entre pensamento e acção consciente do corpo em direcção ao espectador e à relação com este. Os dados analisados possibilitaram pensar

estas características a partir de uma metáfora: o intérprete como feiticeiro. A metáfora do feiticeiro resume uma ideia fundamental deste estudo: a diversidade de configurações que a consciência humana é capaz de produzir para dar-se conta e repetir comportamentos espectaculares e parateatrais. O feiticeiro, fenómeno religioso particular de algumas sociedades, caracteriza-se principalmente pelo uso de diversas técnicas “mágicas” para diferentes funções sociais através de uma presença singular entre o fazer e o compartilhar.

Existe um paralelismo entre a operacionalização destas técnicas mágicas e o processo criativo do intérprete. Tal como o feiticeiro, o intérprete está sujeito a determinados processos de “êxtase” e “transe”: ele configura o seu olhar em direcção a um outro corpo, transcende o seu corpo para alcançar esse outro que é o espectador. O intérprete desempenha uma função no limite da magia: manipula uma matéria conhecida para lhe dar outro significado. Neste sentido, o corpo em cena é um corpo transformacional, um corpo em multiplicação. A noção de representação como território mágico ajuda-nos a tomar consciência das configurações distintas, evasivas e plurais que estão em jogo na comunicação cena-sala. Na magia, não conseguimos delimitar com precisão o que é sujeito e o que nele está atravessado por um outro; o que é viagem para fora de si e o que é retorno a si, o que é aperceber-se de si e o que é reconstruir-se.

Dos dados obtidos da contracena intérprete-espectador poder-se-á avançar com a proposta, ainda que provisoriamente, de que o caminho entre a elaboração do intérprete e a sua alteridade face ao espectador promove uma ruptura estrutural a partir de uma continuidade funcional entre o quotidiano e o extraquotidiano. Nesta perspectiva, o processo de criação-recepção do espectáculo é uma experiência filogenética e cosmológica.

Conclusão

“Se queremos mitologias devemos pelo menos gozar a ilusão de as planeamos”

Al Berto

O que se pode esperar do último momento do confronto entre intérpretes e espectadores?



Estamos reunidos no teatro, este lugar predefinido para a representação. Mantemos viva a crença de que o palco é o sítio mais competente para mudar o mundo, exactamente por estar no centro dele. Gostamos de acreditar que a arte, na sua génese, vive da articulação da cultura, de uma mitogénese universal e de um imaginário pessoal. Enquanto fenómeno comunicacional, a arte convoca afectos e intimidades num espaço pleno de partilha, sentidos e entretenimento. Isto é particularmente válido quando pensamos nas artes do espectáculo que vivem com a obrigatoriedade de reunir, num mesmo espaço e tempo, pessoas que aceitam um jogo de representação de papéis (intérpretes e espectadores), dispostas a encontrar uma respiração comum e convidadas a partilhar intimidades e imaginários.

O “dizer” do intérprete e o “escutar” do espectador são, desta forma, feitos da beleza dos segredos indizíveis. E mesmo que as experiências de uns e de outros nunca cheguem a tocar-se, a representação artística ao (re)inventar o mundo oferece a ilusão de uma verdade, em que a possibilidade da diluição é real, vivida, ainda que de forma fugaz.

Acreditamos que a experiência artística permite, através do onírico, reformular a verdade dos dias, jogando sempre com a vontade de partilha de universos do ideal, numa espécie de optimismo que garante a continuidade da vida. É, neste sentido, que as artes do espectáculo se revelam como o lugar onde a vida poderá ser sempre ficcionada de uma outra forma, cabendo aos criadores o desafio de redimensionar o vivido de forma subtil, numa ténue fronteira entre o equilíbrio e o desequilíbrio da aparência do real.

A personagem, aspecto complexo na análise do espectáculo e objecto de inúmeras interpretações, engloba duas entidades distintas: por um lado, ela será sempre um ser em ficção e de ficção, vinda de um universo distante e irreal; por outro, é uma entidade corpórea, concreta, criada por uma pessoa real – o intérprete – que a orchestra no seu corpo, a partir de um registo emotivo e estético próprio. O intérprete cria sempre sobre

verdades subjectivas, sobre imponderáveis, a partir de sonhos, de encontros, sabendo que o seu corpo se torna signo de um imaginário colectivo e que é através desse “corpo imaginário” que ele comunica com o outro que o recebe, tornando-se num receptor de múltiplas referências sempre imprevisíveis. O intérprete é olhado, não por aquilo que ele é, mas pelo que criou e através do qual se expõe. Neste processo, o corpo será sempre o espaço de confluência de quem diz e de quem recebe.

Eis que entra um outro intérprete em cena: o público. O trabalho do público é o mais exigente trabalho de interpretação. É ele que mantém e legitima o jogo de representação de uma forma simultaneamente privada, enigmática, mas formalizada e conceptualizada. Também o público se constrói em exposição, sendo, o corpo, o motor desse acontecimento. Falamos, então, de um corpo colectivo no fenómeno de representação. No entanto, não defendemos a noção que intérpretes e públicos são uma massa de “eus” movidos por um ideal comum, mas antes que o ideal de “eu” é substituído, no fenómeno de representação, por um objecto comum, materializado na fábula. Partindo deste pressuposto, podemos afirmar que, nas artes do espectáculo, a fábula é o corpo comum de criação, através do qual intérprete e espectador se expõem em imaginário colectivo. Nem intérpretes nem públicos sabem exactamente o que vão construir. Apenas conhecem as regras de um jogo de representação que tem como objecto dramaturgico a ficção de possíveis. O intérprete entra em contracena com o espectador ao oferecer um espaço de imaginação, propondo-lhe que, com ele, jogue a representação de um corpo simbólico. O espectador aceita e retoma esse jogo, devolvendo, desta forma, o poder da criação ao intérprete.

Todo o espectáculo é encontro. Encontro entre uma fábula, uma equipa criativa, intérpretes e públicos. Mas é, também, encontro entre um palco e uma sala, entre o corpo e o olhar. É por isso que é uma arte do agora. Existe sob as luzes de cena, em comunhão com intérpretes e públicos e, quando tudo retoma a escuridão e todos abandonaram o espaço, não há nada. É passado. É vazio. Existe



apenas na memória dos seus participantes. Independentemente da estética utilizada, as artes do palco estão sempre ligadas ao presente. Este é sempre o seu tempo. É assim que a cena, as personagens, os corpos, as palavras e o próprio público adquirem sentido e existência. O espectador delega no intérprete o mistério da invenção, honrando desta forma a memória do primeiro espectáculo, quando a arte era total, feita de uma multiplicidade de linguagens. A experiência da representação acontecia num tempo e espaço ritual, em que espectadores se dispunham a ver intérpretes que se dispunham a serem outros, por vezes heróis, outras vezes deuses ou figuras fantásticas e, algumas vezes, pessoas sem nada de mágico ou divino, mas com histórias dignas de serem contadas. Este é o grande segredo do intérprete – oferecer, esquecido de si, um outro em intimidade partilhada. Como afirma Pirandello (1999), um intérprete é um colóquio de todas as personagens já inventadas e ainda por inventar.

Será sempre um corpo, o do intérprete, que inventa um outro corpo, o da personagem, com pele, sangue e voz. Só que enquanto o corpo da personagem não se altera, a pele do intérprete gasta-se, mudam-se tonalidades, envelhece-se. Daí a magia do intérprete residir em ser a um mesmo tempo verdade e camuflagem, em ser real e conhecimento no que de mais íntimo e secreto existe em cada um de nós. A relação intérprete-espectador é o lugar onde a vida poderá ser sempre uma outra coisa, onde se reinventa o humano ao enunciar “uma vez...”. A cena tem, desta feita, a possibilidade de reconstruir numa noite um imaginário, em forma de microssociedade, que se reporta a uma consciência sociopsicocultural. Esta realidade inventada pela cena conserva-se em experiências, em memórias, tanto nos artistas como nos públicos, ditas pelo corpo em silêncio, e que se traduzem num frágil espaço de comunicação interindividual e interpessoal.

Sendo assim, e lembrando Strehler (1986),

on ne raconte pas le théâtre, on ne le théorise pas...et, fondamentalement on ne l'explique que dans le théâtre.
(p. 16)

Referências

- BETTELHEIM, B. **Psicanálise dos contos de fadas**. Venda-Nova: Bertrand, 1998.
- CAMPO, C. **Os imperdoáveis**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2005.
- CEITIL, M. J. **Pôr o corpo a pensar**. Lisboa: Edições ISPA, 2003.
- CHEKHOV, M. **L'imagination créatrice de l'acteur**. Paris: Pygmalion, 1995.
- ESTÉS, C. P. **Mulheres que correm com os lobos**. Lisboa: Rocco, 2004. (Temas e debates).
- FERNANDES, A. T. **O conhecimento sociológico, a espiral teórica**. Porto: Brasília Editora, 1983.
- JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente colectivo**. Petrópolis: Vozes, 2003a.
- _____. **Estudos alquímicos**. Petrópolis: Vozes, 2003b.
- _____. **Aion**. Estudos sobre o simbolismo do si-mesmo. Petrópolis: Vozes, 1998.
- _____. **Mysterium coniunctions**. Petrópolis: Vozes, 1997.
- LÉVI-STRAUSS, C. The structural study of myth. In: COUNSEL, C. & WOLF, L. (Eds.). **Performance analysis**. An introductory course book. Nova Iorque: Routledge, 2001.
- LÉVINAS, E. **Totalidade e infinito**. Lisboa: Edições 70, 2000.
- _____. **Entre nous**. Essais sur le penser-à-l'autre. Paris: Grasset & Fasquelle, 1991.
- MAFFESOLI, M. **L'instant éternel**. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes. Paris: La Table Ronde, 2003.
- MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. **Phénoménologie de la perception**. Paris: Gallimard, 2002.
- MORIN, E. **O paradigma perdido: a natureza humana**. Mem Martins: Europa América, 1988.
- PEREIRA, V. B. Os índios e a vida selvagem: modalidades de (re)produção de sociabilidades no núcleo antigo da freguesia da Vitória. **Sociologia – Revista da Faculdade de Letras**, n. 4, p. 231-353, 1994.
- PIRANDELLO, L. **Do teatro no teatro**. Textos completos. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. **Esta noite improvisa-se**. Lisboa: Estampa, 1994.
- SARTRE, J. P. **L'être et le néant**. Paris: Gallimard, 1992.
- SÓFOCLES. **Rei Édipo**. Lisboa: Edições 70, 1991.
- STEINMAN, L. **The knowing body: the artist as storyteller in contemporary performance**. California: North Atlantic Books, 1986.
- STRAVINSKY, I.; RAMUZ, C. F. **Histoire du soldat**. Lue, jouée et dansée en deux parties. Londres: Chester Music, 1986.
- STREHLER, G. **Un théâtre pour la vie**. Paris: Fayard, 1986.

