



LSPA
INSTITUTO UNIVERSITÁRIO
CIÊNCIAS PSICOLÓGICAS, SOCIAIS E DA VIDA

“A Psicologia e o Teatro:
O Processo de Construção de uma Personagem”

Tânia Patrícia André Coxixo

Orientador de Dissertação:

PROFESSOR DOUTOR DANIEL CUNHA MONTEIRO DE SOUSA

Coordenador de Seminário de Dissertação:

PROFESSOR DOUTOR DANIEL CUNHA MONTEIRO DE SOUSA

Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de:

MESTRE EM Psicologia Clínica

2012

Dissertação de Mestrado realizada sob a orientação de
Professor Doutor Daniel Sousa, apresentada no ISPA - Instituto
Universitário para obtenção de grau de Mestre em Psicologia Clínica.

Dissertação de Mestrado redigida ao abrigo do sistema ortográfico
anterior ao acordo em vigor desde Janeiro de 2009

AGRADECIMENTOS

Pelo crescimento interior que me proporcionaram, o meu mais sincero obrigado...

Ao Professor Doutor Daniel Sousa, pela sua orientação, apoio e disponibilidade; pelo voto de confiança, por acreditar, pela aceitação e interesse no meu trabalho; pela liberdade; pelo respeito.

Aos participantes do estudo empírico, por participarem, pelo interesse e à-vontade com que ingressaram nesta aventura e pela riqueza da experiência e conhecimento que me proporcionaram.

Ao Professor Doutor António Gonzalez, pela motivação e pelo interesse que sempre demonstrou em relação a este trabalho; por ter sido desde sempre um dos principais percursos do meu interesse pelo teatro e pela Psicologia.

Ao d'ISPAr Teatro, porque é ele o grande responsável pelo desenvolvimento deste trabalho. Aos dísparos, a todos eles, por todas as experiências académicas e de vida que me proporcionaram.

À Sara Villas, por ter permitido o contacto directo com os participantes do estudo empírico, por ter fornecido bibliografia indispensável e, principalmente, pela amizade e disponibilidade que demonstrou.

À Doutora Cláudia Lopes, por tudo, por tanto, e por ter permitido o contacto com a atriz e encenadora Fernanda Lapa.

À Fernanda Lapa, pela disponibilidade, aconselhamento e fornecimento de bibliografia indispensável.

À minha família. À minha mãe, pelo apoio incondicional em tudo. Ao meu pai, pela sabedoria que proporcionou a proporciona a cada instante. Ao meu irmão, pelo apoio e paciência, mesmo nos momentos mais difíceis.

Ao João, pela sua presença e apoio, pelo carinho e motivação, pela paciência e esforço.

Ao Edgar Correia, por tudo o que não é possível exprimir através de palavras.

A todos os amigos e colegas que me apoiaram e/ou auxiliaram de alguma forma neste processo.

A todos, um enorme Bem-haja!

INTRODUÇÃO

Estudos realizados na área do teatro mostram que o processo de dramatização de um papel e de construção de uma personagem por parte de um actor, encerra uma dinâmica física e psicológica bastante complexa que, não obstante, parece ser vivenciada pelos actores de formas distintas. O que parece determinar para que assim seja é, em grande parte, as características individuais de cada actor, a sua personalidade, a sua estrutura psíquica, no fundo: a sua identidade; mas também as características da própria personagem, em relação dinâmica com as do actor. A identidade da personagem que o actor está a criar poderá, então, ser influenciada, em maior ou menor grau, pela identidade do próprio actor e isto poderá ter (ou não) consequências na própria identidade do actor, consoante a “entrega” (ou não) à personagem que está a representar. Então, na medida em que parece existir uma relação tão estreita entre actor e personagem, onde é que termina um e começa o outro? E como é que este processo é vivenciado pelos actores?

Bates (1991) refere que o actor deve investir nas emoções da personagem com espontaneidade e, pegando no conceito de *possessão*, diz que a personagem afirma uma presença que é difícil para o actor de excluir da sua própria vida mas, segundo Prado (1992), “o intérprete não deve encarnar a personagem, no sentido de se anular, de desaparecer dentro dela” (Prado, 1992, p. 97). De qualquer forma, para um actor cujo projecto é uma pessoa imaginária que ocupa em si espaço mental, emocional e físico, essa presença poderá, segundo Bates (1991) mostrar descobertas intrigantes na construção do *self*. Parece, então, importante perceber toda a envolvente do processo de construção de uma personagem, na medida em que há aspectos psicológicos bastante fortes aí envolvidos – como a questão da identidade – e, como Bates refere, “a psicologia tem tanto a aprender com os actores como os actores têm a aprender com a psicologia” (Bates, 1991, p. 18).

Estudos como o referido anteriormente e outros na área da representação são importantes por vários motivos. Um deles, descrito por Johnston (2007) prende-se com o facto de a arte dramática ter vindo a sofrer uma tal rejeição e desprezo ao longo dos séculos, a vários níveis mas principalmente a nível ontológico. Têm sido vários os ataques feitos não só ao teatro em si, como a todo o tipo de representação, ataques esses que vão ao encontro de uma premissa que defende que os actores não retratam a realidade mas, sim, uma fraca e pobre imitação do mundo real, sendo este um dos aspectos que este estudo aborda.

De acordo com Johnston (2007), a arte dramática pode ser uma mais-valia na investigação e conhecimento do *self* e do mundo em geral, de uma forma bastante profunda.

De facto, como o autor afirma, a arte da representação pode ser encarada como uma investigação acerca de *como somos* e até como uma forma de divulgação do *ser*. Então, numa outra medida, a relevância deste trabalho prende-se também ao facto de serem muito poucos os estudos realizados na área da representação dramática, cruzada com a Psicologia, que explorem não só o processo de construção da personagem e se possam encaixar também na relação entre a identidade da personagem e a do actor, principalmente em Portugal, mas também a possibilidade de a representação funcionar como um meio para o auto-descobrimiento/conhecimento acerca do *Eu*.

No que diz respeito a toda a teoria que envolve o tema da construção de uma personagem, grandes nomes do teatro divergem naquilo que consideram ser o melhor método ou procedimento para tal. Alguns (nomeadamente, Stanislavski) dão relevância a uma entrega considerável do actor à sua personagem e a toda a componente emocional que isso acarreta, já que só assim aquilo que o actor está a representar tem algo de verdadeiro; ao passo que outros (como Brecht) contrariam essa identificação, digamos, com a personagem, valorizando uma certa distância psicológica entre as duas entidades; caso contrário, o actor não será um bom profissional deixando-se confundir com o outro – a *persona* ou a personagm.

O que este estudo se propõe a fazer é uma investigação acerca do processo de criação de uma personagem, de forma a perceber como cada actor, individualmente e com as suas idiossincrasias, vivencia e sente esse crescimento de um outro dentro de si. Isto permitirá, também, explorar e compreender a relação existente entre a identidade do actor e a da personagem que este representa, partindo daquilo que cada actor “põe” (ou não) de si na personagem e/ou deixa que a personagem acrescente àquilo que ele *é*, tentando perceber se há consciência disto ou não. No fundo, o que se pretende saber é: Como *é* que o actor constrói uma personagem dentro de si – tendo em conta que essa personagem também tem uma identidade – e como vivencia isso? Posteriormente poder-se-á também perceber se o actor, desenvolvendo uma personagem, cria um outro diferente de si, conseguindo distanciar-se, ou revela a sua própria existência para além daquilo que conhece dela, *identificando-se*.

“A criação não se inspira naquilo que *é*, mas no que *pode ser*; não no real mas no possível” (Rudolf Steiner, s.d., cit in Chekhov, 1996, p.25).

**A PSICOLOGIA E O TEATRO: O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE UMA
PERSONAGEM**

PARTE I: REVISÃO DE LITERATURA

Resumo

Problema: A grande diversidade de abordagens e perspectivas teórico-práticas que envolvem o trabalho do actor relativamente ao processo de construção de uma personagem, bem como a inexistência de estudos que se foquem nesse processo deixam por esclarecer como cada actor realiza e vivencia psicologicamente esse trabalho. *Objectivo:* Através da exposição e compreensão daquilo que é postulado em várias perspectivas teóricas, com pontos convergentes e divergentes, bem como dos dados obtidos dos poucos estudos realizados na área, será possível a compreensão da complexidade do processo de construção de uma personagem e o seu possível impacto e entendimento a nível do mundo interno dos actores. *Conclusão:* As divergências que advêm da teoria e prática do teatro parecem demonstrar não existir um único método de trabalho de criação e interpretação de personagens, sugerindo que factores como as características pessoais dos actores têm influência na forma como trabalham e vivenciam as suas personagens. Os dados obtidos através de estudos que cruzam a Psicologia com o teatro sugerem um impacto das personagens na vida e identidade dos actores que parece necessário esclarecer, tendo em conta o número reduzido de estudos e os contextos específicos que lhes estão subjacentes. Não obstante, o teatro parece revelar-se como um possível método de análise da existência e identidade do Homem, merecendo uma atenção a nível existencial e ontológico.

Palavras-Chave: Actor; Personagem; Identidade; Existência.

Abstract

Situation: The wide variety of approaches and perspectives that involve theoretical and practical work regarding the actor's process of building a character, as well as the lack of studies that focus on this process, leaves unclear how each actor performs and experiences that work psychologically. *Main Goal:* Through exposure and understanding of what is postulated in various theoretical perspectives, with convergent and diverting points as well as data obtained from the few studies conducted in the area, it will be possible to understand the complex process of building a character and its possible impact on the inner world of the actor. *Conclusion:* The differences that arise from the theory and practice of theater seem to show there is not a single method of building and interpreting a character, suggesting that factors such as the personal characteristics of the actors, affects the way they work and live their characters. The data obtained through studies that intersect psychology and theater have an impact in the characters, and in the lives of actors, whose identity seems necessary to clarify, given the small number of studies and the specific contexts that underlie them. Nevertheless, theater seems to reveal itself as a possible method of analysis of the existence and identity of man, deserving close attention to existential and ontological level.

Key-words: Actor; Character; Identity; Existence.

Índice	Pág.
Resumo	i
Abstract	ii
Capítulo 1 – O Teatro Ocidental Contemporâneo	1
1.1 Diderot e <i>O Paradoxo do Actor</i>	2
1.2 <i>O Método</i> de Stanislavski	4
1.3. Kusnet e a Dualidade do Actor	6
1.4 Chekhov: O Corpo Humano e a Psicologia ao serviço do Teatro	7
1.5 A <i>Distanciação</i> Brechtiana	9
1.6 O Teatro Alquímico de Artaud	12
Capítulo 2 – A Psicologia no Teatro	15
2.1 Consciente e Inconsciente no Processo Criativo	15
2.2 O Adeus ao Dualismo Cartesiano: Razão e Emoção no Trabalho do Actor	16
2.3 Estudos na Área	18
Capítulo 3 – A Fenomenologia ao Serviço do Teatro	21
3.1 Do Existencialismo à Fenomenologia	20
3.2 Fenomenologia e Representação	22
3.3 O <i>Ser-aí</i> de Heidegger no Palco	22
3.4 O <i>Si-mesmo</i> como um Outro	24
Conclusão	26
Referências Bibliográficas	28

Capítulo 1 – O Teatro Ocidental Contemporâneo

De acordo com Ribeiro (2011), nos últimos séculos o Teatro Ocidental pode ser dividido em duas fases distintas. A primeira inicia-se no século XVIII, até finais do século XIX, e é caracterizada por uma aprendizagem essencialmente teórica baseada na leitura dos autores clássicos da literatura dramática. Aqui era dada uma extrema importância ao texto e muito pouco era o uso que os actores faziam do seu corpo quando representavam, sendo que os ensaios consistiam apenas em declamações do texto e discussões acerca do mesmo. Muitas vezes os actores ensaiavam, mesmo, vestidos a rigor mas sentados à volta de uma mesa. Este modo de trabalho começou a modificar-se na segunda fase que se iniciou nos últimos anos do século XIX, estendendo-se até ao século XX. Passa, então, a ser valorizado o trabalho prático e corporal na formação do actor devido a influências de autores como Constantin Stanislavski e outros. Instalado o desenvolvimento desta nova concepção estética, foram vários os encenadores e directores que marcaram o século XX ao dedicarem-se ao estudo do trabalho corporal do actor.

Quando se fala no processo de construção de uma personagem, há que ter em conta que os únicos conhecimentos que o actor tem acerca daquela que vai representar são baseados naquilo que está escrito no texto, no guião da peça . Ou seja, trata-se de informação acerca daquilo que a personagem diz e faz, entre outras informações que o autor queira transmitir. Mas a personagem só ganha forma quando a imaginação do actor reúne essas pequenas informações dadas pelo texto, de forma a criar uma nova entidade/identidade – a personagem em acção (Pickering & Woolgar, 2009), isto é, um outro dentro de si. Como veremos, muito daquilo que a personagem *é* ou *vai ser* está relacionado com as características do próprio actor e com a forma como este imagina a sua personagem.

No capítulo que se segue é possibilitado ao leitor embrenhar numa viagem ao mundo do teatro, pela exposição de um enquadramento teórico do tema que aborda e critica determinadas perspectivas de forma resumida, não todas, obviamente, mas aquelas que foram consideradas mais significativas. Desta forma, será possível identificar pontos de vista divergentes e convergentes que nos permitirão, mais à frente, compreender como é realizado e vivenciado o processo de construção de uma outra *persona* – a personagem – dentro do actor.

1.1 Diderot e *O Paradoxo do Actor*

Diderot (1941) em *O Paradoxo sobre o Actor* relata um diálogo entre dois interlocutores em que o segundo afirma, a propósito daquelas que considera as qualidades primordiais de um grande actor: “Eu exijo-lhe muita inteligência; quero-o espectador frio e tranquilo; exijo-lhe (...) penetração e nenhuma sensibilidade, a arte de tudo imitar, ou, o que vem a dar na mesma, uma igual aptidão para todas as espécies de caracteres e de papéis” (Diderot, 1941, p. 11). O interlocutor avança também que se o actor for homem de sensibilidade, não conseguirá representar o mesmo papel duas vezes, com o mesmo impacto e sucesso e que se a primeira vez for realmente intensa, as que lhe seguirem serão cada vez mais pobres em qualidade e frias em emoção. Em oposição, o actor que domine a tal arte de tudo imitar, melhorará cada actuação, progressivamente, sem nunca enfraquecer a sua *performance*.

Mais, o interlocutor refere que o talento que o actor demonstra, ao emocionar a plateia, nada tem a ver com o sentir o sentimento que está a representar mas sim com uma repetição escrupulosa dos sinais exteriores desse sentimento. Os sentimentos passam para o público que fica, por exemplo, triste, mas o actor, na realidade, estará apenas cansado. E actor que represente como um homem sensível, ou seja, como portador de uma demasiada sensibilidade para a profissão, será medíocre, ao passo que um actor que represente com uma ausência total de sensibilidade será um profissional sublime. Daí que, de acordo com o autor, um bom actor seja, na rua, uma personagem completamente diferente da que é no palco.

Essencialmente, o que este interlocutor nos diz é que se o actor for incapaz de evitar mergulhar no complexo mundo das emoções e sentimentos enquanto representa, não será um verdadeiro actor, já que um verdadeiro actor, um actor profissional exímio em qualidade e experiência, é aquele que é perito na arte de imitar. Mas se o actor apenas imitar, estando desprovido de qualquer sensibilidade em relação ao que está a representar, não será apenas um grande imitador? Se se pretende que uma peça de teatro consiga “tocar” as pessoas no mais íntimo de si, será isso possível se o actor apenas imitar? Estando apenas a imitar, mantendo-se emocionalmente à distância, pode dizer-se que aquilo que está a representar não é verdadeiro. Verdadeiro, diga-se, no sentido em que o actor não estará a depositar, por assim dizer, nada de seu na sua personagem, já que se mantém sempre “à distância”, pelo menos emocionalmente. Então, se assim for, como poderá a sua actuação ter um efeito reactivo intenso na audiência? O mesmo interlocutor diz-nos, ainda, que a habilidade para emocionar o público apenas está relacionada com essa capacidade de imitar e repetir escrupulosamente os

sinais indicadores de determinada emoção, o que levará os elementos do público a sentirem essa mesma emoção, e não com o facto de o actor estar, realmente, a sentir a emoção que está a representar. Mas será isto assim tão extremo? Aliás, como Stanislavski (1999) refere, todo o homem, em toda a situação e circunstância sente alguma coisa. Logo, mesmo a afirmação deste interlocutor, de que um grande actor deve ser desprovido de qualquer sensibilidade, é controversa pois, alguma coisa o actor, enquanto ser humano, deverá de sentir.

Todavia, será importante que o actor mantenha uma certa distanciação que evite uma espécie de colagem à mesma personagem. Como o interlocutor refere: “Se for ele [o actor] quando representa, como deixará de ser ele? Se quer deixar de ser ele como encontrará o ponto exacto em que terá de se colocar e de se deter?” (Diderot, 1941, p. 11). Ora, de facto, actor e personagem não se devem confundir ao nível da identidade, já que isso traria repercussões graves a nível psicológico para o actor. No entanto, essa distanciação que se revela premissa assente na perspectiva do interlocutor parece demasiado extremista já que, aqui, o actor parece funcionar, passivamente, como uma máquina desprovida de sentimento, e não como ser humano capaz de sentir e vivenciar algo verdadeiramente.

De acordo com esta perspectiva, “ser verdadeiro” no teatro não é, de todo, mostrar as coisas como elas são na natureza pois, se assim fosse, o “verdadeiro” seria apenas “comum”. O “verdadeiro” em teatro será, de acordo com esta perspectiva, a conformidade dos vários objectos em causa, as acções, os discursos, a figura, a voz, o movimento, o gesto (Diderot, 1941). Mas porque é que aquilo que é “verdadeiro” na natureza seria apenas “comum” no teatro? Este ponto de vista parece não ser devidamente esclarecido pelo interlocutor que o defende e, além disso, se na natureza todo e qualquer fenómeno só tem lugar uma vez, com todas as suas características, sendo portanto único, porque deverá isso ser considerado vulgar ou “comum”? Na natureza, o mesmo fenómeno só acontece uma vez de determinada forma e o mesmo se assemelha à experiência vivida pelo actor em palco e aos sentimentos, emoções e sensações que essa experiência lhe proporciona. Isto é, mesmo que, numa mesma cena, em representações diferentes, o actor *sinta* o mesmo sentimento, ele nunca é experienciado e vivido da mesma forma, bem como a situação que o despoletou. Então, em que medida é que isso é “comum” e não “verdadeiro”? Aliás, se o teatro for apenas uma imitação, uma repetição do real, não será isso verdadeiramente “comum”?

1.2 O Método de Stanislavski

É este o autor (actor, director e pedagogo russo) que, pela primeira vez, sistematiza um método de trabalho para o actor – designadamente, *O Sistema* ou *O Método* – e com ele uma técnica que permitisse ao actor desenvolver ou criar um estilo de representação onde o seu bom desempenho não dependesse apenas do seu talento ou do acaso. Ora, isto permitiu uma importante viragem relativamente à tradição artística teatral que até então vigorava (Salema, 2009). O que este autor propunha, em oposição àquilo que era vigente na época, era uma descoberta psicofísica criativa da personagem. Com isto pretende-se que a personagem ganhe uma vida real no palco, tendo de ser compreendida e vivenciada psicologicamente pelo actor, aliando isto à exploração física e corporal da mesma, de modo a que se possa conhecer e reconhecer a sua realidade psíquica (Salema, 2009).

No entendimento de Stanislavski (1998; 1999), que revela uma visão naturalista, e segundo Tavares (2009), o actor deve respeitar a organicidade do ser, de tal forma a que seja capaz de construir a sua personagem como se de um complexo ser vivo se tratasse. Então, em detrimento da ênfase no plano exterior da construção da personagem, passa a acentuar-se o plano interior, o plano da verdade dos sentimentos e estados de espírito da personagem (Tavares, 2009).

Para Stanislavski, para que haja qualidade na interpretação, é fundamental que exista *verdade* naquilo que o actor está a representar (Stanislavski, 1999; Tavares, 2009). Mas o autor ressalva que a verdade no palco é diferente da verdade na vida real (Stanislavski, 1999). Na técnica proposta pelo autor, não se espera – nem é suposto – que o actor acredite *realmente* na *verdade* do teatro, isto é, na *verdade* daquilo que está a ser representado. Aquilo em que o actor deve acreditar, de acordo com este sistema, é na *criação imaginária* do que está a ser representado. A *imaginação* mostra-se, assim, um conceito fundamental neste sistema ou método pois, como o autor afirma, cada movimento que os actores realizam em cena, cada palavra que dizem, é resultado dessa *imaginação*. É esta *imaginação*, por parte do actor, que torna possível acreditar na referida *verdade* da peça, pois, tratando-se de uma *imaginação criativa*, permite ao actor projectar-se na sua mente, enquanto determinada personagem, num determinado contexto, com determinados objectivos. No entanto, esta *imaginação*, para estar ao serviço da boa arte de representar, deve ser lógica e fundamentada (Stanislavski, 1999). A respeito disto, o autor diz: “Toda a criação da imaginação do ator deve ser minuciosamente elaborada e solidamente erguida sobre uma base de fatos. Deve estar apto a responder a todas as perguntas (quando, onde, porquê, como) que ele fizer a si mesmo

enquanto incita suas faculdades inventivas a produzir uma visão, cada vez mais definida, de uma existência de ‘faz-de-conta’ (Stanislavski, 1999, p.103). Este faz-de-conta é nada mais do que o pôr em prática aquilo a que o autor chamou de “mágico se”, que consiste na *crença*, por parte do actor, na possibilidade de ser outra entidade/identidade. Utilizando o “mágico se”, o actor pergunta-se a si mesmo como agiria se fosse a personagem, se estivesse naquela situação (Kusnet, 1987; Stanislavski, 1999) e é pela técnica de *visualização* que o actor vai imaginar, reproduzir e ver mentalmente, como agiria nessas circunstâncias.

Mas este *Método* de Stanislavski, esta sua abordagem introspectiva acerca do trabalho do actor, não obstante a perspectiva e conceitos inovadores que abarcava, depressa começou a ser alvo de crítica por vários autores (Tavares, 2009). Essencialmente, Stanislavski foi acusado, inclusivamente por Bertold Brecht cuja perspectiva será abordada mais adiante, de tentar impor ao actor a aceitação total da realidade da vida do personagem. Mas se fosse, realmente, esse o caso, o “mágico se” não representaria um “se eu fosse” (como é suposto) mas sim um “eu sou”. O que Stanislavski parece pressupor é, como refere Kusnet (1987), a aceitação simultânea da realidade “*eu, o actor que sou*” e do imaginário “*o personagem que eu, actor, poderia ser*”. O que Stanislavski parece valorizar, acima de tudo, é uma atitude activa por parte do actor, devendo este ser capaz de vivenciar cada momento de forma genuína e verdadeira (verdadeira no sentido da *verdade do teatro* e não da vida real). Tommaso Salvini, citado por Stanislavski (1998, p. 191) diz “o ator vive, chora, ri, em cena, mas enquanto chora e ri ele observa suas próprias lágrimas e alegria. Essa dupla existência, esse equilíbrio entre a vida e atuação, é que faz a arte”.

De acordo com esta perspectiva, não se pretende, portanto, que o actor vivencie os momentos de representação como sendo verdadeiramente reais e, muito menos, que acredite verdadeiramente nas características da personagem que está a representar (nomeadamente, a sua identidade e sentimentos) como sendo suas. O que parece importante é que o actor consiga, através da imaginação de uma *potencial situação*, acreditar na *potencial verdade* dessa mesma situação, no sentido de a poder representar com a *verdade* necessária que a torne credível tanto para o actor, como para a audiência à qual se pretende *chegar* e, efectivamente, *tocar*, mantendo sempre a divisão entre real e imaginário que parece ser necessária para que o fenómeno da arte teatral se dê.

1.3 Kusnet e a Dualidade do Actor

Eugénio Kusnet é considerado, além de director e professor de teatro, o actor de formação stanislavskiana que mais se destacou no teatro brasileiro. A sua importância para este trabalho prende-se, essencialmente, com o desenvolvimento e explicitação de um conceito já lançado por Stanislavski: a *dualidade do actor*.

De acordo com Kusnet (1987), o actor deve aceitar a situação em que está inserido como se fosse realmente sua, como sendo verdadeira. Mas esta verdade, para Kusnet, e à semelhança de Stanislavski, não se trata de uma verdade da vida real mas sim de uma “verdade cénica”, como a designa. Até porque a mesma verdade real (ou seja, a verdade objectiva) pode ser representada por duas pessoas de forma bastante diferente, sem que isso prejudique a “verdade artística” (ou seja, a realidade subjectiva de cada um). Pegando nas *circunstâncias propostas* de Stanislavski – isto é, todo o material dramático que é dado pelo autor da peça –, o que o actor tem de fazer é procurar nelas a sua “verdade artística”. O actor tem de imaginar toda a situação e, para isso, faz uso do “mágico se” de Stanislavski. Assim, o actor sentirá muito mais vontade agir, segundo Kusnet (1987) porque está a dar um pouco de si, tornando aquilo que está a representar verdadeiro – verdadeiro, no sentido artístico.

O autor afirma, mesmo, que a encenação de um papel não significa (ou não deve significar) uma espécie de “substituição mística” (Kusnet, 1987, p. 52) do actor pela personagem que está a representar, sendo que se assim fosse, isso provocaria a extinção do mundo objectivo do actor; no fundo, da sua verdadeira identidade enquanto pessoa. É suposto, de acordo com esta perspectiva, que o actor mantenha uma *fé cénica* que o leve a aceitar a sua personagem como *se fosse* ele próprio, conservando no entanto, a capacidade de observar e de criticar o seu trabalho artístico, ou seja, a personagem. É esta coexistência do actor e da personagem, denominada por Stanislavski de *dualidade do actor*, que Kusnet salienta e que interessa aqui explicitar.

Na sua obra *Ator e Método*, Kusnet (1987) afirma que esse elemento, a *dualidade do actor*, tem uma explicação científica, sendo que é possível a criação de um método que permita a sua utilização de modo consciente, e de forma a que o actor não se perca no mundo subjectivo da personagem. R. G. Natadze (1972, cit in Kusnet, 1987), em *A Imaginação como Factor do Comportamento*, postula que todas as acções que o homem realiza têm por base uma preparação que é, nessa obra, definida como *acção instaladora* ou, simplesmente, *instalação*. Esta é definida como “estado de prontidão do sujeito para a execução de uma

acção adequada, isto é, a mobilização coordenada de toda a sua energia psico-física, que possibilita a satisfação de uma determinada necessidade dentro de uma determinada situação” (Kusnet, 1987, p. 54). De acordo com este postulado, qualquer que seja o trabalho do homem, artístico ou utilitário, a imaginação deve ser utilizada de forma a que seja possível, por um lado, estabelecer a situação em que o sujeito se encontra e, por outro, estabelecer as necessidades a serem satisfeitas por esse sujeito (Kusnet, 1987). No caso dos actores, a acção instaladora deverá actuar no sentido da realização de “uma acção proveniente do seu mundo subjectivo” (Kusnet, 1987, p. 54), já que, aqui, as situações e necessidades em causa são imaginárias.

Segundo Kusnet (1987), o actor, vivenciando a designada *dualidade*, através desse processo de *instalação*, deverá demonstrar-se um sujeito activo e não passivo em relação ao que está a sentir e a vivenciar, tendo consciência disso e mantendo a capacidade de observação crítica que lhe permitirá não ficar preso a essa vivência. Mas será isso sempre tão fácil de pôr em prática, dessa forma? Terá o actor, sempre, a capacidade necessária para conseguir consciencializar-se, discernir e distanciar-se de todo esse processo?

1.4 Chekhov: O Corpo Humano e a Psicologia ao serviço do Teatro

O *corpo humano* e a *psicologia* influenciam-se mutuamente, estando em constante interacção. Aliás, como Michael Chekhov (1996) – um actor e director de teatro que fora aluno de Stanislavski – refere, o corpo pode alterar a actividade mental, provocar embotamento dos sentimentos, etc.. É raro corpo e mente encontrarem-se em equilíbrio no meio deste processo interactivo mas o actor, cujo corpo deverá ser encarado como um instrumento de expressão da criatividade, tem de estar em permanente luta para alcançar uma completa harmonia entre as duas entidades. Para este autor, o actor – ou melhor dizendo, o corpo do actor – deve ser capaz de absorver qualidades psicológicas, funcionando como uma espécie de membrana sensitiva, de modo a ser de tal forma penetrado por elas que se transforme num recipiente, receptor e condutor, de sentimentos e emoções, imagens e impulsos (Chekhov, 1996).

Segundo o mesmo autor, o actor não deve levar a vida quotidiana, tal como ela é, para o palco; para o actor, ela não deve ser imitada ou fotocopiada. Aquilo que o actor tem de fazer como artista criativo será, mais do que copiar os aspectos exteriores da vida, *interpretá-la* em todas as suas faces e com toda a profundidade. Aliás, considerando o actor como um

indivíduo capaz de ver e vivenciar fenómenos confusos e misteriosos para as outras pessoas, Chekhov realça a verdadeira missão do actor como sendo a transmissão e/ou revelação, ao público, daquilo que são as suas impressões pessoais das coisas e do modo como ele as vê e, acima de tudo, sente (Chekhov, 1996).

Para este autor, o segundo requisito fundamental da profissão de actor é a *riqueza da própria psicologia*. Um corpo que seja sensível é, segundo Chekhov (1996), complementar de uma psicologia rica e é esta complementaridade que fornece o equilíbrio e harmonia necessários à realização profissional do actor. Para alcançar esse objectivo, o actor deve tentar “penetrar” na psicologia de diferentes pessoas (e personagens), de diferentes eras, diferentes nações, etc., nomeadamente de pessoas que estão à sua volta e pelas quais não sente simpatia, de modo a poder descobrir-lhes aspectos positivos e qualidades que antes não lhes encontrava. No entanto, esta “penetração” deve ser feita de forma objectiva para que a pessoa que o actor é não se confunda com as pessoas que as outras pessoas (ou personagens) são. Só assim o mundo interior do actor será rico e saudavelmente ampliado.

Nesta perspectiva, o terceiro requisito essencial para a profissão que Chekhov (1996) aponta remete para a *obediência do corpo e da psicologia do actor*. Surge-nos aqui, então, um elemento que se revela de extrema (se não de maior) importância no trabalho do actor: o corpo, em permanente dialéctica com a mente. O corpo é, de facto, o *grande* instrumento de trabalho do actor. Parece que o *bom* trabalho do actor só estará completo se existir consonância entre corpo e mente. Até porque, como veremos mais adiante, essa dissonância entre eles poderá reflectir-se numa *falta de verdade* tida, também aqui, como requisito fundamental para um verdadeiro trabalho do actor.

Numa perspectiva agora mais do ponto de vista da mente, também Chekhov (1996) nos fala da *imaginação criativa* já referida na abordagem ao *Método* de Stanislavski. É esta imaginação criativa que permite que o actor construa e oriente a sua personagem pois é por meio dela que o actor lhe faz novas perguntas, lhe ordena que mostre diferentes variações de possíveis modos de vir a actuar, tendo em conta o seu gosto pessoal ou até a interpretação que o director da peça deu à personagem. Assim, a imagem da personagem é transformada repetidas vezes até o actor se sentir satisfeito com ela. Quando isso acontecer, as emoções do actor passarão a ser estimuladas.

Para Chekhov, o actor não deve, assim, ficar preso à sua personalidade pois, assim, acabará por perder a sua imaginação, a sua criatividade, a sua liberdade e originalidade e todas as personagens que representar vão ser uma mesma: uma versão de si próprio (Chekhov, 1996).

Também aqui, como em Stanislavski e Kusnet, parece existir um equilíbrio e uma distinção entre o mundo real e o imaginário.

A *individualidade criativa* é outro requisito fundamental, segundo Chekhov (1996), a ter em conta no trabalho do actor. Esta, como o próprio nome indica, representa a criatividade e individualidade de cada pessoa, cujas particularidades singulares farão com que um mesmo papel, interpretado por diferentes actores, seja significativamente diferente de actor para actor. Isto remete, obviamente, para a ideia de o actor “trazer algo de si” para a personagem que interpreta. E isto não significará, para este autor, que a personagem e o actor que a interpreta são uma mesma entidade/identidade, mas sim que cada actor, enquanto pessoa, tem uma individualidade que deve ser reconhecida nas suas actuações que, por seu turno, não devem ser uma cópia de uma qualquer realidade desconhecida – desconhecida porque, na verdade, só o autor da peça que imagina e (d)escreve o enredo e as personagens é que “sabe” como é que todo este mundo é, para ele (Chekhov, 1996).

Por último, o autor fala-nos, ainda, da existência de uma terceira consciência na relação actor-personagem que será a da personagem em si, tal como foi criada e desenvolvida pelo actor. A personagem, apesar de constituir um *ser* ilusório, *existe* dentro do actor e, como tal, também detém a sua própria vida interna que, não obstante, é – ou deve ser – independente da do actor (Chekhov, 1996). De notar que esta vida interna da personagem, esta terceira consciência, reflecte a identidade de determinada personagem representada por determinado actor. Outro actor que represente a mesma personagem criará outra terceira consciência. Então, nesta perspectiva, temos a identidade do actor enquanto pessoa, a identidade da personagem descrita no texto e a identidade da personagem, com vida própria, como foi criada pelo actor (ou terceira consciência).

1.5 A Distância Brechtiana

Apesar dos contributos de Stanislavski e seus seguidores para o mundo do teatro, muitos foram os críticos que se manifestaram contra *O Método* e Bertold Brecht, com o seu Teatro Épico, terá sido – entre nomes como o de Rudolf Steiner, Meyerhold e Piscator – um dos mais activos oponentes. Enquanto um dos principais proponentes do teatro político do século XX, Brecht fazia uma distinção e separação entre razão e emoção no trabalho do actor, considerando-as oponentes e, nesse sentido, para ele a razão serviria o Teatro Épico – um teatro político e ideológico, de carácter narrativo, onde se pretende *mostrar* – e a emoção, o

Teatro Dramático – um teatro emocional, de carácter activo, onde se pretende *ser* (Tavares, 2009; Camargo, 2010).

As críticas gerais ao *Método* consistiam, essencialmente, em afirmar que a representação naturalista pode querer confundir-se com a realidade ao sugerir a necessidade de uma identificação em relação à situação que se está a representar com o real e também uma identificação do actor com a sua personagem. E para Steiner (1986, cit in Tavares, 2009), isto representa uma confusão que poderá ter como resultado um tipo de teatro empobrecido e pouco verdadeiro artisticamente. Mas, como já foi referido, muitas das críticas que foram feitas à abordagem stanislavskiana partem de uma não compreensão ou de uma confusão em relação àquilo que era postulado pelo autor d’*O Método*. Relembremos, mais uma vez, que Stanislavski não postulava uma verdade real em palco, mas sim uma *verdade cénica* que o actor deveria ser capaz de controlar.

A perspectiva de Brecht relativamente ao trabalho do actor vai ao encontro da de outros autores como Edward Craig, para quem “a emoção destrói o actor, e a identificação pode alimentar confusão e incoerência no público” (Tavares, 2009, p. 141). Craig (2005, cit in Tavares, 2009) defende, mesmo, a ideia de um actor enquanto *supermarioneta*, portanto, enquanto uma espécie de máquina ou de boneco que, como tal, não *sente* e pode ser moldado como bem se quiser.

Brecht demonstra manifestamente a sua descrença em relação à legitimidade d’*O Método*, afirmando, como nos revela Tavares (2009), que o actor não consegue sentir-se como se fosse outra pessoa durante muito tempo, que “começa logo, extenuado, a copiar apenas certos aspectos superficiais da atitude e da entoação do outro, o que faz que o seu efeito junto do público decresça, então, a olhos vistos” (Brecht, 1964, cit in Tavares, 2009, p. 142). E, segundo o mesmo autor, isso acontece devido ao facto de a criação da outra entidade – a personagem – ocorrer de forma intuitiva, a um nível não consciente que “é demasiado débil para poder ser controlado; tem, por assim dizer, fraco poder de memória” (Brecht, 1964, cit in Tavares, 2009, p. 142).

A crítica de Brecht à abordagem de Stanislavski pode ser analisada separadamente, em duas partes. A primeira parte prende-se na premissa de que o actor não consegue *sentir-se enquanto outro* durante muito tempo, tentando fazê-lo através da imitação, o que tornará a *performance* fraca. Esta afirmação parece ir ao encontro da tal não compreensão daquilo que é postulado n’*O Método*, já que remete para o “copiar” aspectos do outro, sendo que isso é precisamente o que Stanislavski condena no trabalho do actor. Além disso, parece que, para que o actor se consiga imaginar enquanto outro ser, tem de se identificar com partes desse

outro pois, de outro modo não conseguiria vivenciar isso como uma potencial realidade alternativa mas apenas como uma realidade de outra dimensão, irreal, e, aí sim, o sentimento de poder *ser outro* não sobreviveria tempo suficiente na mente do actor, por lhe parecer tão distante e díspar daquilo que ele próprio é.

Contudo, a segunda parte da crítica de Brecht ao *Método* parece ser dotada de uma relevância significativa para este trabalho. O autor refere que todo este processo ocorre a um nível não consciente – como, aliás, o próprio Stanislavski afirma – que é “demasiado débil para ser controlado”. Se, por um lado, a utilização dos conteúdos inconscientes do actor pode ser encarada como uma mais-valia para o processo de representação, tornando-o mais real por fornecer à personagem conteúdos psíquicos verdadeiros do próprio actor; por outro, será esse um processo passível de ser facilmente controlado? Se estamos a falar de um nível não consciente da mente do actor, nunca é previsível conhecer o que poderá surgir e quais as implicações que isso terá no próprio actor.

Em resposta à técnica stanislavskiana, Brecht propõe, então, um Teatro Épico cujo estilo de representação tem por base aquilo a que o autor chama de *distanciamento* – técnica oposta à de *identificação* (Rizzo, 2001), que se faz notar n’*O Método*. Foi, segundo Camargo (2008), no teatro chinês que Brecht encontrou o efeito de *distanciação*. Observando o teatro chinês ele apercebe-se que o actor envolve-se, constantemente, num processo de “auto-observação” que, artisticamente é um acto de auto-distanciamento. Este auto-distanciamento por parte do actor impedia que o público – e o próprio actor – se identificassem emocionalmente com aquilo que estava a ser representado, surgindo, assim, uma distância entre actor e espectador – e actor e personagem – que, de acordo com o Camargo (2008), seria positiva artisticamente. Não é claro o porquê desta particularidade da *distanciação* ser encarada pelo autor como positiva do ponto de vista artístico pois não é expressa qualquer justificação para tal e se pensarmos na premissa de que o teatro, como forma de arte, pretende tocar as pessoas, ao existir este *distanciamento* tão grande, poder-se-á pensar na dificuldade de tal acontecer e até pôr em causa qual será, assim, o objectivo exacto deste tipo de teatro.

Essencialmente, a experiência de *distanciação* permitirá ao actor não se identificar e, portanto, não se confundir com a personagem. No entanto, o foco desta abordagem é o espectador, pelo que o seu objectivo último é o de permitir-lhe uma atitude analítica e crítica em relação àquilo que está a ser representado, revelando e *mostrando* o mundo de tal forma que seja possível moldá-lo (Tavares, 2009). E esta moldagem, para Brecht, só será possível se não existir *identificação*.

Há que salientar que, não obstante este distanciamento em relação à personagem, ou seja, esta ausência de identificação que Brecht pretendia, ele não apelava a uma extinção ou anulação total da emoção na representação. Segundo Tavares (2009), Brecht apenas valorizava a razão, em detrimento da emoção, pois o seu objectivo seria o de proporcionar conhecimento ao público. Aliás, como a autora anteriormente citada refere, Brecht abordava a emoção de uma perspectiva exterior (contrariamente a Stanislavski, que abordava de uma perspectiva interior), isto é, ao nível do corpo, do físico. Como o próprio afirma: “O actor tem de descobrir uma expressão exterior, evidente, para as emoções da sua personagem” (Brecht, 1964, cit in Tavares, 2009, p. 146).

Segundo Rizzo (2001), vários foram os actores a não compreender exactamente aquilo que Brecht entendia por *distanciamento* e/ou a não conseguir aplicá-lo, pelo que se percebe que, para os leigos no tema, a dificuldade seja ainda maior. E mais se se tiver em conta esta importância que o dramaturgo alemão dá à expressão (emocional) do corpo. Ou seja, como consegue o corpo representar emoções que não estão, na realidade, a ser sentidas? É aí que a *distanciação* parece encontrar-se: entre o corpo e a mente, por um lado, e entre o actor e a personagem, por outro.

1.6. O Teatro Alquímico de Artaud

Antonin Artaud foi um dramaturgo que, de acordo com Copeliovitch (2007), sempre se mostrou um crítico ávido do tipo de teatro que é realizado de forma mecânica e que, em oposição a tal, propunha uma espécie de teatro alquímico que tivesse a capacidade de causar transformação tanto no actor, como no público e no mundo em geral. O que daqui advém é que o actor terá de ser, ele próprio, alquímico, isto é, capaz de provocar transformação.

Artaud (s. d.), com a sua perspectiva considerada utópica para muitos, analisando as consequências da acção do teatro a um nível humano, refere que este será benéfico no sentido em que tem o poder de forçar o Homem a ver-se tal e qual como é, sem as suas máscaras, pondo a nu a mentira, expondo as suas hipocrisias e o mundo em que vivemos. É que, de acordo com Artaud (s. d.), revelando ao Homem a sua verdadeira natureza, as suas facetas ocultas, o teatro levá-lo-ia a encarar a sua vida e o seu destino com uma atitude superior e heróica.

Aqui entramos num campo subjectivo da representação que remete para o facto de o teatro, para este autor, ser como que uma forma de confrontação do Homem em relação à sua

verdadeira natureza e, como tal, uma forma de se mostrar ao mundo na sua verdadeira essência, tal e qual como é, sem as referidas máscaras que estarão associadas às várias (e diferentes) posturas que adoptamos em contextos diferentes, máscaras essas que impossibilitarão a afirmação do ser enquanto aquilo que realmente é. Mas Como é que o teatro consegue isso? Como é que mostra aquilo que o Homem realmente é?

Artaud (s. d.) considera que o teatro faz emergir os nossos conflitos internos adormecidos, sendo que uma boa peça, de teatro autêntico, deve conseguir perturbar os nossos sentidos entorpecidos e libertar os conteúdos inconscientes recalcados, estimulando, assim, uma espécie de “revolta virtual” e a tal atitude heróica. O teatro autêntico, para Artaud, “desencadeia conflitos, solta poderes, liberta possibilidades” (Artaud, s. d., p. 49). É, então, neste sentido que o teatro, para o autor, é (ou deve ser) uma forma de o Homem se ver, se mostrar e se (dar a) conhecer na sua verdadeira forma, desbloqueando conteúdos psíquicos escondidos e recalcados que as temáticas das peças e a entrega ao papel permitiriam libertar.

Para Artaud, de acordo com Copeliovitch (2007), o trabalho do actor deve incluir a procura do que existe para além do visível e isso é-nos dado através do corpo, da linguagem corporal, já que é esse o instrumento fundamental do actor. Essa linguagem corporal, que está para além do texto, da linguagem verbal, é a *sombra* ou o *duplo* no teatro de Artaud, que funciona como a máscara invisível do actor. Mas esta máscara difere das máscaras sociais anteriormente mencionadas na medida em que essas escondem a verdadeira identidade dos sujeitos e esta é a verdade do sujeito que está por detrás daquilo que ele mostra. Aliás, de acordo com Toros (s. d., cit in Copeliovitch, 2007), o actor é um *atleta afectivo*, no sentido em que deve trabalhar o corpo de tal forma rigorosa, que consiga transmitir ao público aquilo que é invisível: a energia que traduz as emoções. Ora, se se pretende que o corpo seja capaz de demonstrar aquilo que pertence ao mundo psicológico/sensível do actor, parece claro que, nesse mundo, têm de estar imersos sentimentos verdadeiros e não apenas uma ideia clara ou um esquema de como os representar.

O teatro, na perspectiva de Artaud, deve ser verdadeiro no sentido em que deve fornecer uma realidade crível através de um impulso concreto associado a uma sensação verdadeira. Para que o teatro possa provocar mudança no Homem, o público terá de acreditar no que está a ver e isso só acontecerá se aquilo que está a ser visto/vivido for sentido como verdadeiro e não como uma cópia fraca da realidade.

Mais uma vez, surge-nos a questão da *verdade* no teatro. Também para Artaud, como para Stanislavski, Kusnet e Checkhov, parece necessário que o teatro não seja uma cópia ou imitação da realidade mas sim, a *possibilidade* de uma realidade alternativa crível. E,

novamente, afirmar isto é diferente de afirmar que uma peça deve ser representada e acreditada enquanto constitutiva do mundo real e objectivo. A perspectiva do autor vai ao encontro da premissa de que o teatro deve “tocar” as pessoas, já que “prega a existência de um *teatro alquímico*, um teatro em que haveria uma troca energética tal entre ator e espectador, que ambos terminariam o processo obrigatoriamente transformados” (Copeliovitch, 2007, p. 11), e isso só será possível se o que acontecer no teatro for *verdadeiro* – isto é, for a representação da possibilidade de uma realidade alternativa crível. Mas esta referida realidade só será crível se o actor se prestar a ser ele próprio, enquanto pessoa, aquando da representação. De acordo com esta ideia, pode depreender-se que Artaud não espera que os actores *sejam* a personagem que estão a representar mas, mais, que sejam a pessoa que *realmente* são, enquanto interpretam e, tendo em conta que cada pessoa e cada personagem é única e com as suas particularidades, e se o teatro é (como afirma o autor) uma forma de o Homem *ser* e se mostrar sem máscaras, talvez cada personagem representada por um actor lhe permita conhecer-se e dar-se a conhecer um pouco melhor enquanto pessoa.

Vários foram os génios do teatro que seguiram os passos da teoria e técnica de Artaud, nomeadamente, Jerzi Grotowski e Peter Brook.

Grotowski (1971) acrescenta a esta abordagem que o actor tem de perder o medo de se expor e deve representar segundo um comportamento (verdadeiramente) humano e não de acordo com um comportamento comum, já que, um homem em situações específicas de grande terror ou de imensa alegria, por exemplo, não se comporta de forma “comum”, não pensa, expressa-se apenas, num tumulto de sensações psíquicas e corporais (Reis, s. d.). No fundo, o que Grotowski parece fazer é apelar a que o actor se entregue no momento da representação e, como tal, se entregue à personagem e ao mundo fictício onde ela opera. Não obstante, ele afirma que não se pretende que o actor se retrate em determinadas situações ou que “viva” o papel que está a representar. O que se pretende, segundo Grotowski (1971) é que o papel possa funcionar como um instrumento através do qual se pode analisar aquilo que é ocultado pelas máscaras quotidianas do actor: a parte mais íntima da sua personalidade. Mas como será para os actores representar expondo os conteúdos mais íntimos da sua personalidade? Representará isso uma exposição pública e brusca do seu verdadeiro ser descoberto agora pela audiência ou será que o público descobre-se antes a si mesmo, e cada pessoa individualmente, numa espécie de efeito de espelho e não necessariamente ao actor em si? Voltaremos a este ponto mais adiante.

Ainda na linha da perspectiva de Artaud, Brook (2011), salienta a premissa de que o teatro não deve ser convencional porque ele leva-nos à *verdade* precisamente através da

surpresa. Daqui depreende-se que o autor se refere, mesmo, à velha questão da imitação da realidade e da cópia sucessiva dessa imitação. De facto, se o teatro for apenas imitação e cópia, sem o factor surpresa e inesperado do momento, em que medida será verdadeiro e/ou interessante artisticamente?

Capítulo 2 – A Psicologia no Teatro

Neste capítulo serão abordados conteúdos psicológicos já descritos de forma a explicitar o seu papel no que toca trabalho criativo do actor; nomeadamente, conceitos como o de consciente e inconsciente, por um lado, e o de razão-emoção e mente-corpo, por outro.

Posteriormente serão expostos os estudos realizados no âmbito do Teatro e da Psicologia que foram encontrados. Tratam-se de investigações empíricas que abordam e estudam conceitos já referidos como o de identidade e auto-conceito dos actores, *possessão* dos actores pela personagem e identificação entre actor e personagem.

2.1 Consciente e Inconsciente no Processo Criativo

Como vimos nas abordagens teóricas descritas, por várias vezes é sugerida a implicação do inconsciente do actor no processo de construção da personagem. É necessário esclarecer que nos textos originais consultados (de origem brasileira) a palavra utilizada pelos autores foi “subconsciente” e que, aqui, por falta de esclarecimento dos autores em relação à palavra escolhida optou-se por se traduzir a mesma para *inconsciente*, remetendo ela para tudo aquilo que não é consciente – considere-se: inconsciente e/ou pré-consciente, de acordo com a Primeira Tópica descrita por Freud (2001a, 2001b).

De acordo com Jung (s. d., cit in Salema, 2009), a personalidade de um sujeito é formada por uma parte consciente, uma inconsciente e outra a que denomina de *sombra*, sendo que esta é constituída por elementos que o sujeito não aceita como sendo seus. A totalidade da personalidade de um indivíduo constitui-se, de acordo com o autor, e é altamente influenciada por variadíssimos factores inconscientes que o sujeito desconhece, ignora ou reprime. Assim sendo, somente um confronto com os conteúdos do inconsciente permitirá experienciar e conhecer o fenómeno da personalidade na sua totalidade e, aqui,

personalidade será entendida também como identidade. Henry e Sims (1970, cit in Bates, 1991), a propósito do estudo da auto-imagem de actores profissionais, avançam que estes sofrem de problemas de auto-imagem e que representar um papel dramático lhes dá um sentido de identidade que de outra maneira bloqueariam. Se, de facto, assim o é, então, pode dizer-se-ia que a representação dramática de um papel pode funcionar como uma forma de acesso a aspectos inconscientes do actor, como por exemplo, a aspectos desconhecidos sua identidade.

O funcionamento psíquico é bastante complexo e, ao contrário do que Stanislavski e os seus seguidores parecem sugerir, não será facilmente controlável, devido a todas as forças, energias e defesas psíquicas que são geradas. Relembrando o que foi descrito até agora, percebemos que consciente e inconsciente podem ambos estar presentes no trabalho criativo do actor e serem utilizados propositadamente enquanto instrumentos de trabalho. De acordo com Deuselice e Camargo (2008), a utilização do inconsciente – ainda que de forma indirecta – e não apenas da consciência do actor poderá ser uma mais-valia para o trabalho criativo no sentido de o tornar mais verdadeiro, através da espontaneidade e da improvisação.

A problemática da relação consciente-inconsciente no trabalho criativo do actor continuará a ser descrita indirectamente a partir também da relação entre razão e emoção que será abordada de seguida.

2.2 O Adeus ao Dualismo Cartesiano: Razão e Emoção no Trabalho do Actor

Como vimos, as perspectivas teórico-práticas acerca do trabalho de construção de uma personagem divergem naquilo que consideram o foco desse trabalho. Algumas centram a actividade do actor na razão e outras na emoção. O interlocutor da obra citada de Diderot, exclui completamente a emoção do trabalho dramático, Brecht não anula a emoção mas foca-se na razão e os restantes autores abordados (Stanislavski, Kusnet, Chekhov e Artaud) convergem, essencialmente, na importância que dão ao *sentir* – portanto, à emoção – na arte de representar um papel. De acordo com algumas das perspectivas expostas, os autores parecem fazer uma cisão marcada entre ambas: emoção e razão, como se fizessem parte de sistemas diferentes ou funcionassem, em qualquer medida, independentemente uma da outra e/ou atrapalhando-se mutuamente.

No entanto, de acordo com Camargo (2010, p. 37), “não existe pensamento puro, nem puro sentimento, nem corpo puro (sem mente, nem sentimento), e nem razão pura”. Isto é,

razão e emoção, no cérebro humano, encontram-se em permanente relação e esta relação, segundo Camargo (2010), constrói-se e reconstrói-se permanentemente no seio da natureza e da sociedade e só é possível porque o Homem pensa. E o pensar, de acordo com Damásio (2004), faz uso tanto da razão como da emoção. Então, não estamos mais perante o Dualismo Cartesiano que Damásio (2004) expõe na sua obra *O Erro de Descartes* e que, relembremos, considera a alma enquanto razão pura do Homem e independente do corpo e das emoções (Tomaz & Giugliano, 1997). Como Tomaz e Giugliano (1997) e Damásio (2004; 2010) nos mostram, as emoções são, mesmo, uma parte essencial da nossa razão e consciência. Enquanto seres racionais, são as emoções que nos tornam únicos dentro da espécie humana.

Mas, como sabemos, o Dualismo Cartesiano não se cinge apenas à separação entre razão-emoção mas também entre mente-corpo. Como já foi mencionado, razão e emoção fazem ambas parte daquilo a que chamamos de *mente*. E esta mente (humana) também não deve ser encarada como separada e independente do corpo pois, segundo Damásio (2010), o corpo está permanentemente sujeito a um mapeamento contínuo por parte do cérebro – mapeamento no sentido de dar indicações e mostrar caminhos perante determinadas situações – e há informação corporal, em quantidade variável mas considerável, que chega ao cérebro. No que toca às emoções e sentimentos, estes constituem apenas um dos aspectos que o cérebro mapeia para o corpo, sendo, neste estudo, os mais importantes.

Depois de revisitarmos a questão da dualidade entre razão-emoção e mente-corpo, podemos afirmar que, se no homem comum esta separação não deve ser feita, muito menos o deverá ser para o actor, sujeito de criatividade e vivências emocionais e corporais tão intensas, onde, segundo Camargo (2010) a emoção é objetivada e a razão emocionada.

No mundo contemporâneo, na arte em geral e no teatro em particular, a sensibilidade e as emoções, juntamente com a actividade racional, são privilegiadas como instrumentos de trabalho. Instrumentos que, de acordo com Deuselice e Camargo (2008), são utilizados intencionalmente num processo de aquisição de experiências que, podendo desta forma ser construídas no imaginário do actor, facilitarão o processo de interpretação da personagem. Com isto pretende-se, de acordo com os autores anteriormente citados, chegar à espontaneidade, aparentemente tão importante no trabalho do actor, através da qual o inconsciente entra em acção, interligando e guiando intuitivamente as acções, emoções e pensamentos do actor, no sentido de todo o trabalho ser verdadeiro.

O trabalho do actor (como qualquer homem, enquanto ser possuidor de uma *mente*), como vimos, tem também uma base racional e, aliás, o actor não pode estar simplesmente à mercê do “despertar” do inconsciente. Mas para que os momentos “não-intuitivos” não

deixem de ser, todavia, verdadeiros, o actor deve, segundo Deuselice e Camargo (2008) recorrer a determinadas técnicas que permitam que os actos físicos sejam preenchidos e repletos de emoção. Mas como os autores referem, este processo – que é aliás descrito por Stanislavski – acontece de forma relacional e complexa, onde, e em consonância com o que nos diz Damásio, ocorrem trocas entre o lado racional e o não-racional (ou emocional) que nem sempre são simples já que, por serem duas partes contraditórias (apesar de complementares), se podem negar uma à outra a qualquer momento. Por essa razão, pode dizer-se que muitas vezes a actividade racional pode funcionar como entrave à criação dramática, como é desejado que ela surja e se desenvolva. Os mesmos autores afirmam, ainda, que para que esta dinâmica entre razão e emoção não represente um problema no trabalho do actor ele deve, na medida do possível, ter uma certa cautela em relação à “quantidade” de razão que utiliza, até porque se a razão se extravía num sentido oposto ao da emoção, ela não proporcionará ao actor o estado de criação que lhe é imposto (Deuselice & Camargo, 2008).

Aqui surge-nos a necessidade de introduzir um dos conceitos desenvolvidos por Stanislavski (1998; 1999), o de *Memória Emocional*. O actor, segundo Deuselice e Camargo (2008), como qualquer ser humano, com o decorrer da sua vida vai acumulando experiências e guardando-as na sua mente, na sua memória. Associadas a essas experiências estão certos sentimentos e emoções que também ficam gravados na mente do actor. Através da *memória emocional*, o actor poderá procurar na sua mente e na sua memória essas experiências que, dependendo do seu conteúdo e dos sentimentos e emoções a ele associados, encaixar-se-ão numa determinada situação dramática (Stanislavski, 1998;1999; Deuselice e Camargo, 2008), tornando-a verdadeira por lhe estar associada vivências verdadeiras do actor enquanto pessoa.

De acordo com o que acaba de ser descrito, no que toca ao trabalho do actor em relação à construção da personagem não parece, então, existir uma cisão tão drástica entre razão e emoção, como foi postulado por muitos autores. Parece, antes, existir uma dinâmica entre razão e emoção que é utilizada como instrumento de trabalho no processo criativo, ainda que a percepção dessa dinâmica por vezes seja mais consciente do que outras.

2.3 Estudos na Área

Wilson (2004), descreve um estudo realizado relativamente ao fenómeno de *possessão*. O autor refere que alguns actores, aquando da representação de um papel, acreditam estar tão envolvidos e absorvidos no mesmo, de tal modo que podem alcançar uma

espécie de estado de dissociação tocando a fronteira daquilo que o autor chama de *possessão benigna* (quando comparada à *possessão por espíritos*, por exemplo). Bates (1986, cit in Wilson, 2004) é um psicólogo que argumenta que o conceito de *possessão* é central no entendimento do processo dramático. Segundo Wilson (2004), os actores dependem da autenticidade na identificação com a personagem que estão a representar e do seu envolvimento na peça. Por vezes, esta autenticidade e envolvimento é tal que pode resultar na *síndrome de possessão* (Evans & Wilson, 1999, cit in Wilson, 2004), abarcando consigo consequências desastrosas. É assim que a vida dos actores fora do palco é retomada no mesmo ou é seriamente afectada pelo papel no qual estão absorvidos (Wilson, 2004). Bates (1991) analisou, então, a relação entre a identidade do actor e da personagem através da exploração das experiências dos actores com aquilo a que chama de *possessão* e, através de entrevistas realizadas a três actores profissionais famosos, concluiu que quando o actor se permite ser “possuído” pela personagem, sente as emoções dessa personagem, usa a imaginação para construir uma imagem vívida de como a situação seria e reage como se fosse a própria personagem. Assim, a emoção da personagem ensaiada e praticada, tornar-se-á automática, distanciada das experiências primárias de emoção do actor.

Para um melhor entendimento do fenómeno de *possessão* nos actores, aqui ficam alguns exemplos. De acordo com Wilson (2004), a actriz Mel Martin, ao representar Vivien Leigh afirmou ter falado com Vivien e tê-la ouvido dizer-lhe como deveria actuar; a actriz declarou, mesmo, não ter representado a personagem Vivien Leigh mas sim ter-se tornado ela. O actor Charlton Heston afirmou ter perdido o controlo do seu personagem Captain Queeg; o personagem terá surpreendido o actor ao começar a chorar a dada altura da representação, quando ele não esperava que tal acontecesse; isto terá ocorrido de uma forma tão intensa que o actor afirmava ter deixado de saber e conseguir prever o que iria fazer a seguir. O actor Daniel Day-Lewis, quando estava a representar Hamlet em 1989, a dada altura afasta-se a meio de uma representação, não tendo voltado nunca mais pois, aparentemente, terá visto o fantasma do seu próprio pai, ao invés do pai de Hamlet. No Brasil, em 1996, uma actriz de telenovelas foi assassinada pelo actor que, na novela que estavam a gravar na altura, representava o namorado da sua personagem; o crime terá ocorrido após a gravação de uma cena em que o personagem representado pelo actor era rejeitado pela namorada, a actriz assassinada (Wilson, 2004).

Edelmann e Hammond (1991), para analisar o conflito entre identidade e papel, acedendo a aspectos de auto-percepção, realizaram um estudo qualitativo com dois participantes com vasta experiência em teatro, utilizando uma variação do *Repertory Grid* de

Kelly (1955) e o *Twenty Statements Test* de Kuhn e McPartland (1954) (o “Who am I?” e uma variação do teste “Who am I not?”). Os autores concluíram que ambos os participantes tinham sido afectados de forma diferente pelos papéis dramáticos que representaram, sendo que um deles foi bastante afectado e o outro não, mostrando-se mais estável no modo com se vê a si próprio.

Através de um estudo qualitativo com entrevistas semi-estruturadas a três actores com experiência variável em teatro, para uma exploração e análise do processo criativo dos actores, Nemiro (1997) procedeu à investigação de 3 eixos: a) influências sociais que aumentam e enfraquecem a criatividade do actor, b) a tensão entre a identidade pessoal do actor e a da personagem e c) a necessidade de espontaneidade no processo criativo. Este estudo permitiu que fossem tiradas várias conclusões, nomeadamente a de que parecem, de facto, existir formas específicas de a experiência de representação de uma personagem afectar a identidade pessoal do actor, sendo elas: o medo, o perigo; a catarse; o evitamento de certos papéis; o esgotamento físico e emocional.

Por último, Salema (2009), em Portugal, analisou o processo de criação de uma personagem enquanto forma de exploração pessoal para conduzir o actor a um confronto com os elementos inconscientes da sua psique, através de um estudo qualitativo. Acedendo a registos diários em cadernos e utilizando entrevistas semi-estruturadas de dois actores com vasta experiência profissional em teatro, o autor concluiu que o trabalho criativo do actor parece constituir-se como um processo privilegiado de expansão da consciência e maior auto-conhecimento.

Capítulo 3 – A Fenomenologia ao Serviço do Teatro

Seguidamente será possível perceber em que medida a Fenomenologia, enquanto metodologia de estudo do Ser e da existência, se revela de interesse peculiar para este trabalho, já que o teatro parece poder constituir, também ele, uma forma de o Homem *ser*, se *mostrar* e se *conhecer* no mundo; no fundo, *existir*.

3.1 Do Existencialismo à Fenomenologia

Foi com o surgimento desta corrente filosófica, o Existencialismo, que se deu uma descontinuidade epistemológica radical no que diz respeito às correntes até então dominantes. Pela primeira vez, no século XIX, passa a ser afirmado o primado da existência em relação à essência. Trata-se, no fundo, de uma filosofia do sujeito cujo “nascimento” se atribui, habitualmente, a Soren Kierkegaard, grande crítico do racionalismo e da objectividade na filosofia e na teoria (Leal, 2005).

Para que os temas do Existencialismo pudessem ser estudados, surge mais tarde, com Edmund Husserl, a metodologia que o permitiria: a Fenomenologia. Esta, de acordo com Lyotard (1999, cit in Leal, 2005, p. 138) é nada mais do que o “estudo dos fenómenos, isto é, daquilo que aparece à consciência, daquilo que é dado. Trata-se de explorar este dado, a própria coisa que se percebe, em que se pensa, de que se fala, evitando forjar hipóteses, tanto sobre o laço que une o fenómeno com o ser de quem é fenómeno, como sobre o laço que o une com o Eu para quem é fenómeno”. Fenómeno é, aqui, tido não como o objecto de uma experiência mas como o *aparecer* desse objecto, isto é, a *vivência intencional* em que este surge à consciência do sujeito. É este o objecto de estudo da Psicologia Fenomenológica: a *vivência intencional* ou o *sentido da experiência humana* (Giorgi & Sousa, 2010).

Intencionalidade é um conceito fundamental em Husserl, no qual este se baseia para descrever a sua teoria. Aqui, a intencionalidade significa que a consciência é sempre consciência de alguma coisa, visa sempre um objecto, seja ele uma percepção, um sentimento, uma recordação, uma fantasia ou até uma alucinação. Esta componente intencional dos actos da consciência coloca o objecto de conhecimento ao nível do *sentido* que o sujeito lhe dá. O que importa à Psicologia Fenomenológica é a experiência vivida do sujeito, o *como* do surgimento dos objectos à sua consciência e da vivência da experiência desses fenómenos (Giorgi & Sousa, 2010).

De acordo com os autores, através desta metodologia, apesar de se partir de uma perspectiva pessoal, é possível alcançar as estruturas invariantes dos processos mentais, ou seja, é possível produzir um conhecimento intersubjectivo. Aliás, a análise intencional que serve à Fenomenologia não visa a pesquisa da subjectividade mas sim a correlação desta com a objectividade, procurando atingir “conhecimentos apodícticos, próprios das ciências eidéticas, de modo a obter, assim, generalizações, livres de contingências empíricas, que possam ser testadas por outros sujeitos com conhecimentos do método” (Giorgi & Sousa, 2010, p.65).

Com esta abordagem, a Fenomenologia possibilita não só uma metodologia, como também uma concepção do Homem (Leal, 2005).

3.2 Fenomenologia e Representação

De acordo com Johnston (2007), a representação ou dramatização tem sido definida como um comportamento marcado, reflexivo ou enquadrado, duplamente actuado, ou, numa outra perspectiva, como qualquer acção humana que seja especial por envolver uma tal consciencialização do acto de representar em si mesmo.

Fazer esta afirmação implica estabelecer uma distinção entre aquilo que é uma representação/dramatização e aquilo que é a vida do quotidiano. Nesta distinção pode incluir-se a ideia de representação no sentido de atingir um certo objectivo ou resultado, já que se trata de algo premeditado. Ou seja, a representação é distinguível da vida e acções quotidianas na medida em que examina os princípios subjacentes numa determinada situação, de modo a que possa ser representado um conjunto específico de circunstâncias.

É importante, neste âmbito, manter presente a ideia de processo – aqui, um conceito essencial – já que a arte de representar um papel é, em si, um complexo processo, quanto mais não seja, de construção de um outro – a personagem – dentro de si (Johnston, 2007).

Como Johnston (2007) refere, a representação é um processo bastante complexo e intersubjectivo de auto-reflexão que envolve uma grande consciência do próprio acto de representar. Este entendimento acerca da arte dramática é importante na medida em que pode permitir uma reflexão acerca de como nos podemos conhecer a nós mesmos enquanto seres humanos ou, a um nível mais amplo e existencial, enquanto “seres-aí”.

3.3 O *Ser-aí* de Heidegger no Palco

Heidegger, um seguidor de Husserl, com a sua visão do Homem, do Ser e do mundo é um dos autores que parece fazer mais sentido referenciar e enquadrar nos temas deste estudo. Para este, segundo Russ (1997) não é o Homem que se revela como fundamento do ser mas é, sim, o ser que interroga a realidade humana e lhe dá fundamento. Então, o Homem actua como um “pastor do ser” e deixa de ser ele o fundamento de todas as coisas. Pode dizer-se

que Heidegger é um filósofo do ser e não do Homem, que afirma que o Homem só é Homem na medida em que desperta para o ser.

Este autor, segundo Johnston (2007), assume o mundo e o sujeito como estando intimamente enlaçados, isto é, o sujeito *é, existe* num mundo e esse mundo só *é* aquilo que se mostra ao sujeito pela relação com ele. Então, o Ser é sempre um “ser-no-mundo” – porque não pode existir separado desse mundo – e um “ser-aí” que *é* no aqui (lugar) e no agora (tempo presente).

Para se referir a um conceito que é traduzido como *existência* do Homem, Heidegger introduz o termo *Dasein* (Barrett, 1982; Stambaugh, 1982) mas este *Dasein* (existência) não remete apenas para a materialidade, corporalidade ou actualidade do *ser*. *Dasein*, para Heidegger, é, acima de tudo isso, *possibilidades* e *potencialidades*. Ou seja, não se trata apenas daquilo que *é* mas também daquilo que *pode ser*. Como refere Johnston (2007, p. 87), “Dasein chooses ways to be (or doesn’t choose as the case may be) and what it ‘is’ is not exhausted in its physical properties but rather what it might be”.

O *ser-aí* de Heidegger pode ser encontrado no teatro, e daí a sua pertinência neste estudo, na medida em que, como Johnston (2007) afirma, toda e qualquer ocasião de *ser*, para o actor em palco, é um *ser* no *aí* (no contexto da peça).

Há que salientar que esse *aí* é muito mais do que apenas o espaço físico propriamente dito, ele é, segundo o autor anteriormente citado, o mundo retratado e vivenciado na peça e, mais importante ainda, a capacidade imaginativa do próprio actor e o seu mundo interno psíquico naquele *aí*, que será diferente noutros *aí*.

Ser-aí, em teatro, não se trata apenas de *estar lá*, de representar, mas de *ser* realmente naquele lugar (*aí*) que é, neste caso, toda a situação que está a ser representada e toda a dinâmica que ela encerra. Tortsov, citado por Johnston (2007), afirma, inclusivamente, que uma representação de pouca ou má qualidade acontece, precisamente, quando os alunos de teatro, inexperientes, falham no *ser-aí* para caírem no erro de desejarem apenas entreter o público. Isto é, deixam de agir e actuar segundo aquilo que *são* para procurarem acções específicas forçadas para agradar o público.

Ora, esta perspectiva parece sugerir, desde já, por uma lado, que a expressão da existência de um sujeito assume formas distintas consoante os contextos (os *aí*) em que está inserido e, por outro, que o actor em palco deve representar de acordo com o que realmente *é*. Mas quererá isto dizer que o actor deve representar impondo a sua identidade à da personagem ou, antes, que se o *ser* dos actores em palco é diferente do seu *ser* noutros *aí*, a

identidade do actor expressa através da personagem (um outro criado por si) assume apenas uma das possíveis formas de expressão do ser?

3.4 O *Si-mesmo* como um Outro

Ao dizermos que o *ser-aí* de um actor no palco é diferente do seu *ser* noutros *aí*, isto é, noutros contextos, isto remete-nos para a questão da *identidade*. Será um indivíduo a mesma pessoa durante o decorrer da sua vida? De acordo com a perspectiva de Ricoeur (1991) a resposta será: por um lado, sim, mas por outro, não.

A Identidade Pessoal foi um constructo bastante explorado por Ricoeur, inclusivamente na obra *O Si-Mesmo como um Outro* que, por ter um carácter hermenêutico e fenomenológico (Saldanha, 2009) merece, aqui, a nossa atenção.

Em Ricoeur, o Eu aparece-nos como um *Si* e o *si-mesmo* trata-se apenas de uma forma reforçada do *Si* (Ricoeur, 1991). O autor, dedicando-se a uma hermenêutica do *si-mesmo* (Saldanha, 2009), dedica-se também a uma interpretação do conceito de identidade. Segundo Ricoeur (1985, cit in Nascimento, 2009), falar da identidade de um indivíduo é dizer *quem*, quem é o agente ou o autor da ação. Para responder a essa questão, “*quem?*” (“quem é o sujeito?”), conta-se, narra-se a história de vida desse sujeito. A *identidade narrativa* é o termo empregue por Ricoeur (1991) para designar a história de uma vida narrada. E que melhor analogia para analisar o ser dar *persona* no palco, isto é, o *si* da personagem, senão através da teoria da identidade narrativa? O que é uma personagem senão um *si-mesmo* de quem se narra história?

O autor de “O Si-mesmo como um Outro” descreve-nos a distinção entre identidade no sentido de igual, o mesmo, e a identidade no sentido de algo mutável, variável. A primeira será nomeada de *mesmidade*, ou identidade *idem*, e a segunda de *ipseidade*, ou identidade *ipse* (Ricoeur, 1991). A permanência de cada uma delas no tempo é o que as distingue (Ricoeur, 1991; Nascimento, 2009). Segundo Ricoeur (1991; 1997, cit in Saldanha, 2009), a *mesmidade* é a identidade do Homem que permanece no tempo ao longo de toda a sua vida, fazendo parte dela as suas impressões digitais ou a sua constituição genética e o seu carácter. Por carácter, Ricoeur (1990, cit in Piva, 1999, p. 219) entende “o conjunto das marcas distintivas que permitem reidentificar um indivíduo humano como sendo o mesmo”. Por seu turno, a *ipseidade* constitui a identidade do Homem que é dinâmica e mutável e que é expressa através da manutenção de si na promessa, isto é, na relação com outro. O autor explica a dinâmica

entre ambas as identidades: “Persistirei apesar de ter mudado. (...) A identidade *ipse* é uma identidade determinada, mantida, que se promulga apesar da mudança” (Ricoeur, 1997, cit in Saldanha, 2009, p. 90). É esta a dialéctica implicitamente contida na identidade narrativa (Ricoeur, 1991), ou seja, da história do sujeito que é narrada

Mas segundo Ricoeur, a própria identidade *ipse* dá origem a uma outra dialéctica, esta entre o *Si* e o *Outro*, entre *ipseidade* e *alteridade*. Em “O Si-mesmo como um Outro” é expressa a ideia da existência de um Si enquanto um outro: “a ipseidade do si-mesmo implica a alteridade em um grau tão íntimo, que uma não se deixa pensar sem a outra” (Ricoeur, 1991, p. 14). Quer isto dizer que a identidade do si, para Ricoeur, constrói-se numa estrutura relacional onde a dimensão dialógica prevalece sobre a monológica (Ricoeur, 1995 cit in Piva, 1999). De acordo com Piva (1999), para Ricoeur a ipseidade e a alteridade são co-originais e implicam-se mutuamente, na medida em que o processo de constituição da alteridade está implicado no processo de constituição da própria ipseidade, da identidade pessoal, única e irrepetível do sujeito.

Numa tentativa de exploração da Teoria da Identidade Narrativa de Ricoeur aplicada no teatro, na relação entre actor e personagem, se pensarmos a personagem do actor como um outro, como uma alteridade exterior ao si (ao actor), teremos de conceber também a ideia de que a sua identidade é construída em interacção com a do actor e que, como tal, as características individuais do actor influenciam a criação da identidade da personagem por ele representada. Mas também a identidade e características da personagem exercerão uma influência na identidade pessoal do próprio actor que, enquanto ipseidade, é passível de ser mutável, em interacção. Estaremos, então, perante uma dinâmica de mútua construção e influência entre actor e personagem, em termos de identidade.

Assim, ao representar uma personagem, o actor pode ser entendido enquanto o próprio *Si-mesmo como um Outro*.

Conclusão

Prestar-se a estudar e tentar compreender o processo de construção de uma personagem implica investigar as teorias metodológicas que o abordam, visando um entendimento *a posteriori* de que são vários os componentes psico-físicos que o integram, expressando-se e interligando-se de uma forma de tal maneira complexa que a sua análise parecerá interminável. Ao abordar o trabalho do actor no processo de construção de uma personagem surgem-nos ideias, conceitos e metodologias diferentes, consoante as várias perspectivas teóricas e aquilo que postulam. É, então, necessário atingir o entendimento de que a complexidade do processo de criação de uma personagem e da estrutura psíquica dos actores parece impossibilitar-nos de o compreender de uma forma única, imutável e constante.

O modo como cada actor cria uma personagem estará relacionado não só com a abordagem teórica e metodológica que escolhe como também com as suas características idiossincráticas. Daí que conceitos fundamentais como o de identidade do actor e da personagem, identificação, inconsciente, razão ou emoção se revelem no trabalho do actor de formas distintas, parecendo estar, no entanto, sempre presentes e interligadas, de um ou de outro modo, apesar de os teóricos fazerem muitas vezes a distinção entre tais entidades – Como razão/emoção ou consciente/inconsciente – como se trabalhassem de forma isolada.

O teatro interessa, aqui, à Psicologia na medida em que a complexidade que lhe está subjacente pode ser experienciada pelo actor de um modo psicologicamente intenso e intrigante. A possibilidade de perda ou de confusão de identidade do actor pela intensidade com que vivencia e se identifica com a sua personagem, por exemplo, ou a complexidade do emaranhado emocional passível de ser sentido pela dificuldade de distanciação da personagem, são alguns dos parâmetros de maior interesse a explorar neste tema. Construir um outro – a personagem – dentro de si pode revelar-se um processo, mais do que complexo, bastante intenso a nível psíquico, cujas repercussões parecem aqui importantes de compreender. No entanto, também parece existir a possibilidade de o actor representar o seu personagem de forma desprovida de emoção e identificação, sobrando apenas uma imitação mecanizada da realidade. Mas mesmo para estes actores, como será esse processo vivenciado? O que é que a criação de um outro dentro de si acrescenta já a própria identidade do actor, à sua maneira de ser e agir?

A problemática à volta da identificação subjacente ao processo criativo de uma personagem pode levar-nos a procurar uma melhor compreensão do *Ser* e, conseqüentemente, do conceito de identidade do actor. Ora, se se assumir a premissa anteriormente lançada por

vários autores de que o teatro se pode revelar como método de análise da existência, revelando ao Homem a sua verdadeira essência, através do Existencialismo, enquanto filosofia de análise da existência, isto é, do modo de ser do Homem no mundo, (Abbagnano, 1984, cit in Ewald, 2008), poder-se-á aceder a um melhor entendimento dessa possibilidade. Igualmente, e considerando o interesse a nível ontológico que o teatro parece/poderá ter, a hermenêutica do *Si* de Ricoeur revela-se também uma possibilidade de interpretação da relação entre actor e personagem e suas identidades.

Devido à grande quantidade de perspectivas, abordagens e interpretações acerca do trabalho do actor, parece não existir uma forma melhor de compreender como é concretizado e vivenciado o processo de construção de uma personagem, se não através da realização de um estudo empírico.

Referências Bibliográficas

- Artaud, A. (s.d.). *O teatro e o seu duplo*. Lisboa: Minotauro.
- Barrett, W. (1982). The Moral Will. In R. Bruzina; & B. Wilshire (Eds), *Phenomenology dialogues & bridges* (pp. 37-54). Albany: State University of New York Press.
- Bates, B. (1991). Performance and possession: The actor and our inner demons. In G. D. Wilson (Ed), *Psychology and performing arts* (pp. 11-18). Amsterdam: Sweets & Zeitlinger.
- Brook, P. (2011). *O Espaço Vazio* (2ª Ed.). Lisboa: Orfeu Negro.
- Camargo, R. (2008). Brecht e o Estranhamento no Teatro Chinês – tradução de texto de Huang Zuolin In ufg.academia.edu. Acedido em 24 de Outubro de 2011 em http://www.academia.edu/167234/Brecht_e_o_Estranhamento_no_Teatro_Chines_-_traducao_de_texto_de_Huang_Zuolin.
- Camargo, R. (2010). E que a nossa emoção sobreviva... Brecht, Marx e o Tratado Védico Natyasastra [versão electrónica]. *Moringa Teatro e Dança – Diálogos e fronteiras*,1 (2), 35-43.
- Chekhov, M. (1996). *Para o ator*. São Paulo: Martins Fontes.
- Copeliovitch, A. (2007). Artaud e a Utopia no Teatro. *Revista.doc*. 8 (3). Acedido em 5 de Janeiro de 2012, em http://www.revistapontodoc.com/3_andreac.pdf
- Damásio, A. (1995). *O Erro de Descartes: Emoção, Razão e Cérebro Humano* (24ª Ed.). Mem-Martins: Publicações Europa-América.

- Damásio, A. (2010). *O Livro da Consciência – A Construção do Cérebro Consciente*. Lisboa: Temas e Debates.
- Deuselice, J., & Camargo, R. (2008). Razão e Emoção, Entendendo a Relação Ator-Personagem. In ufg.academia.edu. Acedido em 23 de Outubro de 2011 em http://www.academia.edu/167245/RAZAO_E_EMOCAO_ENTENDENDO_A_RELACAO_ATOMOR-PERSONAGEM_-Janaina_DEUSELICE_e_Robson_Correa_de_CAMARGO
- Diderot, D. (1941). *Paradoxo sobre o actor*. Lisboa: Inquérito.
- Ewald, A., P. (2008) Fenomenologia e Existencialismo: articulando nexos, costurando sentidos [versão electrónica]. *Estudos e Pesquisas em Psicologia* 2 (8) 149-165.
- Freud, S. (2001a). *Textos essenciais da Psicanálise: volume I, O Inconsciente, os Sonhos e a Vida Pulsional* (3ª Ed.). Mem-Martins: Publicações Europa-América.
- Freud, S. (2001b). *Textos essenciais da Psicanálise: volume III, A Estrutura da Personalidade Psíquica e a Psicopatologia* (2ª Ed.). Mem-Martins: Publicações Europa-América.
- Grotowski, J. (1971). *Em busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Hammond, J., & Edelmann, R. J. (1991). Double identity: The effect of the acting process on the self perception of professional actors: Two case illustrations. In G. D. Wilson (Ed), *Psychology and performing arts* (pp. 123-131). Amsterdam: Sweets & Zeitlinger.
- Johnston, D. (2007). *Active Metaphysics: Acting as Manual Philosophy or Phenomenological Interpretations of Acting Theory*. Thesis presented in fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Sydney: University of Sydney, S.
- Kusnet, E. (1987). *Ator e Método* (3ª Ed.). Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cénicas/ Colecção Ensaio N° 3. Ministério da Educação e Cultura.

- Leal, I. (2005). *Iniciação às Psicoterapias* (2ª Ed.). Lisboa: Fim de Século.
- Nascimento, C. (2009). *Identidade Pessoal em Paul Ricoeur*. Dissertação de Mestrado. Santa Maria, RS, Brasil: Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas.
- Nemiro, J. (1997). Interpretive Artists: A qualitative exploration of the creative process of actors. *Creative Research Journal*, 10 (2), 229-239.
- Pickering, K. & Woolgar, M. (2009). *Theatre studies*. New York: Palgrave Macmillan.
- Prado, D. (1992). A personagem de teatro. In A. Cândido; A. Rosenfeld; D. Prado, & P. Gomes, *A personagem de ficção* (pp. 81-101). São Paulo: Editora Perspectiva.
- Reis, D. (s. d.). *A Ação Física e a Composição do Ator de Grotowski*. *Mimus: Revista on-line de mímica e teatro físico*. 1(1). Acedido em 27 de Fevereiro de 2012, em www.mimus.com.br/demian2.pdf
- Ribeiro, A. (2011). A desconstrução do corpo no teatro e a crítica ao “adestramento corporal”. *Revista electrónica Litteris* 7(3). Acedido em 28 de Dezembro de 2012, em [http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/Andrea_Ribeiro_A_desconstrucao_do_corpo_no_teatro__e_a_critica_ao_\(2\).pdf](http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/Andrea_Ribeiro_A_desconstrucao_do_corpo_no_teatro__e_a_critica_ao_(2).pdf)
- Ricoeur, P. (1991). *O Si-Mesmo com um Outro*. Campinas, São Paulo: Papirus.
- Piva, E., A. (1999). A Questão do Sujeito em Paul Ricoeur [versão electrónica]. *Síntese*, 85 (26), 205-237.
- Rizzo, E. (2001). *Ator e Estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet* (2ª Ed.). São Paulo: Senac.
- Russ, J. (1997). *A Aventura do Pensamento Europeu – Uma história das ideias ocidentais*. Lisboa: Terramar.

- Saldanha, F. (2009). *Do Sujeito Capaz ao Sujeito de Direito: Um Percurso pela Filosofia de Paul Ricoeur*. Dissertação de Doutoramento. Coimbra: Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras.
- Salema, N. (2009). *A Persona fora de cena: o trabalho do actor e a consciência de si*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: ISPA, Instituto Universitário.
- Stambaugh, J. (1982). Heidegger. In R. Bruzina; & B. Wilshire (Eds), *Phenomenology dialogues & bridges* (pp. 5-8). Albany: State University New of York Press.
- Stanislavski, C. (1998). *A Construção da Personagem* (9ª Ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Stanislavski, C. (1999). *A Preparação do Actor* (11ª Ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Tavares, M. (2009). A distanciação Brechtiana e o trabalho do actor [versão electrónica]. *Cadernos PAR (Pensar a Representação) da ESAD.CR (Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha)*. N.º 02, 139-151.
- Tomaz, C.; & Giugliano, L. (1997). A razão das emoções: um ensaio sobre “O erro de Descartes” [versão electrónica]. *Estudos de Psicologia*. 2(2), 407-411.
- Wilson, G. D. (2004). *Psychology for Performing Artists* (2nd Ed.). London: Whurr Publishers.

**A PSICOLOGIA E O TEATRO: O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE UMA
PERSONAGEM**

PARTE II: ESTUDO EMPÍRICO

Resumo

Problema: Apesar do interesse do tema a nível psicológico, pouquíssimos são estudos empíricos realizados no âmbito da Psicologia e do Teatro – nomeadamente em Portugal, onde foi encontrado apenas um –, onde questões tão fulcrais como a de identidade sobressaem aquando da análise da relação entre actor e personagem no processo criativo. *Objectivo:* Pretende-se compreender a vivência psicológica do processo de construção de uma personagem em actores profissionais, bem como as implicações que tal possa ter a nível pessoal para os mesmos. *Método:* Para isso, acedeu-se às descrições da experiência subjectiva da criação de uma personagem de dois actores profissionais co-protagonistas numa peça contemporânea, através de entrevistas qualitativas de carácter fenomenológico que foram, gravadas em áudio e posteriormente transcritas e analisadas de acordo com o Método Fenomenológico de Investigação em Psicologia. *Resultados:* Ambos os actores expressam a dificuldade e intensidade com que vivenciaram o processo criativo, salientando o facto de o trabalho do actor desenvolver-se numa dinâmica mente-corpo, sendo o corpo descrito como instrumento fundamental no trabalho do actor; actor e personagem não são entendidos como uma e a mesma entidade mas há uma dinâmica entre as ambos onde são disponibilizadas trocas de características e vivências para tornar a identidade da personagem representada por aquele actor como única, tornando a representação verdadeira; no entanto, apesar da genuína entrega ao papel e prazer pela profissão, o trabalho do actor é desmistificado inclusivamente no que toca à confusão de identidades e à influência que possa ter na vida pessoal e relacional dos actores.

Palavras-chave: Actor; Personagem; Identidade; Mente; Corpo.

Abstract

Situation: Despite the interest of the subject in a psychological level, there are very few empirical studies of Psychology and Theatre – even in Portugal, where it was found only one - where key issues such as identity stand out when examining the relationship between the actor and its character in the creative process. *Main Goal:* The aim is to understand the psychological experience in the process of building a character for professional actors, and also the implications this may cause on a personal level for them. *Method:* There for, it was acceded the descriptions of the subjective experience of two professional actors creating a character, co-protagonists in a contemporary play. Although qualitative interviews of phenomenological nature were audio-recorded, transcribed and analyzed according to the method Phenomenological in Psychology Research. *Results:* Both actors expressed the difficulty and intensity in which they experienced the creative process, highlighting the fact that the actor's work, develops a dynamic mind-body, the body being described as the key tool in the actor's work, the actor and character are not understood as one or the same entity, their between a dynamic where both are available experiences and both exchange characteristics that make the character's identity, represented by one single player while making the true representation, however, despite the genuine devotion to their role and the passion they feel for their profession, the job of an actor is debunked even with regard to mistaken identities and the influences it may have in the actor's relationships and personal life.

Key words: Actor; Character; Identity; Mind; Body.

Índice	Pág.
Resumo	i
Abstract	ii
Capítulo 1 – A Psicologia no Teatro	1
Capítulo 2 – Metodologia	4
2.1 Objectivo da Investigação	4
2.2 Questão de Investigação	5
2.3 Participantes	5
2.4 Procedimento	6
2.5 Instrumento de Recolha de Dados	7
2.6 Método de Análise dos Dados Obtidos	8
Capítulo 3 – Resultados	9
3.1 Estrutura Geral de Significados Psicológicos	10
3.2. Constituintes Essenciais e suas Variações Empíricas	11
3.3 Análise Pós-Estrutural	16
Capítulo 4 – Conclusão do Estudo	32
4.1 Discussão	33
4.2. Limitações do Estudo	41
4.3. Vantagens do Estudo	43
4.4. Sugestões para Estudos Futuros	43
Conclusão	45
Referências Bibliográficas	47
Anexos	50
Anexo A: Carta do Consentimento Informado	51
Anexo B: Estrutura da Entrevista Fenomenológica	53

Anexo C: Transcrição da Entrevista a P1	55
Anexo D: Transcrição da Entrevista a P2	82
Anexo E: Passo 1 e 2 do Método Fenomenológico de Investigação em Psicologia aplicado à entrevista de P1: Identificação das Unidades de Significado e sua transformação em Expressões de Carácter Psicológico	105
Anexo F: Passo 1 e 2 do Método Fenomenológico de Investigação em Psicologia aplicado à entrevista de P2: Identificação das Unidades de Significado e sua transformação em Expressões de Carácter Psicológico	161

Índice de Tabelas	Pág.
Tabela A: Estrutura Geral de Significados	10
Tabela B: Constituintes Essenciais da Estrutura Geral de Significados	11
Tabela C: Análise dos Constituintes Essenciais e suas Variações Empíricas	14

Índice de Figuras	Pág.
Figura 1: Relação dos Constituintes Essenciais da Experiência de Construção da Personagem	12

Capítulo 1 – A Psicologia no Teatro

No pensamento contemporâneo artístico, relativamente à arte dramática, parece existir uma grande controvérsia à volta do processo de construção de uma personagem. Estudos de carácter psicológico realizados com actores profissionais revelaram descobertas intrigantes acerca das noções de identidade e auto-conceito. Bates (1991), estudou a relação entre identidade do actor e da personagem através da análise das experiências de *possessão* pelas personagens relatadas por actores em entrevistas. Entendendo aqui o conceito de *síndrome de posseção* como o fenómeno através do qual os actores se envolvem e identificam de tal maneira com a sua personagem e com a situação que estão a representar, o autor concluiu que isso parece poder dar resultado a uma confusão de identidades. Por outro lado, Edelman e Hammond (1991) analisaram o conflito entre identidade e papel, através de um estudo qualitativo, acedendo a aspectos de auto-percepção de dois actores com vasta experiência em teatro, tendo concluído que um dos actores se deixou influenciar e afectar muito mais pela sua personagem, revelando uma auto-imagem menos estável. Também Nemiro (1997), através de um estudo exploratório do processo criativo, com entrevistas semi-estruturadas a três actores com experiência variável em teatro, concluiu, entre outros aspectos, que existem formas específicas de a experiência de representação de uma personagem afectar a identidade pessoal do actor. Finalmente, numa outra medida, Salema (2009), através de um estudo qualitativo aplicado a dois actores com vasta experiência em teatro com entrevistas semi-estruturadas e acesso a registos diários, analisou o processo de criação de uma personagem enquanto forma de exploração pessoal para conduzir o actor a um confronto com os elementos inconscientes da sua psique, concluindo que o trabalho criativo do actor parece constituir-se como um processo privilegiado de expansão da consciência e maior auto-conhecimento. Não obstante todos estes dados que remetem para questões de identidade e auto-conceito dos actores interligadas com as personagens que interpretam, há também quem defenda que as coisas não ocorrem de forma tão linear assim.

A controvérsia que gira em torno do trabalho dos actores no que toca ao processo de construção de uma personagem e na influência que tal possa ter nas suas vidas e identidades pessoais encontra-se intimamente ligada, não só às questões que são levantadas por estudos como os referidos anteriormente, mas também à grande variedade de abordagens e perspectivas teóricas que estão subjacentes a esse processo criativo.

As principais divergências que se podem encontrar na literatura relativamente a diferentes perspectivas do trabalho do actor passam, essencialmente, pela valorização de

conceitos como emoção ou razão e identificação ou distanciação. Autores como Bertold Brecht, Rudolf Steiner, Meyerhold e Piscator valorizam a utilização da razão no trabalho do actor, em detrimento da emoção (Tavares, 2009). Também Diderot (1941) em *O Paradoxo do Actor* nos relata um diálogo de opinião entre dois interlocutores em que um deles despreza completamente a emoção e a verdade no trabalho do actor. Enquanto este interlocutor anula totalmente a emoção e a verdade na interpretação das personagens, afirmando que o actor deve representar imitando a realidade e não vivê-la no palco, interpretando as suas personagens desprovido de qualquer emoção e sentimento. Mas, ao passo que este interlocutor anula totalmente a emoção no trabalho do actor, Brecht (1964, cit in Tavares 2009), não a exclui por completo, afirmando, no entanto, valorizar antes a razão, através daquilo a que chama de *distanciação* ou *distanciamento* do actor em relação à sua personagem, o que impedirá uma identificação entre ambos e também a identificação do público com aquilo que está a ser representado. Mas o protótipo actualmente vigente no teatro contemporâneo, seja ele de que tipo for, faz ressaltar a necessidade ou mesmo o objectivo de provocar sentimentos nas pessoas, de “tocar” as pessoas de alguma forma. Ora, para que tal aconteça parece logicamente necessário que, pelo menos, o público possa sentir como verdadeiro aquilo que está a ser representado e mesmo que se identifique, pelo menos em certa medida. É esta a perspectiva de autores como Stanislavki, Kusnet, Chekhov ou Artaud.

Stanislavski (1998;1999), com a primeira sistematização de um método para o trabalho do actor (Salema, 2009), sugere a necessidade do conceito de verdade no teatro e da importância das emoções no processo criativo e são muitos os seus alunos e seguidores, como Kusnet (1987) e Chekhov (1996) a aprofundar e desenvolver a sua teoria e prática. Todos estes autores têm em comum a valorização da verdade na representação mas explicam que se trata de uma *verdade cénica* e não de uma verdade real. Ou seja, os actores não devem acreditar que o que estão a representar é realmente verdadeiro mas devem, sim, acreditar, através da *fé cénica*, na possibilidade de aquela situação poder ser verdadeira. Igualmente, as emoções são tidas por estes actores como essenciais no processo criativo, no entanto, devem ser utilizadas de forma controlada pelo actor. Desta forma, a identificação entre actor e personagem, de certa forma necessária, acontecerá apenas parcialmente, não corrompendo à partida a identidade pessoal dos próprios actores.

Partindo da importância do conceito de verdade, também Artaud (s. d.) desenvolve e teoriza a sua abordagem teatral, ainda que de forma distinta. Neste autor, o teatro surge-nos como alquímico, na medida em que deve provocar transformação no Homem e no mundo por meio da possibilidade de mostrar ao ser humano a sua verdadeira essência, aquilo que

realmente é, sem máscaras. Também outros autores de renome no teatro contemporâneo como Grotowski e Brook seguiram a teoria e técnica de Artaud, defendendo que o actor se deve entregar à representação e à personagem de tal forma que o papel possa funcionar como um instrumento através do qual se pode analisar a parte mais íntima da personalidade do actor que é ocultada pelas máscaras quotidianas, sem que, no entanto, isso signifique que o actor se deva retractar naquilo que está a representar (Grotowski, 1971). Do mesmo modo, para os seguidores desta perspectiva, o teatro não deve ser convencional e comum, já que só nos poderá levar à verdade pela surpresa e pelo inesperado (Brook, 2011).

Várias são, então, as premissas de base que podem ser utilizadas no trabalho do actor e no processo de construção de uma personagem. No entanto, considerando esta possibilidade de o teatro nos permitir aceder à verdadeira essência e existência do Homem, poder-se-á explorar a sua importância a nível existencial e ontológico.

Heidegger, por exemplo, ao dedicar-se à análise da existência do Homem – na linguagem heideggeriana, ao *Dasein* – explica que o Homem é sempre um *ser-no-mundo* pois não existe fora desse mundo e é sempre um *ser-aí* que existe, *é*, sempre num aqui (lugar) e no agora (tempo presente). No entender de Heidegger, o *Dasein* não remete apenas para a existência física, material do Homem mas, acima de tudo, para as possibilidades, isto é, não somente para aquilo que *é* mas mais para tudo aquilo que *pode ser* (Barrett, 1982; Stambaugh, 1982). Desta forma, o *ser-aí* pode revelar-se de formas diferentes, isto é, o *ser* pode expressar-se de forma distinta nos vários *aí* (nos vários contextos, lugares, tempos, etc.). Assim, de acordo com Johnston (2007), a existência do Homem pode revelar-se também no teatro, onde o *ser-aí* (no palco) é distinto do *ser* noutros *aí* (noutros contextos), sendo que em cada *aí* o mundo interno do actor enquanto pessoa está em jogo, expressando-se de formas diferentes. Assim, o *ser-aí*, no teatro, é aqui tido de tal forma que não se trata simplesmente de *estar lá* mas de *ser* realmente, de o actor, segundo Tortsov, ser ele próprio enquanto representa e não estar apenas a entreter e agradar o público, com acções forçadas e não naturais (Johnston, 2007).

Por outro lado, a relação entre actor e personagem pode ser entendida de acordo com a Teoria da Identidade Narrativa de Ricoeur que se dedica a uma hermenêutica do *si*. Através dos conceitos de *ipseidade* (identidade pessoal mutável ao longo do tempo) e *alteridade* (ou outridade), o autor explica a constituição da identidade pessoal de cada indivíduo, do *Si*. (Ricoeur, 1991; Piva, 1999; Nascimento, 2009; Saldanha, 2009). Assim, a identidade do *Si* é constituída por dois pólos que variam na sua permanência no tempo: a *mesmidade* – identidade imutável, da qual faz parte a constituição genética e o carácter do sujeito – e a

ipseidade – identidade mutável ao longo do tempo, na relação com o outro. Desta forma, a identidade pessoal, ainda que *mesma* para cada indivíduo, é também construída e influenciada na relação com o outro numa dinâmica em que um (*ipseidade*) não se pode pensar sem o outro (*alteridade*) e vice-versa (Ricoeur, 1991; Piva, 1999; Nascimento, 2009; Saldanha, 2009). Igualmente, também se poderá pensar que a personagem só pode ser pensada em relação ao actor que a representa e que, por outro lado, enquanto *alteridade*, a personagem influencia e modifica a identidade do actor, *reconstruindo-a*.

A exposição e análise das abordagens teatrais relativamente ao processo de construção da personagem e as várias formas de as interpretar seria exaustiva e interminável, pelo que não se procederá a um desenvolvimento mais extenso do tema. O que importa aqui é expor algumas das teorias mais mediáticas, possibilitando o vislumbre de pontos convergentes e divergentes que poderão levar ao entendimento de que não haverá uma única forma de criar uma outra identidade dentro de si – a personagem – e, como tal, de interpretar e vivenciar esse processo. Parece, então, que apenas através de um contacto directo que possibilite aceder a essa experiência, será possível compreender como ela se processa e é vivenciada por cada actor.

Capítulo 2 – Metodologia

Uma investigação abarcando duas áreas tão distintas quanto a Psicologia e o teatro, não poderia ficar completa sem um estudo empírico. De seguida, serão apresentadas as características metodológicas da investigação prática realizada.

2.1 Objectivo da Investigação

A realização deste estudo teve como principal objectivo aceder à compreensão do processo de construção de uma personagem através do acesso à vivência individual e subjectiva dessa experiência em dois actores profissionais, numa peça contemporânea. Pretendeu-se, não só conhecer e compreender como ocorreu e foi experienciado esse processo criativo para cada actor, como também obter um conhecimento geral acerca do trabalho do

actor aquando da construção de uma outra identidade dentro si (a personagem) e das implicações que tal possa ter nos próprios actores, na sua vida pessoal e/ou no seu ser.

2.2 Questão de Investigação

Como foi para estes actores a experiência inerente ao processo de construção das personagens?

2.3 Participantes

O presente estudo tem por base a experiência individual de dois actores profissionais com vários anos de prática em teatro, o que constituiu o principal critério de selecção da amostra. O segundo critério de selecção levou à preferência por actores que tivessem realizado uma peça contemporânea recentemente. Assim, foi possível contar com a participação dos dois co-protagonistas (um do sexo masculino e outro do sexo feminino) numa peça contemporânea, considerada uma obra-prima da dramaturgia, encenada e terminada recentemente em relação à data de realização das entrevistas.

Ambos os participantes são de nacionalidade portuguesa e contam com vários prémios e nomeações inclusivamente de melhor actor/actriz de teatro. O actor, a partir deste momento designado como P1, tem 59 anos de idade e cerca de 40 anos de carreira, tendo vasta experiência em teatro, televisão, cinema, encenação e direcção de actores. A atriz, a partir deste momento designada como P2, tem 48 anos de idade e 27 anos de carreira, tendo vasta experiência em teatro, televisão e cinema.

Ambos os participantes tiveram conhecimento da sua co-participação no estudo e revelaram manter uma relação próxima já existente antes da realização da peça em causa.

Considerações sobre a Peça

Para um melhor entendimento de todo o contexto subjacente ao processo de construção destas personagens, apesar de não se poder revelar o nome da peça em questão para, assim, se manterem as condições de confidencialidade da identidade dos actores

participantes no estudo, parece necessário situar o leitor no contexto dramático em que esse trabalho foi desenvolvido sem, no entanto, comprometer essa confidencialidade.

O tema central da peça está relacionado com o drama de um casal (interpretado por P1 e P2), representado intensamente através de explosões de amor e ódio, traições, revelações perigosas e ataques mútuos.

Os ensaios para a peça duraram cerca de três meses e esta esteve em cena durante os três meses seguintes.

2.4 Procedimento

Determinados os critérios de selecção da amostra, procurou-se encontrar uma peça que estivesse a decorrer na altura do início da investigação, cujos actores principais e a própria peça tivessem as características necessárias delineadas para este estudo.

Escolhida a peça, procedeu-se à visualização da mesma, tendo sido realizado posteriormente um primeiro contacto directo com a actriz P2. Este contacto foi possibilitado através de uma colega estudante de teatro que se encontrava em estágio académico com a própria actriz.

Neste primeiro contacto, foram explicados os objectivos e condições do estudo, tendo a actriz confirmado a sua disponibilidade em participar, ainda que não imediatamente, tendo ficado acordado um segundo contacto para entrevista para daí a um mês. O contacto com o actor P1 foi possibilitado pela própria actriz que forneceu o contacto telefónico do mesmo, depois de concedida a sua autorização.

Realizado o contacto telefónico com o actor, foi marcado um primeiro encontro face a face para esclarecer os objectivos e condições do estudo. Posteriormente, foi então agendada e realizada a entrevista com o mesmo. A entrevista ocorreu em local silencioso e com ambiente acolhedor mas neutro.

Posteriormente, realizados vários contactos telefónicos com a actriz, foi possível agendar e realizar a entrevista com a mesma. Esta entrevista, não tendo sido realizada no mesmo local que a anterior, teve lugar num outro com condições e características semelhantes ao primeiro.

Nos dois momentos de recolha de dados, antes da realização da entrevista em si foi entregue aos actores o consentimento informado que, não tendo suscitado quaisquer dúvidas,

foi prontamente assinado por ambos. Ambas as entrevistas foram gravadas em áudio e posteriormente transcritas para análise.

Devido à discrepância de disponibilidade dos actores, uma das entrevistas foi realizada em Fevereiro de 2012 (cerca de um mês depois do término da exibição da peça) e a outra em Abril (cerca de três meses depois).

Em anexo, para além da transcrição das entrevistas, encontra-se também um exemplar do consentimento informado (Anexo A). Note-se que é apresentado apenas um exemplar sem as assinaturas dos participantes, para proteger o anonimato dos mesmos.

2.5 Instrumento de Recolha de Dados

O instrumento utilizado para recolha de dados para este estudo integrou uma metodologia qualitativa, através de uma entrevista de carácter fenomenológico, uma entrevista aberta de índole exploratória cujas características são expostas em anexo (Anexo B).

O objectivo de qualquer entrevista qualitativa no âmbito de uma investigação fenomenológica consiste em obter descrições o mais completas possível do mundo experiencial daqueles que são entrevistados e conseguir explicitações de significados relativamente aos fenómenos que são por eles descritos (Kvale, 1996, cit in Giorgi & Sousa, 2010). Neste caso, a entrevista centrou-se na obtenção de descrições o mais completas e detalhadas possível acerca da experiência ou do fenómeno de construção das personagens.

O início da entrevista foi marcado pela questão de investigação: “Diga-me como foi, para si, construir esta personagem?”. A partir desta questão central, os participantes descreveram espontaneamente a sua experiência individual e sempre que necessário eram colocadas outras questões ou realizadas algumas reformulações por parte do investigador para melhor esclarecer determinados pontos do discurso.

Devido à discrepância de disponibilidade de cada actor, também a duração das entrevistas foi diferente. A entrevista com P1 durou cerca de 1 hora e 20 minutos, ao paço que a entrevista de P2 teve a duração de apenas 1 hora.

As entrevistas realizadas aos participantes encontram-se transcritas em anexo (Anexo C para P1 e Anexo D para P2).

2.6 Método de Análise dos Dados Obtidos

Depois de transcritas as entrevistas procedeu-se à análise dos dados, através do Método Fenomenológico de investigação em Psicologia, já que este permite obter descrições o mais detalhadas e completas possível de experiências de outros sujeitos (Giorgi & Sousa, 2010), neste caso da experiência de construção de uma personagem.

Este método tem por base pressupostos teóricos específicos que o investigador tem de considerar e pôr em prática ao aceder às descrições dos sujeitos. O primeiro pressuposto teórico implica a necessidade de o investigador fazer uso da redução fenomenológica psicológica. Esta sugere que “os actos são entendidos tal como vividos pelos sujeitos. No entanto, não é feita a alegação, por parte do investigador, de que os objectos e as situações vivenciados pelos sujeitos existem na realidade como estes os vivenciaram” (Giorgi & Sousa, 2010, p. 53). Do mesmo modo, é também necessário o uso da *epoché*, isto é, da suspensão da atitude natural do investigador, ou seja, da suspensão ou neutralização de qualquer atitude dogmática perante aquilo que está a ser descrito pelos sujeitos (Giorgi & Sousa, 2010). O segundo pressuposto teórico do Método Fenomenológico implica a análise eidética – variação livre imaginativa, através da qual é possível “aceder às dimensões, às características e às propriedades que fazem de um determinado objecto aquilo que ele é, deixando, de lado, as variações factuais, meramente contingentes” (Giorgi & Sousa, 2010, p.59).

O Método Fenomenológico de investigação em Psicologia é composto e dividido em quatro passos sequenciais em que cada um deles não é mais do que um refinamento e um aprofundamento do anterior (Giorgi & Sousa, 2010).

De acordo com os autores anteriormente citados, o primeiro passo que rege a aplicação do Método Fenomenológico consiste em estabelecer o sentido do todo, isto é, em fazer apenas uma leitura calma e integral de cada entrevista de modo a obter um sentido da experiência para cada sujeito na globalidade. Logo aqui o investigador deve colocar-se na atitude de redução fenomenológica. O passo seguinte consiste na determinação das partes de cada entrevista ou na divisão das Unidades de Significado que são demarcadas conforme as transições de sentido que surjam no discurso dos sujeitos. No terceiro passo, através da redução fenomenológica e da análise eidética, o investigador transforma as Unidades de Significado (expressas em linguagem de senso comum) em expressões de carácter psicológico sem, no entanto, adoptar linguagem específica de qualquer escola teórica. Finalmente, o último passo do método consiste na determinação da Estrutura Geral de Significados Psicológicos que “engloba os sentidos mais invariantes [da experiência dos sujeitos que

descrevem o fenómeno] que pertencem às unidades de significado transformadas em linguagem psicológica” (Giorgi & Sousa, 2010, p.90); portanto, nesta estrutura geral só são incluídos e considerados os aspectos não específicos e não contingentes da experiência descrita pelos sujeitos, neste caso, da experiência de construção de uma personagem.

A aplicação do segundo e terceiro passos do Método Fenomenológico às entrevistas dos participantes encontra-se em anexo (Anexo E para a entrevista de P1 e Anexo F para a a entrevista de P2).

Capítulo 3 – Resultados

A análise das entrevistas e da aplicação do segundo e terceiro passos do Método Fenomenológico de Investigação em Psicologia (Anexo E para P1 e Anexo F para P2) permitiu desenvolver uma Estrutura Geral de Significados Psicológicos (Tabela A) – último passo de aplicação do Método Fenomenológico – que será apresentada neste capítulo. Posteriormente serão também apresentados os Constituintes Essenciais (Tabelas B) da estrutura geral que serão posteriormente analisados juntamente com as Variações Empíricas (Tabela C) que estes assumiram ao longo dos relatos dos dois participantes. Por último, é exposta uma análise pós-estrutural de cada constituinte essencial.

3.1 Estrutura Geral de Significados Psicológicos

É descrita uma grande *intensidade experienciada* em todo o processo criativo devido à *entrega* e à necessidade de existir *verdade na representação* mas que se revela também intimamente relacionada com as *dificuldades vivenciadas* pelos actores na construção e representação das suas personagens, sendo descritos momentos em que foram vividos sentimentos bastante fortes, inclusivamente com conotação negativa, como a dor e o sofrimento.

É referido um enorme *prazer na profissão* através de sentimentos positivos acerca do trabalho do actor e são apontados *factores de motivação e interesse* que se revelaram determinantes para a participação dos actores nesta peça, para o percebido sucesso da mesma e principalmente para a sua *entrega* ao papel e a todo o trabalho, o que, por sua vez, é expresso pela necessidade de representar com *verdade*.

A dimensão física do trabalho do actor é expressa através da concepção do *corpo como instrumento de trabalho* fundamental cujas expressão e dinâmica têm de ser moldadas e transformadas de forma a melhor servir as personagens, constituindo esta uma das *dificuldades vivenciadas*. Este trabalho é realizado através de uma *dinâmica mente-corpo* presente em todo o processo criativo, onde um (mente) e outro (corpo) trabalham de forma interligada, sem se sobreporem.

É referida uma necessidade de *desmistificação do trabalho do actor*, aliada a uma relutância e descrença em relação à possibilidade de as suas personagens terem (ou terem tido) uma tal influência sobre os actores que estes as carreguem e transportem para as suas vidas pessoais, sendo assim descrita uma *distinção entre identidade do actor e da personagem*, que foi *difícil* de vivenciar pela não identificação com a personagem. Esta distinção remete, no entanto, para a existência de uma *dinâmica actor-personagem*, através da qual ambos constroem uma entidade mais complexa em palco onde interagem características de um e outro, revelando, assim, a utilização da referida *verdade na representação*.

A *dinâmica relacional* dos actores que existia antes da realização da peça e que se baseava já em sentimentos de apreço e respeito mútuos não sofreu alterações ou influências negativas por parte da dinâmica relacional agressiva que fora estabelecida entre os seus personagens, demonstrando assim a *distinção entre a identidade do actor e da personagem* e revelando-se relacionada também com a *desmistificação do trabalho do actor*.

Tabela A: Estrutura Geral de Significados

3.2 Constituintes Essenciais e Suas Variações Empíricas

Constituintes Essenciais
Vivência de Dificuldade
Intensidade Experienciada
Factores de Motivação e Interesse
Prazer na Profissão
Entrega
Desmistificação do Trabalho do Actor
Distinção entre Identidade do Actor e da Personagem
Dinâmica Actor-Personagem
Dinâmica Relacional
Verdade na Representação
Corpo enquanto Instrumento de Trabalho
Dinâmica Mente-Corpo

Tabela B: Constituintes Essenciais da Estrutura Geral de Significados

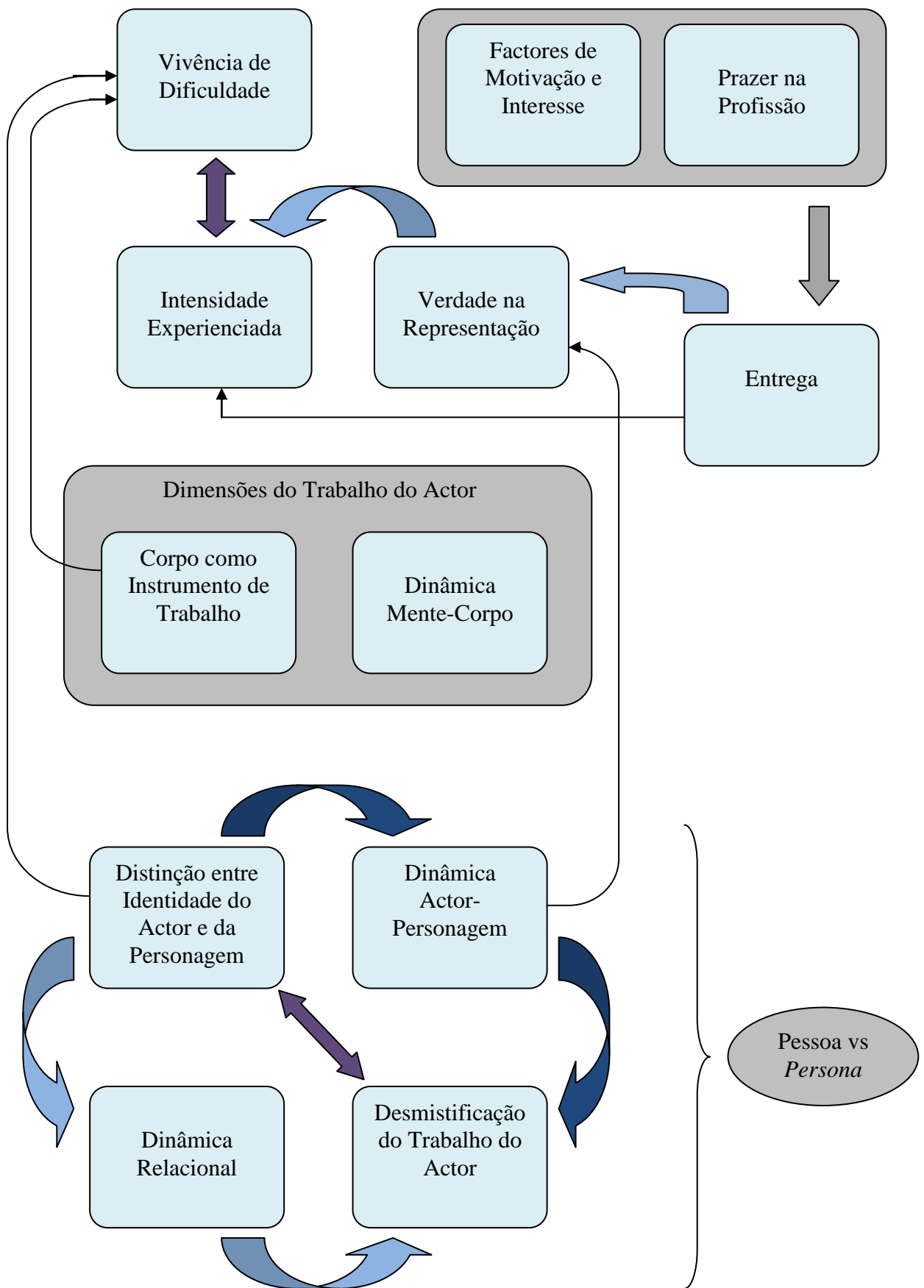


Figura 1: Relação dos Constituintes Essenciais da Experiência de Construção da Personagem

A figura 1, anteriormente apresentada, esquematiza as relações entre os Constituintes Essenciais presentes na Estrutura Geral de Significados da Experiência de Construção da Personagem de P1 e P2. De notar que os doze constituintes surgem como que distribuídos em parcelas ou agrupamentos mais ou menos distintos, apesar das suas interligações, permitindo uma leitura mais fácil e compreensível de todo o esquema.

Os constituintes *Distinção entre Identidade do Actor e da Personagem*, *Dinâmica Actor-Personagem*, *Dinâmica Relacional* e *Desmitificação do Trabalho do Actor* interligam-se numa categoria (“Pessoa vs *Persona*”) onde ressaltam dimensões que remetem para a influência que a personagem tem na vida e no próprio trabalho do actor.

Do mesmo modo, optou-se por integrar os constituintes *Corpo como Instrumento de Trabalho* e *Dinâmica Mente-Corpo* numa categoria que expressa as Dimensões do Trabalho do Actor, nomeadamente física e psicológica (em interacção).

Também os constituintes *Factores de Motivação e Interesse* e *Prazer na Profissão* foram integrados numa categoria pelo facto de ambos estarem intimamente relacionados com o constituinte *Entrega*.

	Variações Empíricas	
Constituintes Essenciais	P1	P2
<i>Vivência de Dificuldade</i>	Dificuldade em vivenciar a passividade do seu personagem e em aceitá-la como real na sociedade actual.	Dificuldade em representar de forma mais contemporânea para, assim, conseguir chegar verdadeiramente às pessoas.
<i>Intensidade Experimentada</i>	Dificuldades impostas pelo trabalho de criação do personagem tiveram um grande impacto a nível emocional e físico.	Expressão de sentimentos negativos (dor) e dificuldade do trabalho exigido pela personagem foram vivenciados com grande intensidade.
<i>Factores de Motivação e Interesse</i>	A preferência por personagens difíceis de interpretar e distintas de si enquanto pessoa e o desejo de representar as emoções da vida conjugal foram determinantes para a realização da peça.	A confiança no profissionalismo da encenadora e a aceitação do voto de confiança depositado pela mesma em P2, bem como a necessidade de passar uma mensagem independentemente do interesse pelo texto constituíram os grandes impulsionadores para a realização da peça.
<i>Prazer na Profissão</i>	Expresso fascínio pelo facto de o teatro representar uma espécie de holograma da realidade e pelo modo de vida afastado do tédio e da monotonia que possibilita.	Expresso gozo na arte de representar, mesmo as emoções negativas (dor), e pelo facto de poder tornar seu o discurso de outrem por poder mostrar às pessoas como elas são.
<i>Entrega</i>	A personagem é explorada de forma incisiva e as grandes dificuldades sentidas são superadas, ainda que com esforço, em prol da representação da personagem.	A personagem é conhecida através de um trabalho árduo de procura e investigação das suas características e particularidades.

Tabela C: Análise dos Constituintes Essenciais e suas Variações Empíricas

Constituintes Essenciais	Variações Empíricas	
	P1	P2
<i>Desmistificação do Trabalho do Actor</i>	Manifesta descrença na possibilidade de as identidades do actor e da personagem se confundirem e nas declarações de colegas baseadas nesta premissa.	Expressa desvalorização da conotação de grandiosidade que é associada ao actor e ao seu trabalho e negação de uma influência tal das personagens que estas se manifestem como fantasmas, acompanhando os actores nas suas vidas pessoais.
<i>Distinção entre Identidade do Actor e da Personagem</i>	Impossibilidade de identificação com o personagem por incompatibilidade de formas de ser e agir. Capacidade de representar situações de grande sofrimento sem o sentir realmente. Crença de desajustamento mental do actor se este se identificar realmente com tudo o que representa. Não obstante, parece haver uma certa influência da parte do personagem no <i>Eu</i> e na vida do actor, pelo menos durante a rodagem da peça.	Afirmação de que a personagem, ainda que distinta da totalidade da sua identidade, faz também parte do seu ser. Necessidade de o <i>Eu</i> surgir em determinados momentos da representação, sem no entanto a sua identidade se sobrepor à interpretação. Capacidade de “desligar” da personagem depois da peça.
<i>Dinâmica Actor- Personagem</i>	Utilização de sentimentos verdadeiros suscitados na peça, ao serviço da personagem. Colocação de características suas ao serviço da personagem. Necessidade de incorporar características da personagem para melhor a representar.	“Vampirização” da personagem que possibilita um exorcismo dos seus problemas através dos dramas da personagem, num processo de cura.
<i>Dinâmica Relacional</i>	Descrição de relação entre os actores baseada em sentimentos positivos que terá influenciado positivamente a relação dos personagens.	Descrição de relação entre os actores baseada em sentimentos positivos que terá mesmo solidificado.

Tabela C: Análise dos Constituintes Essenciais e suas Variações Empíricas (Continuação)

Constituintes Essenciais	Variações Empíricas	
	P1	P2
<i>Verdade na Representação</i>	Necessidade de procurar a verdade do momento e integrá-la na representação através da utilização de memórias de vivências verdadeiras passadas ou da integração de sentimentos verdadeiros suscitados no presente.	Necessidade de fazer surgir a verdade do actor enquanto pessoa e enquanto criador através do recurso a memórias de vivências e sentimentos verdadeiros passados.
<i>Corpo enquanto Instrumento de Trabalho</i>	Necessidade de transformação da dinâmica e expressão corporal para melhor representar a passividade do personagem. Descrição de desgaste físico, mais do que emocional.	Necessidade de transformação da dinâmica e expressão corporal para melhor representar a altivez da personagem. Descrição de desgaste físico, mais do que emocional.
<i>Dinâmica Mente-Corpo</i>	Mente e corpo trabalham em conjunto e de forma complementar ao serviço do trabalho do actor, sendo que a expressão de acções e emoções surge de forma espontânea e pouco racionalizada.	Mente e corpo trabalham em conjunto e de forma complementar ao serviço do trabalho do actor, sendo que a expressão de acções e emoções surge de forma espontânea e pouco racionalizada.

Tabela C: Análise dos Constituintes Essenciais e suas Variações Empíricas (Continuação)

3.3 Análise Pós-Estrutural

Vivência de Dificuldade

A referência à dificuldade sentida ao longo do processo criativo subjacente a esta peça é expressa não raras vezes e de forma até bastante veemente, associada a vivências emocionais intensas. São as características idiossincráticas de cada actor que determinam a especificidade e os motivos dessa dificuldade sentida. No entanto, comumente aos dois actores poder-se-á dividir esta dificuldade em dois âmbitos diferentes. Por um lado, tem-se a dificuldade de identificação com certas características das personagens. Tanto P1 como P2

afirmam ser pessoas fisicamente muito diferentes das suas personagens, embora seja P1 quem salienta esse aspecto como uma das dificuldades impostas pelo seu personagem. Mas para P1, é principalmente a diferença a nível psicológico, isto é, ao nível da personalidade do seu personagem, que é experienciada com grande dificuldade.

P1: “(...) o personagem é um homem que (...) é objecto de um tratamento (...) violento por parte da mulher e ele não reage. (...) E isto, para mim, foi muito difícil porque... eu não, eu não tenho... não tenho... não tenho essa característica...” (Anexo C, p. 55).

P2: “(...) eu não sou como a personagem, não é? (...) Ela é voluptuosa e eu não sou.” (Anexo D, p. 99).

Assim, é expressa aqui uma relação com o constituinte *Distinção entre Identidade do Actor e da Personagem*, a qual terá sido difícil de experienciar pelos actores.

Por outro lado, tem-se o factor “contexto temporal” da peça como obstáculo. Tanto para P1 como para P2, a peça está inserida num contexto que, nos dias de hoje, dificilmente faria sentido ou seria real, tendo em conta a mudança de valores e a evolução da sociedade actual.

P1: “(...) a dificuldade para mim... ah... foi... meter-me na pele dum tipo que... que... visto à luz da... da liberdade, se quiser, da liberdade do ano de 2012, não faz muito sentido (...)” (Anexo C, p. 57).

P2: “Foi muito complicado. Ah... ah... porque... ah... a peça era muito datada... porque eu tinha uma ideia vaga da... da... da... e do filme, não é? Ah... e eu tentei ao máximo afastar-me daquela versão Hollywoodesca, percebes?” (Anexo D, p. 100).

No entanto, a maior dificuldade sentida na criação e representação destas personagens é diferente para cada actor. Para P1, a maior dificuldade imposta pelo seu personagem esteve relacionada com a grande discrepância comportamental entre si, um homem livre no ano 2012, e o seu personagem, um homem diminuído e violentado pelo comportamento da mulher e pela sociedade dos anos sessenta. Ou seja, P1 faz ressaltar o conflito emocional originado pelas características da sua personagem e pelo comportamento da personagem de P2, que terá desencadeado sentimentos de inferioridade e de violentação do seu ser, aos quais não podia reagir como é, em si, habitual.

P1: “Portanto, para mim foi um processo de violentação permanente até eu conseguir ficar como, como a personagem exigia. Portanto, para mim o mais difícil de tudo (...) foi... ficar numa, numa espécie de São Sebastião a levar com setas o tempo todo e a sangrar e a não... e a não reagir.” (Anexo C, p. 56).

Já para P2, a maior dificuldade consistiu em representar a sua personagem de forma a que a história e o contexto pudessem fazer sentido e ser compreendidos nos dias de hoje, chegando às pessoas como algo actual e não tão datado.

P2: “(...) a minha, a minha dificuldade era encontrar o caminho... encontrar um caminho, pr’aquilo que, ah... ah... ah... chegasse às pessoas, hoje, não é? De uma forma que, no tom da minha voz, da maneira como eu representava aquelas palavras, que as pessoas se revissem, hoje. E essa foi a grande dificuldade.” (Anexo D, p. 100).

Então, pode verificar-se, desde já, um maior impacto a nível emocional ou, melhor dizendo, a nível de um conflito interno, em P1 do que em P2, suscitado pela discrepância de formas de ser e agir entre si e o seu personagem.

Facilmente se percebe a inter-relação entre esta vivência de dificuldade e o constituinte *Intensidade Experienciada*, que parecem estar intimamente associados pelo facto de as dificuldades descritas terem sido vivenciadas com grande intensidade.

Intensidade Experienciada

Ao longo do discurso dos participantes, em vários momentos é enunciada a intensidade com que ambos experienciaram todo este processo criativo. Esta intensidade revelada nas descrições dos actores parece estar relacionada com vários factores, nomeadamente com a *entrega* que os actores disponibilizaram a estes papéis e a esta peça. Também a necessidade de representar com *verdade* que ambos os actores expressam demonstra-se interligada com a intensidade experienciada pelos actores.

Por vezes, esta intensidade surge no discurso de forma mais expressa, fazendo revelar uma componente não só emocional como também física.

P1: “(...) o esforço não só físico como... emocional... era muito intenso. E portanto, aquilo, aquilo precisava d’um tempo de repouso; eu nunca me conseguia deitar antes das duas, duas e tal da manhã.” (Anexo C, p. 67).

P2: “Chorava todas as noites durante duas horas, quase, portanto... As lágrimas, ah... a dor - não é? - pesa.” (Anexo D, p. 98).

Noutros momentos, sobressai a intensidade vivida de forma emocional, associada a sentimentos bastante fortes que remetem para dor e sofrimento, associados a vivências negativas que estão relacionadas com as *dificuldades vivenciadas* pelos actores durante este processo criativo.

P1: “Foi muito duro porque... (...) mexia com uma coisa que é... que é um sentimento... quer dizer, para já é natural em mim, não é? Começa por ser uma coisa do meu carácter.” (Anexo C, p. 56).

P2: “Portanto, andei ali um bocado, ah... ah... (...) É muito difícil, extremamente difícil, é muito difícil mesmo. Tenho, tem muitas nuances... é muito complicado.” (Anexo D, p. 100).

Assim, os sentimentos e esforços intensos descritos pelos actores remetem muitas vezes para as dificuldades que sentiram ao longo do processo. De notar que P1, mais do que P2, enumera e descreve momentos e sentimentos intensos negativos ou associados às dificuldades experimentadas com maior frequência e veemência.

Factores de Motivação e Interesse

Espontaneamente, no discurso dos dois participantes, surgem referências a factores considerados relevantes para que os actores aceitassem fazer esta peça e, talvez mais importante ainda, para que se *entregassem* tanto a este trabalho. Os factores de motivação e interesse apontados revelam-se interligados à quilo que surge no discurso dos actores como um outro constituinte: o *Prazer na Profissão*.

P1 refere o seu interesse e desejo em fazer uma peça relacionada com o tema da vida conjugal, ainda que esta peça não fosse a sua escolha inicial, e aponta também o facto de preferir personagens difíceis de interpretar e distintas de si enquanto pessoa, por constituírem um desafio que P1 revela ter prazer em superar.

P1: “Como não fazemos esse tipo de teatro e eu acho que faz falta e eu gosto desse tipo de teatro; portanto, eu queria fazer uma peça sobre um casal!” (Anexo C, p. 60).

“(...) quanto mais oportunidades eu tenho de fazer coisas que não são próximas de mim, mais difícil é o trabalho, de um modo geral, mais tendência tem para o trabalho ficar interessante.” (Anexo C, p. 57).

No caso de P2, esta revela não ter nutrido qualquer interesse pelo tema e pela peça em si, o que poderia contrariar a entrega e profissionalismo na execução do seu trabalho; no entanto, aponta espontaneamente uma razão que a levou a interessar-se, a inspirar-se e a entregar-se “de alma e coração” para este trabalho e que surge, nas suas palavras, com o fervor de uma verdadeira motivação: a encenadora, o voto de confiança que esta depositava em P2 e própria confiança que P2 expressa em relação ao seu profissionalismo.

P2: *“Portanto, houve um grande voto de confiança e uma coisa que me inspirou... portanto, o que é que me inspira na minha personagem? A encenadora. A encenadora é um voto de confiança, ‘tá a ver? É isto que me inspira na personagem.”* (Anexo D, p. 83).

Para além deste aspecto, P2 refere também um factor significativo que parece movê-la sempre no seu trabalho de actriz e que ultrapassa o seu interesse (ou a falta dele) pelo texto das peças; é a possibilidade de “passar uma mensagem” através do texto da representação da personagem, que parece ser expressa como uma necessidade mas também como um desejo.

P2: *“A peça foi um êxito que correu muitíssimo bem e essa, essa entrega vem d’uma coisa que eu tenho que é maior do que o texto, se tu quiseres, percebes? Que é a necessidade de passar a mensagem, a necessidade de passar uma coisa.”* (Anexo D, p. 84).

Prazer na Profissão

Ambos os actores descrevem o seu trabalho com entusiasmo notável e, sem que lhes seja sugerido, expressam explicitamente o prazer e o gosto que têm na sua profissão. No discurso dos participantes, este constituinte revela-se determinante para a sua *entrega* ao trabalho, não só na criação destes personagens como em tudo o que fazem enquanto actores.

P1 salienta a aprendizagem que retira da sua profissão e o factor novidade que esta traz constantemente à sua vida, afastando-o do tédio, da repetição e da monotonia.

P1: *“(...) eu acho que ser actor, entre as várias coisas maravilhosas que tem, uma delas é a sabedoria que se aprende (...)”* (Anexo C, p. 75).

“Acho que é... acho que é... uma maneira de, uma maneira de viver que é, de facto, como se fosse sempre criança, está-se sempre a aprender e nunca, nunca se chegou a um “Ah, já sei! Agora não”, não. (...) É o fugir da morte, começar outra vez, não há fim, não há fim, não há fim, é óptimo, não é? E depois, é a melhor profissão do mundo.” (Anexo C, p. 76).

Já P2 ressalta o facto de esta profissão lhe permitir apropriar-se das palavras de outrem para fazer delas as suas palavras através de um discurso que se torna criativo.

P2: *“Isso é outra coisa que é extraordinária na minha profissão, que é, ah... ah... tu aproprias-te... das palavras do outro... e fazes delas o teu discurso... (...) ...Não é? Ah... ah... e esse discurso é criador. É criador, é um terreno fértil de criação... é do caraças, é muita giro, isso é que é muita giro.”* (Anexo D, p. 89).

O prazer e o gozo que afirma retirar do seu trabalho revelam-se de tal modo poderosos que mesmo a dor e o sofrimento verdadeiros que P2 possa sentir a representar são desvalorizados por fazerem parte do seu ofício, daquilo que considera a sua arte.

P2: “*Eu tiro prazer disso, tive um prazer do caraças, por isso é que eu faço isto! Porque dá-me um gozo, eu gosto de representar, eu gosto de ser actriz, gosto! Percebes? Dá-me gozo. Portanto, há um prazer que retiro daquilo, ‘tás a ver? É uma, é uma dor, é... é... sem dúvida que é. Mas é a minha arte, percebes?’*” (Anexo D, p. 97).

De notar que, espontaneamente, ambos os actores enunciam outro factor que, fazendo parte daquilo que consideram ser o objectivo do trabalho do actor, estará não só relacionado com o prazer que tiram da profissão como estará também na base dessa ter sido a sua escolha para a vida profissional: o facto de os actores mostrarem, através das suas personagens, a vida e a realidade da condição humana como um espelho ou um holograma, onde uns podem assistir às suas próprias vivências e/ou às vivências de outros. É o ser humano a (re)descobrir-se.

P1: “*(...) quando as peças são boas, é porque aquelas personagens são uma espécie de... de... de holograma de realidades que nos tocam a milhões de pessoas.*” (Anexo C, p. 75).

P2: “*«Porque é que quis ser actriz? Para você se ver. Só eu é que lhe posso mostrar aquilo que é. Mais nada lhe mostra, você pode-se pôr em frente a um espelho... um dia inteiro... ninguém lhe vai mostrar aquilo que você é como eu.»*” (Anexo D, p. 94).

Entrega

A entrega destes actores à sua profissão é explícita quando expressam também o enorme *prazer* que sentem pela mesma. Mas a sua entrega a estes papéis em concreto terá como base os *factores de motivação e interesse* pela peça e transparece-se pela *intensidade* com que vivenciaram todo o processo criativo e pela insistência e sucesso em ultrapassar as grandes dificuldades e frustrações que revelam ter sentido ao longo do mesmo. Apesar das dificuldades sentidas, tanto P1 como P2 descrevem o quanto trabalharam para conhecer as suas personagens e para lhes dar vida, entregando-se aos papéis e ultrapassando os obstáculos com que se depararam ao longo do processo criativo. Também a necessidade de representar com *verdade* revela a entrega destes actores ao seu trabalho, especificamente a estas personagens.

No caso de P1, a sua entrega ao personagem pode ser expressa através da forma como encarou o processo criativo, apesar das dificuldades sentidas, por exemplo (e como veremos mais adiante) em relação à dificuldade de identificação que sentiu.

P1: “(...) eu abordo uma personagem qualquer, exactamente assim: “Ok, quem é este tipo? O que é que ele faz? O que é que ele pensa?” ... E enquanto não está tudo respondido por mim e p’lo encenador, eu não descanso.” (Anexo C, p. 65).

Por outro lado, o facto de ter trabalhado de tal forma o seu personagem, a ponto de se submeter a um esforço físico que considerava necessário, também parece expressar claramente a entrega do actor ao seu personagem.

P1: “(...) eu acabava aquilo com dores nas costas (...) Mas tive que fazer isso para, para... para me servir da personagem (...).” (Anexo C, p. 69).

Em P2, a sua entrega à personagem é revelada pelo trabalho de pesquisa a que se dedicou, apesar das dificuldades impostas pelas características da personagem.

P2: “(...) entreguei-me de alma e coração àquilo, quer dizer, dei-me de alma e coração àquilo, trabalhei genuinamente o processo todo, ah... ah... procurei, ah... ah... todas as nuances da, da... personalidade da personagem (...)” (Anexo D, p. 84).

“(...) trabalhei muito para conseguir lá chegar, trabalhei muito, muito mesmo. É muito difícil, extremamente difícil, é muito difícil mesmo. Tenho, tem muitas nuances... é muito complicado.” (Anexo D, p. 100).

Desmistificação do Trabalho do Actor

Quando confrontados com conceitos como o de “possessão” dos actores pelas suas personagens e situações em que as identidades de um (actor) e outro (personagem) se possam confundir e/ou contaminar, P1 e P2 expressam descrença e indignação perante tais ideias, retorquindo com explicações ou opiniões que ressaltam a intenção de desmistificar o trabalho do actor nesse sentido.

P1: “(...) no cinema americano, há quem ache que isso acontece, que... os actores e as personagens se misturam. Eu acho que... enfim, com a idade que tenho, já me, isso já me parece um bocadinho uma fabulação romântica (...).” (Anexo C, p. 61).

“(...) por terem feito uma personagem mais ou menos intensa... isso aí, eu acho que há uns colegas meus que dizem assim umas coisas nas entrevistas, para criar uma certa, uma certa, um certo “frufu” (...).” (Anexo C, p. 78).

P2: “Não, não... não faço de conta que sim, que é assim, «Eh pá, sou actriz, sou bestial, sou extraordinária, sofro imenso, vou para casa com as personagens atrás, às costas», ‘tás a ver? «Habitam em mim durante, ah... ah... os meses do espectáculo e depois continuam por aí fora, ah... não encontro...», não é verdade! Não é verdade! Não é verdade!” (Anexo D, p. 87).

Principalmente P2 expressa a sua opinião com maior veemência, banalizando o facto de o actor, como qualquer outra pessoa, ser influenciado por um outro que é, neste caso, uma personagem.

P2: “Portanto, o actor não é uma coisa, O grande actor, O grande artista, O grande, eh pá... paremos com isso, não é? Quer dizer, não é... é um gajo como os outros, pá! É alguém como os outros, que é influenciado, que é... que é, que é que... só que, ah... ah... tem esta coisa de falar p’las palavras dos outros...” (Anexo D, p. 88).

Claramente, estas ideias estão directamente relacionadas com as concepções de identidade (Eu) e alteridade (personagem) que estes actores têm e, como tal, com a forma como vivenciam as suas personagens. É, então, explícita a interligação deste constituinte com o constituinte *Distinção entre Identidade do Actor e da Personagem*. Como se poderá ver mais adiante, de certa forma, também a *Dinâmica Actor-Personagem*, bem como a *Dinâmica Relacional* que são descritas pelos actores parecem remeter para essa necessidade de desmistificação do seu trabalho.

Distinção entre Identidade do Actor e da Personagem

Este é o constituinte mais complexo e dir-se-ia de maior importância para a compreensão do processo de construção de uma personagem.

Para P1 e P2, actor e personagem não são encarados como uma e a mesma entidade/identidade. Os actores, ao longo das entrevistas, sugerem que as personagens têm já uma identidade antes de serem representadas, isto é, têm um conjunto de características específicas que se devem manter. Mas é cada actor que, com as suas próprias características de personalidade e idiossincrasias, dá uma identidade diferente e única à personagem. Daí que

– e como os participantes afirmam – uma mesma personagem possa ser interpretada de formas bastante distintas por actores diferentes.

Ambos os actores expressam uma distinção entre o seu *Eu* e as suas personagens, embora de formas diferentes.

P1 acentua a completa impossibilidade de identificação com este seu personagem pela grande incompatibilidade das formas de ser e agir de ambos, o que foi para si difícil de vivenciar.

P1: “*Quando você faz a pergunta, se eu tenho alguma coisa a ver com ele? Não tinha nada, rigorosamente a ver com aquele homem.*” (Anexo C, p. 57).

Mas expressa conseguir uma tal distanciação entre si e o personagem que lhe permite representar cenas de grande sofrimento sem que tal afecte o seu verdadeiro ser.

P1: “*(...) eu podia perfeitamente ‘tar a fazer o personagem e a sofrer que nem um cão - percebe? - e isso não me estar a afectar minimamente.*” (Anexo C, p. 59).

Do mesmo modo, salienta também que se o actor se identifica realmente com tudo aquilo que representa isso significa que está mentalmente desajustado, explicando que não é suposto identificar-se de forma real e pessoal com o que é exactamente dramatizado na peça.

P1: “*(...) se eu estivesse sempre de acordo com aquilo que faço ‘tava tramado: tenho passado a vida a fazer vilões, quer dizer, ‘tava aí cheio de crimes até, até ao pescoço. (...) para mim, pelo menos, são... são zonas que, que... que não se contaminam (...).*” (Anexo C, p. 60).

O actor afirma não se ter sentido afectado emocionalmente pelo seu personagem mas explica que, devido à intensidade física que era vivida, tinha dificuldade em baixar os níveis de adrenalina bastante elevados com que terminava a peça.

De notar, no entanto que, quando confrontado com a possibilidade de “possessão” do seu *Eu* pelo personagem, P1 rejeita a ideia mas enuncia momentos na peça em que os próprios actores P1 e P2, devido à dinâmica das suas personagens, sentiam odiar-se enquanto pessoas, ainda que por breves instantes, desvalorizando.

P1: “*(...) houve momentos em que eu e a actriz P2 (...) ah... havia momentos em que nós claramente percebíamos que estávamos a odiar-nos um ao outro naquele momento, naquele preciso momento.*” (Anexo C, p. 52).

Apesar da distinção marcada entre aquilo que é a identidade do actor e que é identidade da personagem, P1 sugere indirectamente a existência de uma influência do seu personagem sobre si, pelo menos durante a rodagem da peça. E esta influência é também

expressa quando P1 é questionado acerca da possibilidade de alguma vez ter agido, na sua vida pessoal, enquanto o seu personagem; aqui P1 revela terem existido momentos, quando a peça estava em cena, em que em discussões com a sua mulher optou por tomar a posição de passividade do seu personagem em vez de reagir como seria esperado. No entanto, esta influência é desvalorizada e, de acordo com o actor, era pontual e momentânea.

P1: “(...) não foram muitas mas aconteceu uma ou duas vezes, em discussões com a minha mulher, claramente, enquanto ‘tava a fazer a peça, ah... eu ficar assim e a pensar durante dois segundos e dizer «Espera aí, não, ok, tá bem... tens razão» (...). Aconteceu claramente e pensar «É melhor não me chatear»”. (Anexo C, p. 72).

Também P2 expressa a possibilidade dessa influência, embora não dê exemplos concretos e esta pareça ser mais subtil em si do que em P1. P2 salienta o facto de a sua personagem, apesar de distinta de si, fazer parte também do seu ser, pela necessidade de o próprio actor enquanto pessoa ter de dar algo de si à personagem. Aqui se percebe a relação deste constituinte com a *Dinâmica Actor-Personagem*.

P2: “É inevitável, é inevitável que ela seja minha também. É inevitável porque se a gente faz os trabalhos com verdade - não é? -, ah... ah... temos, temos que lá estar, também.” (Anexo D, p. 85).

P2 refere a necessidade do seu próprio *Eu* ter de surgir em certos momentos da representação mas explica que esse processo é também controlado pelo actor, salientado a necessidade do trabalho de interpretação da personagem e não apenas do surgimento o seu verdadeiro *Eu*, pois se o trabalho se basear apenas nisso não há qualquer interpretação ou criação e entra-se no banal.

P2: “Ela, [a própria P2 enquanto pessoa] às vezes surge, percebes? Durante o processo... Ela tem de surgir mas tudo isso também é controlado p’lo actor, percebes? Os momentos em que surge, surges tu... não é? E a tua particularidade... e os momentos em que, em que isto também tem que ser usado; não pode ser sempre, não pode ser só... percebes? (...) Também tem de haver a interpretação... ah... ah... no sentido da representação da personagem, porque se não, também não é interessante, se não, é banal.” (Anexo D, p. 92).

Como veremos mais adiante, P1 não rejeita essa ideia, expressando-a, no entanto, de forma mais ténue.

“Interpretação” revela-se, assim, uma palavra-chave no trabalho do actor; se no palco apenas estiver o actor com a sua personalidade, o seu ser e as suas características idiossincráticas, não há qualquer interpretação; se o actor der espaço para que a sua identidade

se deixe tomar pela da personagem, estamos perante um desajustamento psicológico, nas palavras de P1, ou da pura loucura, no discurso de P2.

Para P2 parece ter sido mais fácil “desligar” completamente da sua personagem, no final da peça.

P2: “Ah... ou seja, eu, eu, eu desligo da personagem quando eu a acabo. Quer dizer, eu acabo a personagem à meia-noite e meia, vou pa’ casa e a personagem fica lá, percebes? (...) Não levo a personagem comigo.” (Anexo D, p. 86).

Não obstante, ambos os actores parecem definir, ao longo do seu discurso, o limite entre o *Eu* e a personagem e o término da presença ou da influência das personagens na sua vida com o término da exibição da peça.

Mais à frente poder-se-á compreender também a relação deste constituinte com a *Dinâmica Relacional*.

Dinâmica Actor-Personagem

A diferenciação, por um lado, e a relação, por outro, entre actor e personagem enquanto entidades distintas são constantemente evidenciadas ao longo do discurso dos actores. Como foi possível constatar, ambos expressam a ideia de que a personagem tem uma identidade própria, isto é, representa uma alteridade em relação à pessoa do actor. No entanto, ao interpretar essa alteridade que é a personagem, o actor concede-lhe algo de seu; daí que uma mesma personagem possa ser interpretada por actores diferentes de formas bastante distintas, mantendo uma determinada base de características. E os próprios actores sugerem isso nas entrevistas. Isto não significa que actor e personagem sejam uma e a mesma pessoa; aliás, ambos os participantes salientam, ainda que de forma diferente, a distanciação entre si e as suas personagens, sugerindo a existência de uma dinâmica entre actor e personagem onde o actor – como veremos de seguida no constituinte essencial *Verdade na Representação*, com o qual este está intimamente ligado – “empresta” características, sentimentos, vivências, etc. à sua personagem mas de forma a que a verdadeira identidade do actor nunca sobressaia na representação da mesma.

De notar que P1 e P2, como será explícito também no constituinte *Verdade na Representação*, parecem chamar a si um pouco do seu verdadeiro ser ao serviço da representação das suas personagens de formas distintas.

Desde já P1 refere a utilização de sentimentos verdadeiros suscitados na peça, como a pressão a que se sentiu sujeito pelo facto de não poder reagir, aplicados a momentos da peça que necessitavam de maior veemência da parte do seu personagem.

P1: “(...) o resultado que isto deu foi que, o facto de eu estar durante muito tempo - a peça são três horas - portanto, durante muito tempo, eu fui fazendo um exercício de, de acatamento, se quiser, de... de pressão, e quando, quando, o personagem tinha que rebentar... por força do comportamento da personagem, o que eu emprestava a essa personagem, era o.... à personagem... era exactamente a pressão a que eu tinha estado sujeito durante vinte, trinta, quarenta, cinquenta minutos por não poder responder às provocações que me ‘tavam a ser feitas.” (Anexo C, p. 55).

Por outro lado, refere também uma característica que considera sua e que se verificou não só nesta personagem como noutras, um certo calor humano apesar do ódio, que torna as suas personagens mais humanas, por assim dizer.

P1: “(...) eu acho que o meu personagem (...) deve ter tido isso (...)que é, que fica sempre lá com uma temperatura mais quente do que, do que se calhar, do que deveria ser, não sei...” (Anexo C, p. 69).

Numa outra medida, P1 teve de se apropriar e de aceitar características do seu personagem – como uma dinâmica corporal expressiva de passividade – para melhor o representar.

P1: “Eu sou, eu tenho uma, uma... uma dinâmica muito... bruta, percebe? (...) eu tive que me pôr coitadinho (...) Mas tive que fazer isso para, para... para me servir da personagem, porque o meu corpo... ou melhor, o meu corpo serviu, não dava a minha, a minha dinâmica normal, a minha energia não dava para aquilo, não é?” (Anexo C, p. 69).

P2, por seu turno, afirma utilizar a sua personagem e os problemas e dramas da mesma para exorcizar os seus, encarando isto como um processo de cura para si própria.

P2: “Vampirizo a personagem. Eu uso a personagem p’ra minha própria, p’ro meu próprio exorcismo. Ok? Aquilo é um exorcismo. Então, eu faço o meu próprio exorcismo, através da personagem... ‘tás a ver? ãh? Eu uso, ah... ah... as fraquezas da personagem para me curar.” (Anexo D, p. 86).

“Ah... eu uso os problemas da personagem para tratar os meus problemas. Isso sim, isso... eu agora ‘tou a pensar alto mas sim, isso pode ter acontecido, eventualmente. E isso, mas, mas isso é... é... é uma, é uma parte do processo criativo, percebes?” (Anexo D, p. 86).

Esta dinâmica sugere, assim, uma troca de impressões ou características entre actor e personagem. Para que as personagens ganhassem vida, representadas por P1 e P2, ambos tiveram de compreender e aceitar determinadas características da personalidade das suas personagens e incorporá-las na representação dos papéis, como os aspectos mais físicos que são também analisados no constituinte *Corpo enquanto Instrumento de Trabalho*. Do mesmo modo, para dar verdade à dramatização, ambos os actores tiveram de dar algo de si – seja memórias, sentimentos ou outras vivências – às suas personagens e utilizar isso na representação.

Dinâmica Relacional

Em ambas as entrevistas os actores sugerem a existência de uma relação próxima entre si já existente antes da realização desta peça e descrevem-na com base em sentimentos positivos de mútuo respeito, admiração e carinho e ambos elogiam a personalidade e profissionalismo do outro.

Questionados acerca da influência que a sua dinâmica relacional na peça (enquanto personagens) pudesse ter tido sobre a sua dinâmica relacional enquanto pessoas, ambos afirmam assertivamente não ter existido qualquer influência negativa ou qualquer modificação. Aliás, P1 expressa antes o contrário, que a sua relação enquanto pessoas, essa sim, influenciou a sua dinâmica relacional enquanto personagens, referindo que os sentimentos positivos que ambos os actores nutrem um pelo outro foram transferidos para a peça, o que fazia com que, para o público, passasse sempre um sentimento de amor por detrás de todo o ódio.

P1: *Na relação, eu diria que a minha relação com a actriz P2... não acho... a mim, enfim, enfim, a mim não me parece que tenha, tenha mexido muito connosco. Ah... a nossa relação na, na, na peça é que eu acho que sim. Porque... ah... nós gostamos muito um do outro... e admiramo-nos. (...) e eu acho que essa ideia de... de... de gostarmos um do outro ficou... ficou... em tudo o que nós fazemos na peça (...), ao agredirmo-nos, ao não sei quê, tudo isso... nós 'távamos sempre com uma espécie de... de reserva, não é bem reserva, é como, é como se ficasse lá... sempre, ah... mesmo quando estávamos a ser o... o mais desagradável possível, um p'ro outro... havia sempre um cuidado...”(Anexo C, p. 71).*

P2 sugere, inclusivamente, que todo este processo terá permitido, mesmo, um fortalecimento da relação, ao contrário daquilo que costuma acontecer com os actores que representam esta peça.

P2: “*Olha, há muita gente, muita gente nos dizia “Eh pá, olha que quem faz esta peça zangam-se sempre, os actores principais, zangam-se sempre” (...)”* (Anexo D, p. 101).

“(...) Eh pá, não, nós não tivemos nada disso. (Risos) Nada, p’lo contrário, ‘tivemos muito unidos o tempo todo. Eu adoro o actor P1, eu gosto imenso dele, ele é um doce de pessoa, um doce, é um doce de pessoa. E só tenho a dizer bem dele. Adoro-o e, e apoiámo-nos muito um ao outro, muito, ah... e ouvíamo-nos, percebes? E... ele tem respeito por mim como actriz, eu tenho muito respeito por ele como actor, de forma que, ah... e como pessoa... Portanto, foi, foi, foi crescendo sempre uma, uma relação muito respeitosa e elegante, percebes? Em todo o processo, aliás, foi muito respeitador e... de toda a gente, de toda a gente.” (Anexo D, p. 101).

Assim, os actores salientam a *Distinção ente Identidade do Actor e da Personagem*, bem como a *Desmistificação do Trabalho do Actor*.

Verdade na Representação

A verdade na representação é algo que se revela essencial no trabalho destes actores e, inclusivamente, na representação destas personagens. Apesar da importância dada a este conceito, P1 e P2 descrevem-no e parecem pô-lo em prática de formas distintas.

P1 refere a integração de vivências verdadeiras (sentimentos ou memórias de acontecimentos passados) no momento actual da representação. Como foi possível atestar anteriormente, para P1, graças a este método, é perfeitamente possível representar um momento de grande sofrimento para o seu personagem, sem que isso o esteja a afectar a si enquanto pessoa, isto é, sem que esteja a sentir exactamente aquilo que o seu personagem deve sentir no momento mas mantendo a representação verdadeira.

P1: “*(...) para mim, para mim, o grande, o grande gozo do trabalho de actor, é que... ah... eu tenho que encontrar maneira de... tornar verdade naquele momento, aquela ideia, ou aquele sentimento, percebe?”* (Anexo C, p. 60).

Aliás, P1 explica que, ao recorrer a uma memória afectiva – memória verdadeira afectivamente carregada e passível de ser utilizada no processo dramático como geradora de um determinado sentimento transferível para a representação daquele momento – para criar

um momento verdadeiro em palco (isto é, associado a um sentimento verdadeiro), a memória afectiva utilizada não tem necessariamente de ter um valor emocional análogo ao sentimento que é suposto representar.

P1: “*Há... há... assim alguns momentos na vida que nos marcam... Eu lembro-me, lembro-me muitas vezes d’uma... d’uma... d’um pequeno acidente que tive quando era miúdo (...). E o que eu tento fazer na representação é isso, é ir à procura desses momentos de vida absoluta (...).*” (Anexo C, p. 63).

Para P1, a verdade na representação está em conseguir encontrar a verdade daquele momento em si, nas suas memórias, na sua mente e no seu corpo. Lembremos o exemplo expresso na sua entrevista, da dor de dentes que surge durante uma representação e cujo sofrimento é transferido para o palco, tornando aquele momento dramático verdadeiro.

P1: “*Embora eu, se quiser, a minha técnica é sempre, é sempre procurar integrar a verdade do momento naquilo que eu tenho que fazer, mesmo que possa ser inesperado, mesmo que não seja até lógico, não é?*” (Anexo C, p. 63).

P2, por sua vez, explica que os seus momentos de verdade no palco têm de ser sentidos por si como realmente verdadeiros e que quando assim não o é, sente que está a enganar o público.

P2: “*É preciso, é para isso que é preciso a tal verdade. (...) Verdade do actor enquanto pessoa e enquanto criador! Não é? (...) Enquanto criador e enquanto artista, não é? Se não ‘tamos a... ‘tamos a... ah... é quase, a plagiar...*” (Anexo D, p. 90).

A actriz refere a necessidade do surgimento do seu verdadeiro ser (ou *Eu*) em certos momentos dramáticos, com as suas verdadeiras dores e sentimentos.

P2: “*Eu apareço, no fim da personagem, no final da personagem, ‘tá lá a P2 (...) é a comoção verdadeira da P2. É a P2 no seu, nos seus momentos de infância, aflita, não é?*” (Anexo D, p. 92).

Como referido anteriormente, P2 afirma realizar uma espécie de exorcismo dos seus dramas profundos através da personagem, tornando, assim, o processo realmente verdadeiro.

Assim se percebe a importância central que o conceito de *verdade* na representação tem na *dinâmica actor-personagem* que estes actores estabelecem. Por outro lado, é também a presença desta verdade que leva a que certos momentos desta peça tenham sido vivenciados com maior *intensidade*.

Corpo enquanto Instrumento de Trabalho

O corpo é descrito enquanto instrumento de trabalho que o actor utiliza e manipula ao serviço da representação da sua personagem. Ambos os actores descrevem a necessidade dessa manipulação para melhor representar as suas personagens, nesta peça.

Enquanto P1 descreve a necessidade de transformar a sua dinâmica corporal expressivamente mais aberta e rude numa linguagem corporal taciturna e cabisbaixa; P2 descreve o processo contrário para si, isto é, a necessidade de se expressar corporalmente de uma forma mais aberta do que é em si habitual, ocupando mais espaço físico, com uma postura mais altiva.

P1: “*Quer dizer, portanto... eu tive que, eu tive que me provar, eu tive que, eu tive que me provar, eu tive que me pôr coitadinho, eu acabava aquilo com dores nas costas, não é?*” (Anexo C, p. 69).

P2: “*Sim, eu não sou assim, eu não, eu não sou como a personagem, não é? A personagem era... é, é uma mulher, ah... voluptuosa, não é? Ela é voluptuosa e eu não sou. Eu sou, ah... eu sou a marreca (...) Passa muito p’lo corpo.*” (Anexo D, p. 99).

Para ambos, foi essencial treinar os seus corpos de tal forma que a sua própria dinâmica relacional em palco se aproximasse mais da real dinâmica relacional das personagens. Na descrição da experiência de P1, sabe-se que os personagens desta peça representam o drama de um casal que vive numa dinâmica de amor-ódio constante, onde a mulher (P2) utiliza os seus recursos, a arrogância e altivez ao serviço de uma certa violência verbal, para humilhar publicamente o marido (P1) cuja principal arma de ataque e resposta se baseia na violência intelectual. Tendo em conta estas características, P1 explica como foi essencial para a lógica da peça transformar de tal forma a sua expressão corporal pois, se mantivesse a sua própria corporalidade enquanto P1, o seu personagem passaria a ideia de poder e agressividade que dominaria por completo em relação à expressão corporal da mulher (representada por P2).

De notar que P1 descreve a sua experiência e a necessidade de transformação da sua expressão corporal como algo penoso e *difícil de vivenciar* e concretizar.

Ambos os actores referem o desgaste e o cansaço físico, acima do desgaste emocional.

P1: “*E eu acabava a peça e sentia-me cansadíssimo, isso sim.*” (Anexo C, p. 66).

P2: “*Eu acabei esta personagem com mais rugas, mais pesada, mais cansada, como... Eu! Eu... percebes? Ah... mas isto é físico, ‘tás a ver? É uma cena física. (...) Há um*

desgaste humano, há um desgaste de... de... desta máquina, percebes? Não é da máquina aqui dentro (aponta para a cabeça), é desta aqui... da máquina (aponta para o corpo). A máquina desgasta, percebes?” (Anexo D, p. 97).

Dinâmica Mente-Corpo

O processo de criação de uma personagem por parte do actor como é descrito pelos participantes sugere não só um trabalho mental/emocional como também um importante trabalho corporal/físico. Tanto P1 como P2 referem a existência de uma dinâmica entre mente e corpo no trabalho do actor, inclusivamente para esta peça. Nesta dinâmica, os contributos da mente e do corpo não se sobrepõem um ao outro, complementam-se e expressam-se de forma interligada, fazendo surgir acções e pensamentos de forma espontânea. Ambos os actores salientam o facto de não necessitarem de pensar muito naquilo que estão a fazer, explicando que as coisas surgem instintivamente, de forma até automática, sejam elas acções/comportamentos ou sentimentos/emoções.

P1: *“(...) às tantas... é como, é como quando estamos a fazer ginástica ou a correr. Nós... temos um exercício para fazer, não é? Mas o nosso corpo está a fazê-lo, mas a nossa cabeça não está no movimento, ‘tá... sei lá onde, não é? O que acontecia comigo depois de se terem encontrado a... a linha da personagem (...), depois eu comecei, começámos p’los ensaios a solidificar isso. E quando fomos para a estreia (...) esse exercício estava... ‘tava feito.” (Anexo C, p. 58).*

P2: *“Passa muito p’lo corpo mas é uma coisa que vem, ‘tá casada, não é? ‘Tá casada com, com, com a cabeça, não é? Portanto, é, tem de vir por, por arrasto, por acréscimo, por... não é? Não penso muito, nunca, não é? Na postura. (...) As coisas surgem.” (Anexo D, p. 99).*

Capítulo 4 – Conclusão do Estudo

Neste último capítulo, será exposta uma discussão acerca dos resultados obtidos neste estudo empírico. De seguida, é também realizado um diálogo com a literatura sobre o tema que é descrita no Capítulo I para, assim, ser possível encontrar pontos conectivos e/ou

divergentes entre aquilo que foi descrito até à data e as conclusões que este estudo empírico possibilitou.

Posteriormente, são apontadas as limitações e vantagens deste estudo numa reflexão que permite a exposição de sugestões metodológicas melhoradas para a realização de futuros estudos semelhantes.

Finalmente, e a título de conclusão final, serão descritas as últimas considerações acerca desta investigação empírica.

4.1 Discussão

Como foi possível constatar, a análise da experiência de criação de uma personagem para estes actores fez surgir uma estrutura geral de significados comum, já que as diferenças existentes nos componentes descritivos da experiência não foram consideradas significativas, a ponto de uma outra estrutura se fazer enunciar. De notar que a estrutura encontrada é composta por doze constituintes essenciais que, regra geral, se interligam intimamente entre si para dar sentido à experiência, revelando a complexidade da vivência do processo de construção de uma personagem. Apesar do considerável número de constituintes essenciais comuns à estrutura geral de significados, foram visíveis variações empíricas dos mesmos nas descrições dos participantes. O facto de vários constituintes serem expressos espontaneamente por cada actor e, por vezes, mesmo algo descontextualizados ou no seguimento de outra questão distinta, parece fazer revelar a genuinidade das descrições e da vivência da experiência.

Este estudo permite deixar claro que o processo de criação e representação de uma personagem encerra em si uma dinâmica físico-psicológica bastante complexa que é vivenciada pelos actores de formas distintas. São as características individuais de cada actor enquanto pessoa mas também as características da personagem, em interacção com as suas, que parecem determinar essa diferenciação. De notar que mesmo existindo uma estrutura geral de significados comum aos dois actores, as suas vivências subjectivas relativamente a um mesmo constituinte podem ser (e regra geral, são) diferentes.

Como será analisado de seguida, vários foram os conceitos descritos na literatura que surgiram nos relatos dos actores e que podem, assim, ser melhor compreendidos na vivência subjectiva dos participantes mas também de um modo mais amplo para os actores em geral – ainda que não de uma forma completamente generalizável devido à falta de estudos sobre o

tema e de acesso a descrições de outros sujeitos acerca da experiência de criação de uma personagem. O diálogo entre os dados obtidos neste estudo e a literatura descrita permite retirar conclusões intrigantes mas esclarecedoras. Ao longo da análise das descrições dos sujeitos foi possível estabelecer pontos convergentes mas também divergentes com aquilo que é descrito na literatura. O método de trabalho de ambos os actores no que toca ao processo de criação de uma personagem não parece estar inserido numa abordagem teórica específica mas sim abarcar uma vastidão (não a totalidade) de concepções e conceitos inseridos nas várias perspectivas teórico-práticas abordadas.

A Verdade na Representação

No que toca a questões teóricas, em primeiro lugar, surge-nos espontaneamente nas descrições dos actores um conceito-chave tão abordado nas perspectivas teóricas acerca do trabalho do actor, o conceito de *verdade*. Ambos os actores valorizam a necessidade de existir uma verdade naquilo que é representado. No entanto, essa verdade não se prende com a crença de que o que está a ser representado é real mas sim com a capacidade de o actor encontrar em si uma forma de tornar a representação verdadeira. Esta verdade na interpretação das personagens parece, então, associar-se ao conceito de *verdade cénica* ou *verdade artística* descrita por Stanislavski (1998; 1999) e Kusnet (1987).

Uma das afirmações de P2 vai precisamente ao encontro disso quando ela declara que utiliza a personagem para exorcizar as suas próprias dores, à semelhança daquilo que Tommaso Salvini, citado por Stanislavski (1998, p. 191) diz quando afirma que “o ator vive, chora, ri, em cena, mas enquanto chora e ri ele observa suas próprias lágrimas e alegria. Essa dupla existência, esse equilíbrio entre a vida e atuação, é que faz a arte”. Mais, a afirmação lançada por Kusnet (1987) de que uma mesma verdade real (verdade objectiva) pode ser representada por actores diferentes de forma bastante distinta, sem que isso prejudique a verdade artística da peça pode, mesmo, ser revista nas descrições dos participantes quando referem precisamente a distinção na forma de representar entre si e os outros actores que interpretaram os mesmos personagens na peça e no filme.

A necessidade de vivenciar os momentos dramáticos de forma genuína e verdadeira, encarados como uma possível realidade crível, que Stanislavski (1998; 1999), Kusnet (1987), Chekhov (1996) e Artaud (s. d.) apontam é expressa espontaneamente também por estes actores, constituindo mesmo uma premissa base no seu trabalho. Mas o entendimento desta

verdade pressupõe a explicitação de que não se postula a expressão da representação da verdadeira essência do actor através da personagem. Aliás, como é expresso na obra de Diderot (1941), se o actor se representar a ele próprio, dificilmente deixará de ser ele próprio e isso, como os próprios participantes afirmam, não serve ao teatro pois não implica qualquer *interpretação* de um outro mas apenas o banal.

O tipo de teatro representado pelos actores e o tipo de método de trabalho utilizado, ao implicar o desejo de tocar as pessoas, assemelha-se àquele que é descrito por Artaud (s. d.), o *teatro alquímico*, onde é suposto que exista uma troca energética tal entre actores e espectadores que ambos saiam do espectáculo necessariamente transformados, o que só será possível interpretando de forma verdadeira; isto é, se o teatro representar a possibilidade de uma realidade alternativa crível à qual o actor se deve entregar. Este último ponto é comum também em relação às teorias de Stanislavski (1998; 1999), Kusnet (1987), Chekhov (1996), Grotowski (1971) e Brook (2011).

Não obstante, tornar os momentos dramáticos verdadeiros implica que os actores dêem algo de si às personagens, o que vai ao encontro do que é também descrito pelos autores acima mencionados, à excepção do interlocutor da obra de Diderot (1941), que defende a perspectiva totalmente oposta de que o actor deve apenas imitar, desprovido de emoções e verdade. Parece ser também através da utilização de *Memórias Emocionais* – conceito desenvolvido por Stanislavski – e de outros processos semelhantes que estes actores dão algo de si às suas personagens, pelo reviver no palco de memórias de vivências ou sentimentos passados, colocando assim a referida *verdade* ao serviço das personagens. Aliás, no discurso dos actores é explícito que esta verdade é também dada ao público como Brook (2011) a concebe: através da surpresa e do inesperado.

Ambos os participantes salientam a necessidade da existência dessa verdade para que a representação não se trate apenas de uma imitação, apenas comum. Como Grotowski (1971) e Reis (s. d.) afirmam, o actor deve representar de acordo com comportamentos verdadeiramente humanos e não comuns, já que o Homem, em situações emocionais intensas análogas às que são representadas em teatro, não se comporta de forma comum mas sim através de um tumulto de sensações psíquicas e corporais. Ora, esta ideia opõe-se firmemente à concepção descrita na obra de Diderot (1941), onde o interlocutor afirma que a arte de representar está intimamente ligada com a arte de imitar. Lembremos que, na sua perspectiva, a emoção e o sentimento são inimigos do bom trabalho do actor. De acordo com Tavares (2009), também para seguidores de Brecht como Edward Craig, a emoção destrói o actor.

Contrariamente a esta posição, os participantes descrevem várias vezes sentimentos e emoções vivenciadas intensamente ao longo das exposições da peça.

Relação Actor-Personagem

Tomando agora como ponto de partida a abordagem de Brecht como é descrita por Camargo (2008; 2010) e Tavares (2009), para os participantes o referido *distanciamento*, como é entendido pelo autor, não parece fazer sentido no seu método de trabalho através do qual pretendem, pelo contrário, tocar e chegar às pessoas. Brecht postulava que a *distanciação* impediria a identificação do actor com a personagem, evitando, assim, uma confusão de identidades. Mas o facto de os actores se identificarem de alguma forma com as personagens não se revelou um problema ao nível da identidade. Parece que esta referida identificação pode não ser bem entendida. No caso destes actores, nesta experiência e de acordo com as descrições que fazem, o facto de representarem com verdade e se expressarem emocionalmente através das personagens não parece tanto significar uma *identificação* com as suas personagens mas mais uma interpretação de outrem através do *Eu*. É que os actores afirmam utilizar vivências e sentimentos seus ao serviço das personagens, de forma a que estas se expressem através daquilo que lhes é “emprestado” pelos actores. Como tal, estas personagens não parecem ter sido criadas e vivenciadas com *distanciação* como é definida por Brecht (Camargo, 2008; 2010; Tavares, 2009) mas, por outro lado, há uma identificação que, no entanto, não é total.

Ao contrário do que Brecht sugere acerca deste tipo de representação que se presta à *identificação*, os actores parecem ter bem presente em si a distinção do que é real e fictício, o que é a sua identidade e o que é a personagem. Aliás, ambos salientam essa distinção no modo como trabalham as personagens.

Não é explícito no discurso dos participantes mas o modo como descrevem a dinâmica, sobretudo psíquica, entre actor e personagem pressupõe a ideia de *dualidade do actor*, descrita por Kusnet (1987), em que actor e personagem coexistem enquanto identidades distintas. Aliás, nesta dinâmica entre actor e personagem que os participantes descrevem parece, mesmo, surgir a *terceira consciência*, descrita por Chekhov (1996). Isto é, no discurso e descrições dos actores percebe-se a existência de três identidades aquando da interpretação das suas personagens: a sua identidade pessoal, a identidade da personagem como é descrita no texto e a identidade da personagem como é criada pelo actor, ou seja, a dita *terceira consciência*. A personagem tem uma série de características-base que fazem parte da sua

identidade mas é o actor, com as suas particularidades e idiossincrasias, que vai criar uma identidade única para aquela personagem que, por isso mesmo, poderá ser interpretada por vários autores de formas distintas, como os próprios participantes afirmam.

Interpretar é uma palavra que se revela central no trabalho destes actores, à semelhança também daquilo que é postulado por Chekhov (1996). Para este autor – como aliás, para todos os autores abordados (ainda que com base em perspectivas distintas) – o actor não deve transportar a vida quotidiana e real para o palco. O que o actor deve fazer, na perspectiva do autor acima citado é, sim, *interpretá-la* em todas as suas faces e com toda a profundidade.

O modo como os actores descrevem ter abordado as suas personagens pode ser entendido de acordo com o que é descrito por Chekhov (1996) como um dos pontos essenciais no trabalho do actor. Neste processo criativo, os actores “mergulharam” na psicologia das personagens, em busca do conhecimento e aprendizagem das suas características de forma analítica e objectiva, para assim as representarem enquanto outros distintos de si.

A Corporalidade e a Representação

Outra das questões essenciais do trabalho do actor e do processo de construção das personagens que sobressai no discurso dos participantes prende-se com o facto de o corpo ser considerado instrumento privilegiado de trabalho, o que vai ao encontro do que é salientado por Chekhov (1996) e Artaud (s. d.). Como é descrito pelos actores acerca da experiência de criação destas personagens, ambos necessitaram trabalhar e moldar o seu corpo para melhor servir e representar as personagens. Na linguagem de Chekhov (1996), esse processo terá reflectido a capacidade de absorção de qualidades psicológicas das personagens por parte dos actores (nomeadamente, passividade para P1 e altivez para P2), que se expressaram fisicamente, através do corpo. Estamos, então, perante, a concepção do actor enquanto *atleta afectivo*, como foi descrito por Toros (s. d., cit in Copeliovitch, 2007), na medida em que o seu corpo deve ser trabalhado rigorosamente, de forma a conseguir transmitir ao público aquilo que é invisível: a energia que traduz as emoções e que é expressa através da dinâmica corporal.

No entendimento de Artaud (s. d.), o trabalho do actor a nível do corpo atinge proporções ainda maiores das já descritas. Para este autor, o trabalho do actor deve considerar uma procura para além daquilo que é visível e que nos é dado através do corpo e da

linguagem corporal e que será nada mais do que a expressão da verdade do sujeito. Ora, nas descrições dos participantes, esta ideia não fica clara pelo facto de o discurso se desenvolver à volta da necessidade de transformar as suas dinâmicas corporais naturais para melhor representar as características das suas personagens, não podendo, por isso, ser refutada ou confirmada.

Mente e Corpo no Processo Criativo

Daqui advém a relação dinâmica entre mente e corpo, também descrita pelos actores. Para eles, no seu trabalho e na experiência de criação e representação destas personagens, corpo e mente complementam-se e encontram-se em sintonia de tal forma que tanto os sentimentos como as acções surgem de forma espontânea e automática. Isto vem contradizer Chekhov (1996) quando este afirma que é raro mente e corpo estarem em sintonia nesse processo interactivo. No entanto, o autor diz que o bom trabalho do actor advém precisamente dessa consonância na interacção entre ambas as entidades.

Ambos os actores, embora P1 mais explicitamente, descrevem o seu método de abordagem perante a personagem de tal forma que é possível estabelecer uma comparação com os conceitos de *imaginação criativa* e do “mágico *se*” desenvolvidos por Stanislavski (1998; 1999), tendo em conta que a situação representada parece ser sempre encarada como uma possível verdade, aliada à criatividade e imaginação dos actores em acção. Também o conceito de *individualidade criativa* de Chekhov (1996) parece estar aqui presente, na medida em que a criação das personagens se baseou numa série de factos e características exploradas minuciosamente de forma a responder a perguntas essenciais e básicas como *Quem, Como?*, entre outras, e quaisquer perguntas novas que surgissem acerca da personagem e que fossem, assim, possíveis de responder, de acordo com a imaginação e a individualidade do actor. P1, por exemplo, afirma não se ter sentido satisfeito enquanto não conseguiu dar a forma necessária à personagem, exercício que, em termos teóricos, poderá ter sido concretizado por meio da aplicação destes conceitos, em paralelo com a transformação da expressão corporal.

O Teatro e a Essência do Homem

A questão central da abordagem de Artaud (s. d.) prende-se com a premissa de que o teatro pode mostrar ao Homem a sua verdadeira essência pela confrontação com a sua

verdadeira natureza. Curiosamente, também os actores abordam esta função do teatro, de forma espontânea. Nas palavras de P1, as peças são de boa qualidade se as personagens e o drama das mesmas se revelarem como uma espécie de holograma de realidades vividas por pessoas verdadeiras. P2 refere mesmo ser esse o objectivo último do trabalho do actor, mostrar ao ser humano *aquilo que é e como ele é*. No entanto, Artaud (s. d.) abrange o seu ponto de vista à possibilidade de o teatro poder fazer isso, despertando e desbloqueando conteúdos psíquicos recalcados que as temáticas das peças permitiriam libertar. E este aspecto não é considerado no discurso dos actores.

Um outro ponto sugerido na perspectiva de Artaud (s. d.) e seus seguidores e que é também afirmado por Bates (1991) e Salema (2009) revela a possibilidade de a personagem constituir um instrumento através do qual se pode analisar aquilo que é ocultado pelas máscaras quotidianas do actor e que constituem a parte mais íntima e inconsciente da sua personalidade; no fundo, a possibilidade de cada personagem representada por um actor lhe permitir conhecer-se e dar-se a conhecer melhor enquanto pessoa. Mas este postulado não é referido nas descrições da experiência dos actores e quando confrontado com esta possibilidade, P1, inclusivamente, nega que tal aconteça consigo. O que P1 expressa espontaneamente é a aprendizagem que retira de todas as personagens e não a possibilidade de se conhecer melhor (ou *re-conhecer* ou autodescobrir-se) enquanto pessoa através delas.

Analisando agora a literatura descrita relativamente aos aspectos existenciais e ontológicos do teatro, comparativamente com as descrições da experiência dos actores pode compreender-se o *ser-aí* de Heidegger mas também a concepção do *Si-mesmo como um outro* de Ricoeur.

Na medida em que os actores sugerem a existência de uma identidade própria da personagem criada pelo actor distinta da sua identidade pessoal, logo aí está implícito que o *ser* do actor quando representa, no *aí* que é o palco, será necessariamente distinto do seu *ser* noutros contextos, noutros *aí*, como é postulado por Johnston (2007). Mas, como é descrito nas descrições dos participantes, o seu *ser* está lá (no palco), manifestando-se de forma mais ou menos explícita, através de memórias ou de sentimentos presentes, verdadeiros. Logo, o palco pode ser entendido como apenas um dos *aí* onde o complexo *ser* do Homem se expressa, como não se expressa em mais nenhum outro *aí*. Mas se o actor revela, por um lado, o seu próprio *ser* também parece poder revelar, por outro lado, a essência de todo o Homem, pela comparação e identificação que o efeito de espelho despoletado pela dramatização possibilita ao público.

Do mesmo modo, a personagem criada pelo actor faz surgir um outro distinto de si enquanto pessoa. No entanto, a identidade desta alteridade (ou outridade) que constitui a personagem, é criada e constituída em interacção com o *Si* que é o actor com a sua identidade pessoal (ipseidade). Logo, a personagem (como foi criada pelo actor) não pode ser pensada independentemente dele. Assim como a mesma personagem, criada por outro actor, não poderá ser pensada independentemente desse. Mas tomando como base a Teoria da Identidade Narrativa de Ricoeur (1991), esta dialéctica implica o pressuposto de que também o actor não poderá ser pensado independentemente das suas personagens que constituem alteridades perante e em relação ao *Si*. Apesar de os participantes não fazerem qualquer sugestão em relação a esta concepção de identidade, P2 afirma que o actor é influenciado pelas suas personagens da mesma forma que qualquer homem é influenciado por outro. Ora, é esta dinâmica de mútua influência – que, no entanto, aparece mascarada no discurso dos participantes – que possibilita terminar a premissa de que ambas as identidades – ipseidade e alteridade, actor e personagem – se constroem em interacção, influenciando-se. Lembremos que ipseidade remete para a identidade pessoal que apesar de *mesma*, é mutável em interacção e relação com o outro (Ricoeur, 1991; Piva; 1999; Nascimento, 2009; Saldanha, 2009). P1, por exemplo, apesar de negar que esta e outras personagens lhe mostrem características suas e da sua identidade que este desconheça, ao afirmar a aprendizagem que retira da relação com os papéis que interpreta revela já uma interacção que provoca mudança no *ser* ou no *Si* e, como tal, na sua ipseidade ou identidade pessoal. Podemos, assim, entender a influência e dinâmica entre actor e personagem de uma perspectiva que não é expressa de forma directa nas descrições dos actores.

Diálogo com Estudos Anteriores

O fenómeno de *possessão*, descrito por Bates (1991) parece não se ter verificado com estes actores ao criarem e representarem estas personagens, pelo menos de forma explícita e tão drástica como nos exemplos descritos por Wilson (2004). Em P2 não há qualquer relato que indique que tal tenha acontecido. P1, apesar de negar que alguma vez se tenha sentido *possuído* pelo personagem, exemplifica alguns momentos, não só nesta peça como noutras, em que, por breves instantes, terá sentido as emoções do seu personagem. Nesta peça em concreto refere o facto de por vezes “quase” sentir o ódio do seu personagem em relação à esposa, dirigido à própria P2 enquanto pessoa. No entanto, justifica o sucedido com a dinâmica das próprias personagens e do contexto dramático, que pelas características

específicas e peculiaridades levava a isso, e desvaloriza, explicando que isso ocorreria apenas por instantes, não corrompendo nem o sucesso da peça, nem a sua relação real com P2, ou a sua própria identidade. Apesar de descrever pequenos momentos como este, P1 afirma nunca se ter sentido “emocionalmente mexido” por qualquer personagem a ponto de sentir alguma confusão ao nível da identidade.

Tomando como exemplo o estudo de Edelman e Hammond (1991), a propósito do conflito entre identidade e papel, pode dizer-se que os actores foram, realmente, afectados de forma diferente pelas suas personagens. Ambos os actores recusam ter sido emocionalmente afectados mas P1 revelou aquilo que parece ser uma maior dificuldade em distanciar-se de forma mediata da sua personagem, revelando um maior sofrimento emocional exigido pela dificuldade do trabalho.

Nemiro (1997) concluiu que existem formas específicas de a experiência de representação de uma personagem afectar a identidade pessoal do actor, mas, apesar de esse não ter sido o foco deste estudo, os actores parecem querer transparecer com veemência a ideia de que a sua identidade não é, de todo, afectada pelas personagens que representam, inclusivamente por estas personagens em particular.

As discrepâncias que se podem verificar nas descrições destes actores em relação ao que é concluído em grande parte dos estudos descritos parecem revelar a complexidade do processo de criação e representação de uma personagem que, consoante as características dos actores e também de todo o contexto envolvente, parece poder ocorrer e ser vivenciado de formas bastante distintas de actor para actor.

4.2 Limitações do Estudo

É necessário referir que o *design* metodológico pensado inicialmente para a realização deste estudo compreendia o acompanhamento do processo de construção de uma personagem, desde o início e com a eventual possibilidade de observar, inclusivamente, alguns ensaios. Parece possível que, realizada desta forma, a investigação pudesse abarcar uma maior qualidade no que diz respeito ao acesso e compreensão dessa experiência por parte dos actores, sendo que a investigação decorreria também ao mesmo tempo que a experiência a ser estudada.

A não existência de estudos semelhantes a este, isto é, com as mesmas características, impediu que a análise dos resultados pudesse ser feita de forma comparativa, de modo a que estes fossem passíveis de serem generalizados.

O facto de este estudo ter sido constituído por uma amostra de apenas dois participantes poderá ter posto em causa a fiabilidade da aplicabilidade do Método Fenomenológico, que será tanto melhor quanto maior for o número de participantes, sendo que dois é o número mínimo.

Outra das limitações encontradas neste estudo prende-se com a discrepância de disponibilidade dos dois actores, o que resultou numa entrevista de cerca de 1h e 20min relativamente pouco tempo depois do término da peça (para P1) e noutra entrevista de apenas 1h, cerca de três meses depois do término da exibição da peça (para P2). De referir que, mesmo quando a entrevista foi realizada, P2 apresentava uma atitude apressada que manteve e foi ainda mais expressa na parte final da entrevista, devido a compromissos marcados para depois da entrevista. Esta circunstância, juntamente com o facto de a entrevista ter sido mais curta, podem ter sido impeditivos de uma maior e mais detalhada descrição da sua experiência. Por outro lado, o facto de a entrevista a P2 ter sido realizada cerca de três meses depois do término de exibição da peça também pode ter constituído um entrave na medida em que a experiência não estaria já tão presente psiquicamente como em P1.

A dificuldade de marcação da entrevista com P2 levou à necessidade de esta se realizar num local diferente da entrevista realizada a P1. Embora as características dos locais fossem semelhantes, o local onde ocorreu a entrevista de P1 e onde deveria ter tido lugar também a entrevista a P2, estava envolto num ambiente mais calmo, cujas características interiores e envolventes eram mais controláveis.

A última limitação a apontar a este estudo prende-se com a subjectividade do próprio investigador que pode ter influenciado o decurso da investigação, apesar dos esforços em manter uma atitude neutra e imparcial, de redução fenomenológica, e apesar da tentativa de exclusão de conhecimentos *a priori*, que são sempre difíceis de eliminar.

De notar que as limitações apresentadas poderão ter enviesado negativamente os dados obtidos, de uma forma que não foi, no entanto, possível controlar.

4.3 Vantagens do Estudo

Apesar das limitações referidas, este estudo constituiu também uma mais-valia para a investigação em Psicologia, mais especificamente no âmbito do teatro, pela sua componente original e única no que toca ao objecto e metodologia de estudo, conjuntamente.

Este estudo permitiu aceder à descrição e compreensão da experiência subjectiva da criação de uma personagem, tal como surge à consciência do sujeito, por parte de dois actores profissionais conceituados em Portugal, através de uma metodologia fenomenológica, área de estudo onde não foram encontradas quaisquer estudos empíricos, contribuindo assim para o enriquecimento da investigação nesse âmbito.

O facto de este estudo ser de natureza qualitativa e o método de análise dos dados compreender o Método Fenomenológico, faz ressaltar a preocupação em apreender as experiências dos participantes da forma mais natural e genuína possível.

O facto de ter sido possível aceder à experiência em relação à mesma peça, onde os dois actores eram co-protagonistas permitiu um entendimento mais contextualizado, onde os pontos divergentes e convergentes se expressavam de forma bastante compreensível.

Através deste estudo foi possível aceder e compreender algum do impacto que o teatro exerce na psicologia (psiquismo) das pessoas, não só dos actores que constroem e vivenciam um outro dentro de si mas também para o público, onde o possível impacto se poderá revelar ao nível da identificação com aquilo que está a ser representado.

Foram descobertas lacunas na literatura descrita. Os estudos encontrados, à excepção de um, enquadravam-se num contexto socio-económico-cultural que se veio a revelar bastante distinto daquele que é vivido em Portugal e no teatro português, o que poderá revelar um tipo de resultados e de conclusões que, alterando o contexto original para o contexto português onde todo o panorama artístico se expressa de forma diferente, se revelariam de forma distinta.

4.4 Sugestões para Estudos Futuros

De futuro, poderia ser relevante realizar estudos semelhantes a este, com variações metodológicas, devido à quase inexistência de estudos nesta área, mais concretamente em Portugal.

No caso de um estudo semelhante com a mesma metodologia, uma investigação que considerasse uma amostra maior seria pertinente para, assim, melhor assegurar as condições de aplicabilidade do Método Fenomenológico.

Desenvolver um estudo longitudinal em que seja possível realizar um acompanhamento do processo de construção das personagens, com aplicação de entrevistas em diferentes momentos do processo (início, meio e fim) poderá ser uma mais-valia para aumentar a apreensão da experiência descrita pelos sujeitos, por parte do investigador, englobando as possíveis modificações que pudessem ser vivenciadas ao longo de todo o processo, bem como a sua compreensão.

Relembrando as discrepâncias em relação às entrevistas dos participantes apontadas na secção *Limitações do Estudo*, independentemente da metodologia e procedimento de recolha de dados a utilizar em futuras investigações, dever-se-á assegurar, dentro das restrições que possam existir, que as características do processo são as mesmas (ou o mais semelhantes possível) para todos os participantes.

Conclusão

De acordo com Salema (2009), *persona* significa, etimologicamente, a máscara que os actores de teatro utilizavam nos espectáculos na Antiga Grécia simbolizando, assim, o papel ou a personagem que representavam. Mas a palavra *pessoa*, que remete para indivíduo ou ser humano, deriva, ela própria, do termo *persona* (Neto & Pagliuca, 2002). Ora, esta aparente relação entre indivíduo e personagem expressa em termos de linguística é-nos também revelada no mundo físico onde interagem as vidas e identidades dos actores e das personagens que estes representam. Mesmo não tendo sido propósito principal deste estudo analisar directamente a relação entre actor e personagem a nível identitário – e apesar de constituir quase condição *sine qua non* a considerar num estudo como este –, é essa a temática que sobressai, fazendo revelar um pouco do complexo mundo interno desconhecido da criação de uma personagem.

Aceder à experiência de construção destas personagens permitiu constatar que no processo de criação e representação de um outro, está implícita uma vivência bastante intensa que, não obstante, não parece afectar a longo prazo, psicológica e negativamente, a vida pessoal ou a identidade dos actores. Parece existir uma identificação do actor com a personagem que, no entanto, não é total; há identificação na medida em que a representação é feita com verdade e a representação é verdadeira no sentido em que o actor dá algo de si à personagem, não se limitando a imitar. Actor e personagem não se confundem em termos identitários pois a personagem é tida como um outro, cuja identidade é construída em interacção com as características fixas da personagem (que são descritas no texto) e as características pessoais do próprio actor. Assim, não obstante esta íntima relação estabelecida entre actor e personagem enquanto entidades/identidades, sobressai também a individualidade e unicidade do actor enquanto ser, o que reflecte também a singularidade da personagem por ele criada e representada.

Tudo isto parece culminar numa dinâmica físico-psicológica bastante complexa e intensa, onde a liberdade, por um lado, e o controlo, por outro, da expressão de vivências, sentimentos e emoções verdadeiros jogam lado a lado para a concretização daquilo que será considerado um óptimo trabalho do actor. É esta complexidade subjacente ao processo criativo de uma personagem, aparentemente superada de forma exemplar pelos actores, que surpreende e encanta, fazendo jus à premissa já defendida por Artaud (s. d.) de que o teatro levanta possibilidades; uma imensidão de possibilidades de formas de expressão do *ser* como

Heidegger o entendia através do *Dasein*, isto é, da existência do ser baseada não só naquilo que *é* como em tudo o que *pode ser* (Barrett, 1982; Stambaugh, 1982).

Através das personagens, os actores *podem ser* qualquer coisa, identificando-se mais ou menos. O que parece extraordinário é a forma como essas personagens, através de um exercício de *faz-de-conta*, nos podem transportar (aos actores e ao público) ao âmago da humanidade, confrontando-nos com os nossos próprios medos, desejos, memórias e sentimentos. Não será uma necessidade do Homem procurar o seu fundamento e a sua própria essência enquanto ser? E não será o teatro uma das muitas formas de arte que lhe permite aceder-se a si próprio enquanto ser humano, através de outrem?

Referências Bibliográficas

- Artaud, A. (s.d.). *O teatro e o seu duplo*. Lisboa: Minotauro.
- Barrett, W. (1982). The Moral Will. In R. Bruzina; & B. Wilshire (Eds), *Phenomenology dialogues & bridges* (pp. 37-54). Albany: State University of New York Press.
- Bates, B. (1991). Performance and possession: The actor and our inner demons. In G. D. Wilson (Ed), *Psychology and performing arts* (pp. 11-18). Amsterdam: Sweets & Zeitlinger.
- Brook, P. (2011). *O Espaço Vazio* (2ª Ed.). Lisboa: Orfeu Negro.
- Camargo, R. (2008). Brecht e o Estranhamento no Teatro Chinês – tradução de texto de Huang Zuolin In ufg.academia.edu. Acedido em 24 de Outubro de 2011 em http://www.academia.edu/167234/Brecht_e_o_Estranhamento_no_Teatro_Chines_-_traducao_de_texto_de_Huang_Zuolin.
- Camargo, R. (2010). E que a nossa emoção sobreviva... Brecht, Marx e o Tratado Védico Natyasastra [versão electrónica]. *Moringa Teatro e Dança – Diálogos e fronteiras*, 1 (2), 35-43.
- Chekhov, M. (1996). *Para o ator*. São Paulo: Martins Fontes.
- Copeliiovitch, A. (2007). Artaud e a Utopia no Teatro. *Revista.doc*. 8 (3). Acedido em 5 de Janeiro de 2012, em http://www.revistapontodoc.com/3_andreac.pdf
- Diderot, D. (1941). *Paradoxo sobre o actor*. Lisboa: Inquérito.
- Ewald, A., P. (2008) Fenomenologia e Existencialismo: articulando nexos, costurando sentidos [versão electrónica]. *Estudos e Pesquisas em Psicologia* 2 (8) 149-165.
- Grotowski, J. (1971). *Em busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- Hammond, J., & Edelmann, R. J. (1991). Double identity: The effect of the acting process on the self perception of professional actors: Two case illustrations. In G. D. Wilson (Ed), *Psychology and performing arts* (pp. 123-131). Amsterdam: Sweets & Zeitlinger.
- Johnston, D. (2007). *Active Metaphysics: Acting as Manual Philosophy or Phenomenological Interpretations of Acting Theory*. Thesis presented in fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Sydney: University of Sydney, S.
- Kusnet, E. (1987). *Ator e Método* (3ª Ed.). Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cénicas/ Coleção Ensaio Nº 3. Ministério da Educação e Cultura.
- Nascimento, C. (2009). *Identidade Pessoal em Paul Ricoeur*. Dissertação de Mestrado. Santa Maria, RS, Brasil: Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas.
- Nemiro, J. (1997). Interpretive Artists: A qualitative exploration of the creative process of actors. *Creative Research Journal*, 10 (2), 229-239.
- Neto, D., & Pagliuca, L. (2002). Abordagem holística do termo pessoa em um estudo empírico: uma análise crítica [versão electrónica]. *Revista Latino-Americana de Enfermagem*. 10(6), 825-830.
- Reis, D. (s. d.). *A Ação Física e a Composição do Ator de Grotowski*. *Mimus: Revista on-line de mímica e teatro físico*. 1(1). Acedido em 27 de Fevereiro de 2012, em www.mimus.com.br/demian2.pdf
- Ricoeur, P. (1991). *O Si-Mesmo com um Outro*. Campinas, São Paulo: Papyrus.
- Piva, E., A. (1999). A Questão do Sujeito em Paul Ricoeur [versão electrónica]. *Síntese*, 85(26), 205-237.

- Saldanha, F. (2009). *Do Sujeito Capaz ao Sujeito de Direito: Um Percurso pela Filosofia de Paul Ricoeur*. Dissertação de Doutoramento. Coimbra: Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras.
- Salema, N. (2009). *A Persona fora de cena: o trabalho do actor e a consciência de si*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: ISPA, Instituto Universitário.
- Stambaugh, J. (1982). Heidegger. In R. Bruzina; & B. Wilshire (Eds), *Phenomenology dialogues & bridges* (pp. 5-8). Albany: State University New of York Press.
- Stanislavski, C. (1998). *A Construção da Personagem* (9ª Ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Stanislavski, C. (1999). *A Preparação do Actor* (11ª Ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Tavares, M. (2009). A distanciação Brechtiana e o trabalho do actor [versão electrónica]. *Cadernos PAR (Pensar a Representação) da ESAD.CR (Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha)*. N.º 02, 139-151.
- Wilson, G. D. (2004). *Psychology for Performing Artists* (2nd Ed.). London: Whurr Publishers

ANEXOS

Anexo A

Carta sobre o Consentimento Informado

Exmo/a. Sr.^a .:

Eu, Tânia Patrícia André Coxixo, estudante do Mestrado Integrado em Psicologia Clínica no ISPA- Instituto Universitário, pretendo desenvolver uma pesquisa acerca da Construção da Personagem e o trabalho do actor a esse respeito, tanto a nível da vivência interna (psicológica-emocional) como da vivência externa (físico-corporal). Este estudo tem como objetivo perceber como se desenvolve e é vivenciado este mesmo processo de construção dessa outra identidade - a da personagem - “dentro” de uma já existente - a do próprio actor enquanto pessoa -, nos actores profissionais em geral, mas com maior ênfase e como objectivo último, especificamente para cada actor em particular. Para tal, para que seja possível aceder a essa experiência subjectiva pessoal, é necessário que o/a Sr.^a., depois de aceitar participar neste estudo, autorize a gravação áudio de entrevistas que serão realizadas para recolha de dados. Especifique-se que poderão ocorrer dois momentos de entrevista de recolha de dados, sendo que o primeiro será, à partida, mais amplo e mais descritivo e o segundo terá um carácter mais escalerecedor e específico onde se pretende que, depois da análise da primeira entrevista e se necessário, o actor possa desenvolver certos pontos que se tenham revelado mais importantes nesse primeiro momento de recolha de dados ou que suscitem no actor o interesse em abordar outros temas não abordados anteriormente.

Assim sendo, informa-se que sua participação nesta pesquisa é voluntária e as entrevistas não determinarão qualquer risco. Informa-se, ainda, que o/a Sr.^a. tem a garantia de acesso, a qualquer altura do estudo, a todo e qualquer esclarecimento de eventuais dúvidas que possam surgir. É também garantida a liberdade da retirada de consentimento a qualquer momento deixando, assim, de participar do estudo. As informações obtidas neste estudo serão analisadas apenas pelos investigadores, não sendo divulgadas a nenhum dos participantes, e utilizadas apenas para fins de pesquisa científica e tratadas de forma a nunca tornar possível a sua identificação, pelo que estão asseguradas as condições de anonimato e confidencialidade. Não existirão quaisquer despesas ou compensações pessoais ou financeiras para os participantes em nenhuma fase do estudo.

Acredito ter sido suficiente e esclarecedoramente informada a respeito do estudo. Como tal, ficaram claros para mim quais são os propósitos do estudo, os procedimentos a serem realizados, as garantias de confidencialidade e de esclarecimentos permanentes.

Assim sendo, concordo voluntariamente em participar neste estudo e poderei retirar o meu consentimento a qualquer momento, antes ou durante o mesmo, sem penalidade ou prejuízo.

Assinatura do(a) participante

Data _____/_____/_____

Assinatura do(a) investigador(a)

Data _____/_____/_____

Anexo B

Estrutura da Entrevista Fenomenológica

Segundo Kvale (1996, cit in Giorgi & Sousa, 2010), qualquer entrevista qualitativa – Inclusive a entrevista fenomenológica – tem uma estrutura específica, composta por doze critérios, que a distingue dos outros métodos de recolha de dados. De acordo com o autor Kvale, uma entrevista qualitativa pretende aceder ao *Mundo da Vida*, isto é, o tema central é orientado para a descrição da experiência do mundo vivido do(s) entrevistado(s); a entrevista tem de ter um *Sentido*, já que o objectivo é descrever o significado de determinada experiência vivenciada pelo(s) entrevistado(s), sendo necessário clarificar, sempre que necessário, aspectos que não se revelem claros; a entrevista é *Qualitativa*, no sentido da recolha de dados que são expressos na linguagem do senso comum do(s) entrevistado(s), não incluindo dados quantitativos; a entrevista pretende-se *Descritiva* pela necessidade de obter descrições o mais completas e detalhadas possível acerca da experiência do(s) entrevistado(s), não contemplando essas descrições explicações ou interpretações acerca da experiência; a entrevista deve ser *Específica* em relação às descrições que devem ser de situações específicas e não gerais; na realização da entrevista qualitativa, o investigador deve adoptar uma atitude de *Suspensão de Pré-Conceitos*, mostrando-se aberto à novidade das informações e fenómenos descritos; a entrevista deve ser *Focada* num determinado tema de estudo sem, no entanto, ser estruturada ou considerar questões *standard*; pode existir uma certa *Ambiguidade* e algumas contradições expressas nos dados das entrevistas em relação à descrição da experiência dos participantes; a entrevista tem um carácter de *Mudança* que permite ao(s) entrevistado(s) expressar novos *insights* podendo, assim, alterar significados anteriormente estabelecidos; a entrevista tem em conta as diferenças nas descrições dos entrevistados de acordo com a diferente *Sensibilidade* que os mesmos expressam relativamente ao tema de investigação; a entrevista ocorre numa *Situação Interpessoal* entre entrevistado e investigador; o momento da entrevista pode constituir uma *Experiência Positiva* para entrevistado e entrevistador, pela possibilidade de abordar um tema de interesse comum e de tal forma que seja possível alcançar novos conhecimentos e perspectivas acerca do mesmo (Kvale, 1996, cit in Giorgi e Sousa, 2010) .

De acordo com o autor, o investigador, ao realizar uma entrevista qualitativa – e, como tal, uma entrevista fenomenológica –, deve ter e pôr em prática determinadas competências: ser *Conhecedor* do tema em estudo; ser *Estruturante* acerca dos objectivos e carácter da

investigação de modo a que os participantes possam colocar e esclarecer possíveis dúvidas; ser *Claro* nas questões colocadas em linguagem de senso comum; manter-se *Adequado* em relação ao seguimento e respeito pelo fluxo discursivo do(s) participante(s), demonstrando aceitação e estando receptivo a qualquer dimensão emocional que possa surgir; demonstrar-se *Aberto* e disponível para os aspectos mais importantes para o(s) participante(s) e para questões novas que possam surgir, procurando relacioná-las com o tema em estudo; estar sempre ciente do tema central da investigação, *Dirigindo* e focando o(s) participante(s) para o mesmo; ser capaz de *Relacionar* aspectos expressos em diferentes fases da entrevista com o intuito de aprofundar as descrições e os significados nelas implícitos (Kvale, 1996, cit in Giorgi e Sousa, 2010).

No caso específico da entrevista fenomenológica, Kvale (1996, cit in Giorgi & Sousa, 2010) acrescenta, ainda, a necessidade de considerar cuidadosamente uma *Perspectiva Crítica e Interpretativa* da parte do investigador. Neste tipo de entrevista, ser crítico não deverá significar tanto uma procura de veracidade ou de avaliação dos relatos mas mais uma procura de esclarecimento de determinados aspectos e significados expressos pelo(s) entrevistado(s). De igual modo, interpretar não deverá significar realizar verdadeiras interpretações psicológicas mas mais um aprofundamento e clarificação dos significados expressos.

Anexo C

Transcrição da Entrevista a P1

I: Então, P1, diga-me como é que foi para si... o representar esta personagem? Como é que vivenciou isso? Sempre num...., ou seja quando eu lhe pergunto isto é no sentido mesmo pessoal, subjectivo, nada de técnico, nada de teórico.

P1: Sim, sim.

I: Como é que viveu isso?

P1: Bom, para mim esta personagem teve um problema que talvez seja fácil falar sobre isso... que a personagem pôs um problema complicado logo de início. Todas as personagens têm determinadas especificidades não é? E esta, o problema que me pôs inicialmente, é que... inicialmente e durante muito tempo, é que... ah... eu, eu tinha, e acho que continuo a ter uma, uma... se quiser, uma... uma recusa... de carácter em relação à maneira dele, do personagem ser. Ou seja, havia uma incompatibilidade muito grande, entre aquilo que o personagem é e aquilo que eu sou. Nomeadamente, no que diz respeito ao chamado comer e calar, 'tá a ver? Portanto é a ideia de que... o personagem é um homem que...é permanentemente insultado, permanentemente... vilipendiado... é... é... eu não digo que ele seja inocente em relação às coisas mas é, é objecto de um tratamento completamente... como é que hei-de dizer? De um tratamento violento por parte da mulher e ele não reage. Só reage depois em circunstâncias extremas, não é? E isto, para mim, foi muito difícil porque... eu não, eu não tenho... não tenho... não tenho essa característica, portanto... qualquer coisa que me aconteça, eu reajo, não é? Portanto, aqui a grande dificuldade desta personagem, nesta personagem para mim foi, se quiser... ah... habituar o meu corpo e a minha cabeça e a minha... a minha disposição a não reagir. Porque a tendência era, de cada vez que eu me sentia agredido p'la personagem da actriz P2, reagir imediatamente, ah... mas como isso não serve para a personagem, o meu trabalho essencial nesta peça foi... de algum modo, ir engolindo, engolindo, engolindo, engolindo... de modo a... a que depois as explosões que o personagem tem e que eu tinha na peça, não fossem explosões... não eram reais. Que eu não, não, não sentia, não sentia, como é que hei-de dizer, não sentia em momento nenhum vontade de fazer mal, fosse o que fosse, mas, o que isto... o resultado que isto deu foi que, o facto de eu estar durante muito tempo - a

peça são três horas - portanto, durante muito tempo, eu fui fazendo um exercício de, de acatamento, se quiser, de... de pressão, e quando, quando, o personagem tinha que rebentar... por força do comportamento da personagem, o que eu emprestava a essa personagem, era o... à personagem... era exactamente a pressão a que eu tinha estado sujeito durante vinte, trinta, quarenta, cinquenta minutos por não poder responder às provocações que me ‘tavam a ser feitas. A maior dificuldade foi, de facto, não reagir.

I: E como é que se sentiu a ter de lutar contra isso?

P1: Muito duro. Foi muito duro porque... já tive outras dificuldades com outras personagens que pediam outras coisas, não é? Mas esta, esta mexia com uma coisa que é... que é um sentimento... quer dizer, para já é natural em mim, não é? Começa por ser uma coisa do meu carácter. E depois também era aliado a um sentimento, se quiser, de alguma... de alguma injustiça porque eu acho uma coisa um bocado politicamente correcta esta ideia de que... esta ideia de que... ah... enfim, simplificando, os homens podem ser maltratados pelas mulheres e não têm que reagir. Acho isso uma treta politicamente correcta, portanto ah... não tenho, não tenho isso no meu... na minha estrutura. Agora, uma coisa é reagir, outra coisa é partir para... para qualquer tipo de, de agressão. E a dificuldade que havia nesta personagem, é que eu, com as características físicas e anímicas que tenho, ao reagir, tornava-me sempre mais forte do que a actriz P2, e isso não... isso... não podia ser. Portanto, se eu respondesse de igual para igual - numa discussão de casal que é aquilo que, que acontece na peça - se eu respondesse de igual para igual, a minha veemência... a minha veemência de P1 fazia com que a dramaturgia não funcionasse, porque eu não era mais fraco do que ela. Ou seja, o personagem é mais fraco do ponto de vista anímico, não intelectual do que a personagem da actriz P2, e eu não sou mais fraco no ponto de vista anímico do que a actriz P2. Portanto, era de igual para igual. E eu, sendo de igual para igual... ficava, ficava subvertida a relação dos dois, dos dois personagens. Portanto, para mim foi um processo de violentação permanente até eu conseguir ficar como, como a personagem exigia. Portanto, para mim o mais difícil de tudo nem foram as três horas, nem foi o texto que eu tive que decorar, foi... ficar numa, numa espécie de São Sebastião a levar com setas o tempo todo e a sangrar e a não... e a não reagir.

I: ‘Tá-me a dizer que é quase como se tivesse tido uma certa dificuldade em conseguir identificar-se com o personagem não é?

P1: Não, não me identifico de todo.

I: Pois...

P1: Não me identifico de todo. Não... Quer dizer, para já, acho, acho... o tema é muito interessante, os sentimentos são muito verdadeiros, são sentimentos que as pessoas vivem, quase todos os casais vivem de uma maneira ou de outra... Agora, há ali um condicionamento histórico... que não faz sentido nenhum hoje em dia. Quer dizer, que é uma coisa dos anos sessenta, com um, um... enquadramento sociocultural muito específico. Há ali um fantasma de um... de um pai e... do pai dela e dos pais dele, de alguma maneira que... são... são... muito, se quiser... da literatura e do cinema dos anos sessenta. Quer dizer, é uma coisa muito onde a psicologia tinha uma... uma importância quase determinante, uma coisa freudiana que, de algum modo, tendia a explicar tudo não é? E eu acho que isso... O pensamento moderno já não passa bem por aí. Portanto, a dificuldade para mim... ah... foi... meter-me na pele dum tipo que... que... visto à luz da... da liberdade, se quiser, da liberdade do ano de 2012, não faz muito sentido... Quer dizer... digamos que perante uma situação análoga... quer dizer, abria a porta e vinha-me embora, quer dizer, não, não 'tava para aí a chatear-me por causa do pai dela. Quer dizer, não tem, do meu... Quando você faz a pergunta, se eu tenho alguma coisa a ver com ele? Não tinha nada, rigorosamente a ver com aquele homem. Quer dizer, na primeira oportunidade... quer dizer, se eu me sentir mal venho-me embora, quero dizer, não tenho, não tenho paciência para 'tar a ficar ali... ali a ser, a ser agredido, basicamente.

I: Acha que isto poderá - o facto de não se identificar minimamente com a personagem - poderá ter sido... um entrave ou uma dificuldade para conseguir entrar na...?

P1: Não, não. Quer dizer, as, as coisas são muito curiosas. Isso aí, isso aí, entramos noutra tipo de... de conversa que é... eu como pessoa, acho que as coisas fáceis não têm interesse nenhum... ah... e a vida tem-me, tem-me demonstrado que é, de facto, assim, não é? E o meu trabalho de actor também. As coisas que mais facilmente, onde mais facilmente eu chego, são as coisas que... menos interesse têm depois para o público porque não há... quer dizer, quer dizer, cola-se muito à pele não é? Cola-se muito à pele do actor ou daquilo, daquilo que o actor transmite, não é? A imagem e a energia, quer dizer, ah... o tipo de *anima* que, que... que se põe cá para fora. Portanto, quanto mais oportunidades eu tenho de fazer coisas que não são próximas de mim, mais difícil é o trabalho, de um modo geral, mais tendência tem para o trabalho ficar interessante. Agora, que é doloroso, é. Neste caso foi muito doloroso e eu... várias vezes conversei com a encenadora e disse que não sabia se conseguiria fazer o que ela

queria, porque ‘tava a ser muito difícil para mim... tornar-me, tornar-me tão passivo como ele.

I: E... quando conseguiu eventualmente começar a tornar-se tão passivo quanto o personagem era, ah... o que é que isso fazia o P1 sentir? Ah... sei lá, sentir as... sentir as modificações que a personagem estava a... a...

P1: Não. Eu aí, eu aí não lhe sei dizer... Eu, eu... a sensação que me dá é que às tantas... é como, é como quando estamos a fazer ginástica ou a correr. Nós... temos um exercício para fazer, não é? Mas o nosso corpo está a fazê-lo, mas a nossa cabeça não está no movimento, ‘tá... sei lá onde, não é? O que acontecia comigo depois de se terem encontrado a... a linha da personagem e de eu, com os meus recursos de actor, ter conseguido encontrar aquilo que a encenadora queria e que servia à peça, a partir do momento em que isso foi encontrado - levou... muito tempo - quando isso foi encontrado... depois eu comecei, começámos p’los ensaios a solidificar isso. E quando fomos para a estreia, para o espectáculo, digamos que esse exercício estava...’tava feito. E eu era capaz - fazendo a analogia com o exercício, com a ginástica ou correr - eu era capaz de estar a representar... aquilo que era preciso ser representado e não estar necessariamente a sentir aquilo que a personagem deveria estar a sentir. Aliás, eu acho que isso é a... a história d’*O Método*, aquela coisa quando o Stanislavsky - que depois foi aperfeiçoada p’lo Luís Harvest, pelos Estados Unidos, e que os actores dos anos cinquenta, o Marlon Brando, o James Dean, toda aquela malta... ah... - aplicava. Eu acho que *O Método* tem... tem... tem muito que se lhe diga, não é? Porque *O Método* não, *O Método* não pode ser, do meu ponto de vista, interpretado de um modo literal. Ou seja... quando um jovem actor começa a trabalhar n’*O Método*... *O Método* é, no fundo, o chamado representado por dentro, fazer as coisas de maneira a... que sejam verdadeiras porque as estamos a sentir, assim de um modo muito simplificado, naturalmente, não é? Só que a tendência do, do, do... do jovem actor é para “ok, se eu tenho que... representar, se a minha personagem está triste porque o avô morreu... eu, eu, eu tenho que ter, necessariamente, uma memória afectiva que seja análoga”. E isto é um equívoco tremendo, Porque pode acontecer que a analogia faça efeito, ou pode não acontecer. E quantas vezes há em que eu, para sugerir ao público, representar junto do público algo que tem a ver com uma dor, a memória afectiva que eu tenho pode ser uma memória de alegria. O que acontece é que essas memórias têm que me colocar num estado de disponibilidade que pareça verdade. Ou seja... há uma escola americana que diz uma coisa muito engraçada, eles dizem uma coisa

que é a escola do *Being*, eles dizem que é muito mais fácil representar uma cena de amor com uma mulher... de quem, de quem se gosta, que se acha graça ou de quem se odeia, do que representar uma cena de amor com uma mulher que não nos diz rigorosamente nada. Portanto, aqui a dificuldade é - e o método que cada actor acaba por encontrar - é: “Como é que eu coloco o... o meu instrumento, que sou eu, ao serviço desta verdade momentânea?”. E a minha técnica, que não é igual à do meu colega e não é igual à do outro colega (cada um tem a sua técnica)... ao fim de muitos anos de experiência, a técnica já é de tal maneira misturada com o pensamento que nós, que eu já não consigo perceber onde é que está a técnica e onde é que está o raciocínio. Portanto, o que acontece é que eu, para tornar verdade uma determinada coisa, o que eu tenho que fazer é colocar uma ênfase que já passa por processos que eu quase que não controlo do ponto de vista racional. Percebe? Portanto, eu podia perfeitamente ‘tar a fazer o personagem e a sofrer que nem um cão - percebe? - e isso não me está a afectar minimamente. Mas, naquele momento, o exercício é como se tivesse a correr, é aquilo que eu dizia, é um exercício que eu estou a fazer completamente concentrado.

I: Mas, então acabava por conseguir separar bastante a...

P1: Na altura não. É... este é que é o mistério da representação.

I: OK.

P1: É que isto...

I: Enquanto está lá?

P1: Isso eu posso explicar-lhe *a posteriori*. O que eu ‘tou a tentar explicar *a posteriori* é aquilo que eu acho que se passa comigo, não é?

I: Sim.

P1: Porque, a verdade é que se eu sentisse realmente aquilo, eu tinha de ficar necessariamente... muito desajustado. E eu não fico... e eu só sinto aquilo de um modo... pontual, percebe? Ah... e aquilo passa no segundo a seguir, porque eu a seguir ‘tou a sentir outra coisa. Portanto... não, não encontro melhor analogia do que esta do exercício físico, percebe? É, é como seoubessem duas realidades ao mesmo tempo, paralelas, mas ambas são verdadeiras.

I: Porque mesmo dentro da peça há momentos em que é suposto sentir-se uma coisa, e no momento a seguir outra completamente diferente?

P1: Exactamente, outra completamente diferente.

I: Já percebi que, pronto, apesar de não haver uma...identificação - ou o que for - com, com a personagem, foi uma coisa que foi muito intensa?

P1: Foi, foi. Não, isso foi. Foi, foi, por várias razões, mas... principalmente porque eu, eu, eu queria... esta peça foi, foi, ah... esta peça nasceu d'um projecto que eu tive quando - aqui há uns anos eu 'tive no Brasil durante uns meses e quando se está fora de Portugal, nós temos sempre mais capacidade para raciocinar e reflectir sobre as coisas do que quando estamos cá - eu, quando vim do Brasil, trazia dois projectos muito, muito desenhados na minha cabeça: queria fazer uma peça com o actor A e queria fazer uma peça com a actriz P2. Coisas que eu queria! Portanto, eu fui-me mexendo, fui-me mexendo, se quiser, até conseguir fazer as, as duas peças. No caso da peça com a actriz P2, o projecto inicial, não era esta peça. A peça que eu tinha proposto à encenadora, era uma peça que tratasse de coisas relacionadas com a vida conjugal", porque a mim interessava-me falar sobre isso; ou melhor, interessava-me representar sobre isso. Eu acho que se representa pouco em Portugal; nós temos um teatro que tem pouco a ver com a vida das pessoas, temos um teatro que tem muito mais a ver com, com, se quisermos, com o lado mais intelectual da... das pessoas, do que com a vivência... Como não fazemos esse tipo de teatro e eu acho que faz falta e eu gosto desse tipo de teatro; portanto, eu queria fazer uma peça sobre um casal! A encenadora não gostou daquele teste, propôs este e eu, pronto não era bem a mesma coisa, mas também era um teste sobre essas, sobre as emoções, neste caso conjugais, não é? Portanto... o... facto de ter sido difícil... foi, à mesma, muito intenso e... mas seria sempre intenso, mesmo que eu estivesse de acordo com aquilo que... que estava a fazer. Portanto... mas eu acho que para mim, para mim, o grande, o grande gozo do trabalho de actor, é que... ah... eu tenho que encontrar maneira de... tornar verdade naquele momento, aquela ideia, ou aquele sentimento, percebe? Ah... e isso só pode ser feito com, com alguma intensidade, variando depois conforme as peças. Mas isso tem, isso tem sempre de lá estar. Ora, quer dizer, se eu estivesse sempre de acordo com aquilo que faço 'tava tramado: tenho passado a vida a fazer vilões, quer dizer, 'tava aí cheio de crimes até, até ao pescoço. Portanto, eu acho que são, são... para mim, pelo menos, são... são zonas que, que... que não se contaminam; embora, pontualmente e conforme aquilo que nós estamos a

viver, há... há... há colegas que falam de - sobretudo, no cinema americano - de uma contaminação, se quiser, entre as personagens e os actores.

I: Hum, hum...

P1: Ah... é possível. Há momentos em que essas coisas acontecem mas, no meu caso... foi mesmo por momento, não é? E no cinema isso nunca me aconteceu, aconteceu-me duas vezes no teatro. Situações... ah... que tinham a ver com essa contaminação. Eu fiz uma peça aqui há uns anos atrás chamada X, que era uma coisa... uma peça inglesa, em que eu fazia um marginal... uma espécie - chamava-se S - uma espécie de sábio da rua... porque havia muitas coisas e era uma coisa muito física. Eu corria muito, eu cantava, eu tocava, havia uma série de, havia uma coisa física enorme e, por exemplo, eu acabava o espectáculo e... quer dizer, primeiro que a adrenalina desaparecesse era muito difícil. Normalmente, quer dizer, mesmo em qualquer espectáculo, nós precisamos de uma hora ou duas até aquilo tudo acalmar, até os níveis voltarem todos ao normal. Mas aquela peça não; eu deitava-me às cinco, seis da manhã porque não conseguia baixar os níveis de adrenalina, tal não era a intensidade da coisa.

I: Humm humm...

P1: E por isso essa contaminação existia aí. Bastava isso e dum modo, neste caso, físico. Portanto, eu não ia fazer exactamente as mesmas coisas que o S fazia em cena. Portanto, vinha para a rua, ia dançar, bebia, e não sei quê.

Outra vez, uma coisa que me aconteceu na escola - esse talvez tenha sido o fenómeno mais próximo dessa loucura que os americanos falam, dessa contaminação - foi uma peça que eu fiz... que é... o... a peça Y; e eu fazia o personagem L, que é... um poeta que se suicida a... a mando da protagonista, que é a mulher que, por quem ele está apaixonado. E eu fiz essa peça numa escola europeia e depois voltei a fazê-la cá anos mais tarde, exactamente o mesmo personagem, e o que aconteceu... nessa escola, nós fazíamos, só fazíamos quatro representações, andávamos, fazíamos, ensaiávamos durante três meses e fazíamos durante quatro dias e o espectáculo acabava, e eu lembro-me que quem fazia a protagonista, era uma actriz Polaca, era uma actriz extraordinária e que... houve uma noite em que aquilo, ela tem uma cena, o L... tem duas cenas no espectáculo e a ultima cena é uma cena em que ela entrega uma pistola para ele se matar. E eu lembro-me de uma noite... que ela fez aquilo tão bem, tão bem, tão bem, que eu saí de cena de tal maneira comovido com o que ela tinha feito, que, quando vim para os bastidores, eu - por um segundo, ou microsegundo ou o que lhe

quiser chamar - olhei para a pistola e disse “Se calhar eu era capaz”. Mas, quer dizer, foi ali uma... um milésimo, e não teve a ver comigo, teve a ver mais com ela. Agora, no cinema americano, há quem ache que isso acontece, que... os actores e as personagens se misturam. Eu acho que... enfim, com a idade que tenho, já me, isso já me parece um bocadinho uma fabulação romântica, a não ser, a não ser em casos em que os actores são escolhidos de um modo menos profissional, não são actores profissionais e são actores cujas características são muito próximas das personagens. Ou seja, isso... dos anos sessenta para cá, isso... actualmente em Portugal ainda se faz muito disso... ah... O cinema francês fez isso durante muito tempo, que é... os realizadores preferem trabalhar com actores que não têm experiência nenhuma e que... ah... do que trabalharem com actores profissionais, que lhes dão uma outra leitura das coisas. No caso de ser um actor que não tenha experiência nenhuma... é evidente que se eu, que se eu tivesse vinte anos e fizesse um filme nos Estados Unidos, em que fizesse uma personagem muito próxima da minha personalidade, ganhasse uma fortuna - que é o que... que é o que acontece - e, seis meses depois ninguém me chamasse mais... era provável que eu pensasse em suicidar-me... percebe? Porque acho que são, que são realidades diferentes. No caso português, acho, acho isso, para mim, não faz, não faz grande sentido.

I: E nesta peça, concretamente, nunca chegou a sentir em nenhum momento essa tal contaminação?

P1: Não, não. Há uma coisa... há uma coisa que... há uma coisa que existe sempre mas isso eu acho que é, que é a... a manipulação que o actor faz. Quer dizer, houve momentos em que eu e a actriz P2 - quer dizer, que somos amigos, nunca fomos namorados, nem amantes nem nada parecido - ah... havia momentos em que nós claramente percebíamos que estávamos a odiar-nos um ao outro naquele momento, naquele preciso momento.

I: Enquanto P1 e enquanto...?

P1: Ai acho que sim, ai acho que sim. Só que, é evidente que... isso é... quase que de um modo automático porque, porque é provocado p’la personagem e é transformado p’la personagem... percebe? Mas havia coisas que eram claramente... ah... claramente: “O que é que estás a fazer hoje? Mas que merda é esta?”. “Tás a ver? Um bocado, um bocado... Eu quando digo odiar é, é, é um termo excessivo mas... “Mas porra porque é que estás a fazer isto assim?” - eu, eu a pensar. E imediatamente isso servir, como acontece nos casais, que é, perante uma diferença do quotidiano, vem logo: “Mas o que é isto?”. Portanto, e era isso que

nós utilizávamos bem - acho eu - utilizávamos bem, na peça. Mas isso porque tem a ver com, com uma relação de casal. Nem todas as peças dão para fazer coisas dessas. Embora eu, se quiser, a minha técnica é sempre, é sempre procurar integrar a verdade do momento naquilo que eu tenho que fazer, mesmo que possa ser inesperado, mesmo que não seja até lógico, não é? Mas o que acontece é que se eu fizer uma coisa durante uma representação, uma coisa... que não é lógica mas que é verdade, porque eu... ah... eu estou a sentir algo mais forte... um exemplo um bocado patético mas enfim: se eu estiver a representar, de repente 'tou com uma enorme dor de dentes, que vem não se sabe de onde, quer dizer, eu, eu, eu tenho que integrar essa dor de dentes, que eu não a posso disfarçar, porque eu 'tou a senti-la. Portanto, o que eu tenho que fazer é levá-la, usá-la para me colocar num estado de vulnerabilidade - não é? - que torne mais verdade aquilo que eu estou a fazer. Porque a... a grande verdade do actor, no meu ponto de vista, é quando consegue realmente colocar-se em fragilidade, quer dizer em... E...e... se o actor conseguir fazer isso, consegue convencer as pessoas que - os espectadores - que está a sentir aquilo que eles estão a ver, p'la primeira vez, quando já sentiu aquilo quinhentas vezes antes, não é? O Robert de Niro dizia uma coisa muito interessante, quando eu perguntava "Como é que você constrói as personagens?" e não sei quê, ele dizia "Não, o meu trabalho não é construir personagens. Constrói-se, constrói-se. Agora, o trabalho que eu tenho é, depois, não mostrar aquilo que fiz". Ou seja, há um tempo para construir. Como é que ele pensa, o que é que ele faz, que gestos é que tem, tudo isto é pensado, é trabalhado, encontrado. E depois, a dificuldade é um actor fazer isso sem as pessoas se aperceberem que aquilo é representação. Portanto, essa é que eu acho, para mim fascina-me muito mais esse lado da desconstrução do que se construiu, do que propriamente mostrar a construção.

I: E como é que consegue fazer isso? Como é que conseguiu, pronto, quer dizer... nesta peça em específico... fazer isso que diz? Tornar os momentos verdadeiros.

P1: É como lhe digo, às tantas é, é...um processo, é um processo que já corre sozinho, um processo inconsciente, não é? Porque... ah... não sei, é como, é como... como é que eu lhe posso dizer isto? Há... há... assim alguns momentos na vida que nos marcam... Eu lembro-me, lembro-me muitas vezes d'uma... d'uma... d'um pequeno acidente que tive quando era miúdo: estava num acampamento, 'tava a brincar - tinha, não sei, onze anos, ou assim - e... levantei-me a correr, daquelas coisas típicas de miúdo, não vi que havia uma corda... ah... à altura exactamente do meu pescoço, e eu corri e de repente, de repente, fico parado por uma corda no pescoço - não é? - que nem sequer me magoou, foi... no meu horizonte visual,

apareceu uma coisa que não estava lá, supostamente, não é? Portanto, e é como se no momento em que, desde que eu me levantei até que a corda me bateu, é como quando, quando se calhar se tem um acidente ou não sei quê, é um momento da verdade absoluta em que não há pensamento... percebe? Ah... é assim uma coisa de que, como se fosse matéria bruta, matéria virgem, de... de... de vida, sem nenhum pensamento metido lá para dentro para criar seja o que for. E o que eu tento fazer na representação é isso, é ir à procura desses momentos de vida absoluta, em que eu posso ser tudo o que possa acontecer a partir daí, não sei se isto faz sentido... p'ra si?

I: Sim, sim, 'tou a perceber.

P1: Portanto, é isso que eu procuro, é aquilo que eu chamo colocar-me num estado de disponibilidade. O, o... que essa escola Americana diz é o estado de *Being*... o que interessa é... ser, estar, de algum modo. Quer dizer... ah... eu tenho que encontrar essa verdade. Se eu conseguir essa verdade...

I: E ela pode surgir de qualquer maneira, ou seja, ah...?

P1: Eu hoje em dia já não sei, eu hoje em dia já não sei como é que a provoco.

I: Pois, pois era o que eu ia perguntar...

P1: Eu hoje em dia já não sei como é que a provoco. Tenho quase quarenta anos disto, não é? Portanto, às tantas... às tantas... ah... sei lá... ela pode surgir das coisas mais inacreditáveis, percebe? Mas há... há... sempre uma manipulação do real; do real não, há sempre manipulação do momento. O actor é um manipulador, isso é claro. Eu, uma vez aconteceu-me uma coisa que é: fui fazer um casting, uma audição... e... ah... - não tinha grandes esperanças naquilo, mas ia fazer porque precisava de trabalhar - e, e aquilo foi feito numa produtora e, por força das circunstâncias... ah... aquilo foi muito desorganizado; e estavam com uma câmara e eu a dizer um texto que me tinham, que me tinham preparado, que me tinham dado, e pessoas a passarem atrás, pessoas a passarem à frente... Eu 'tava a ficar, a sentir-me insultado! Quer dizer, 'tava a tentar mostrar o meu trabalho e ninguém tinha respeito por isso. E durante a filmagem... passei-me. Comecei a insultar toda a gente, com todos os palavrões que possa imaginar, um silêncio total a seguir àquilo e eu, a partir daí, continuei...ah... o que tinha para fazer do texto. Ou seja, deram-me o papel principal, imagine o que é que aconteceu? Sem falsas modéstias, a... a realizadora era Brasileira, não

conhecia os actores portugueses, ficou a olhar pr'áquilo e “Eh pá, este gajo...” e porquê? O que eu fiz com aquilo foi, com aquela explosão de raiva, criei ali o tal momento antes da corda, não é? O momento de verdade absoluta que eu se calhar há quarenta anos atrás tinha que fazer com exercícios físicos, com exercícios vocais... essa disponibilidade, hoje em dia, se calhar já a consigo manipular para ela acontecer. Mas começou por ser o que é com toda a gente: exercícios de respiração, exercícios de concentração, exercícios de memória afectiva - tudo isso para, para... parecer, ou para chegar a essa, a essa verdade. Hoje em dia, é como digo, já ‘tá tudo muito misturado.

I: Já não precisa de estar com conhecimentos ou pensamentos *a priori*?

P1: Não, não. Sabe porquê? Até porque das vezes em que, por exemplo, ‘tou mais inseguro e que... procuro pensar mais sobre as coisas, a minha razão tem tendência a sobrepor-se a tudo... ah... e, então eu perco coisas. Portanto, eu... eu... eu tenho que dar, eu tenho que dar, eu tenho que dar espaço ao meu lado emocional... e, e às vezes tenho que ser um bocado estúpido para isso, passo a... passo a expressão. Ou seja, eu não posso ser tão, eu não posso ser tão, tão, não posso ser tão objectivo, não posso ser tão analítico, não posso ser tão... Às tantas eu tenho que... tenho que esquecer-me e deixar-me ir. E isso, quanto mais eu consigo fazer isso, mais chego às personagens.

I: Sente que o estar sempre racional e sempre a intelectualizar, acaba por ser um pouco...

P1: P’ra mim é um problema.

I: ...um entrave?

P1: P’ra mim é um problema, p’ra mim é um problema. Embora, eu não possa fazer nada em relação a isso. Porque eu... eu, hoje em dia, o que eu, o que eu, o que eu me habituei ou o que eu aceitei de mim, se quiser, é que... ah... não há nada a fazer, eu não sou tão emocional como gostaria de ser, ponto final. Não sou - como gostaria de ser em função de ser actor -, dava mais jeito, mas não sou. Portanto, o que é que eu, o que é que eu tenho vindo a trabalhar com os anos? É: eu não me posso desassociar deste meu lado... objectivo, racional, lúcido, seja o que for. Portanto, o que eu faço é o seguinte... ah... eu abordo uma personagem qualquer, exactamente assim: “Ok, quem é este tipo? O que é que ele faz? O que é que ele pensa?”... E enquanto não está tudo respondido por mim e p’lo encenador, eu não descanso.

E depois é que entra um processo que é misterioso, que é... perdão... Eu consigo fazer uma coisa - felizmente para mim - quer dizer, eu consigo fazer uma coisa que é... ah... tenho isso tudo dentro da cabeça, fica lá armazenado lá num... num córtex qualquer e... eu depois sou capaz de partir para uma improvisação, indo buscar aquilo que é preciso, digamos neste, nesta... nesta reserva. Porque o problema da improvisação, os actores encontram muita coisa com a improvisação... ou seja, não racionalizamos, encontram muita coisa mas, de um modo geral e a meu ver, encontram muita coisa que não interessa, porque não tem a ver com o fundo da personagem. Ora, eu fazendo primeiro este trabalho analítico, aquilo fica lá armazenado algures e depois, quando eu vou improvisar, posso não fazer umas improvisações tão... posso não ir tão longe nas improvisações como outros colegas meus e não encontrar coisas tão interessantes, mas encontro coisas que são de facto... que têm a ver com a lógica da personagem. Porque o meu processo de trabalho é este. Eu... eu... tenho sempre uma abordagem racional que depois procuro destruir.

I: Vai contrabalançando assim...?

P1: Não, depois, depois deixo de ter. A racional deixo de a ter, julgo eu. Quer dizer, deixo de a ter porque, porque... o teatro tem muito disto e as personagens, as personagens são contraditórias, as personagens... quer dizer, uma pessoa racional tem tendência a ser pouco contraditória, não é? Portanto, aquilo se é objectivo é objectivo. Quer dizer, portanto, ao passo que... ah... as pessoas mais emocionais são mais... contradizem-se, desmentem-se... quer dizer, e as personagens são mais assim, não é? Portanto, eu, eu, eu como actor... tenho limitações como, como, como todos os outros. O que eu vou tentando fazer é... deixar, ou tentar que esse meu lado mais emocional tome mais conta de mim. Mas não é fácil, não é fácil.

I: Quando saía da peça, sentia-se mexido emocionalmente?

P1: Não, emocionalmente não. Não. Não porque, como lhe digo, a minha posição, a minha posição de... de princípio em relação àquela personagem, quer dizer, não... é como lhe digo, eu acho que, eu acho que... ah... eu não vejo motivo para... ah... para numa, numa... numa relação de casal, não vejo motivo nenhum para... que não se discuta, não vejo motivo nenhum para isso, percebe? Quer dizer, não me passa pela cabeça passar a vida a discutir, não é? Mas não vejo motivo nenhum para engolir... percebe? Portanto... ah... as coisas têm que ser, no meu ponto de vista, não devem ser, não devem ser... engolidas, portanto. E eu acabava a peça

e sentia-me cansadíssimo, isso sim. Sentia que aquilo tinha mexido comigo como se o meu instrumento, que sou eu, tivesse sido... estava, estava exausto porque tinha tocado várias coisas mas... a... a peça nunca me fez pensar na minha própria vida afectiva, familiar, nem pouco mais ou menos, quer dizer, não tem... não tem, quer dizer... Embora, algumas daquelas discussões eu já, já tinha tido... ah... tanto na actualidade como há dez anos ou há vinte anos atrás, quer dizer, não... não são... quer dizer, não são suficientemente... ah... determinantes - nem as discussões, nem a peça - para eu, para eu ficar muito perturbado com isso; acho que faz parte do processo.

I: E no final do dia conseguia ir para casa descansado, sem levar o personagem atrás?

P1: Não, havia uma coisa, havia uma coisa... ah... Há outras peças que eu faço, de um modo geral, espectáculos que acabavam às onze e meia e eu conseguia ir para casa e à uma da manhã ‘tar a dormir... ah... e com esta não conseguia isso. Não conseguia porque... o esforço não só físico como... emocional... era muito intenso. E portanto, aquilo, aquilo precisava d’um tempo de repouso; eu nunca me conseguia deitar antes das duas, duas e tal da manhã. Portanto, eu que normalmente acordo muito cedo... deixei de acordar cedo, alterei um bocado os meus horários porque precisava, claramente, física e animicamente eu precisava de descansar. Agora, como lhe digo, do ponto de vista racional nunca esta peça me fez reflectir sobre ah... fosse o que fosse. Quer dizer, acho a peça muito interessante, acho que... já vivi, se calhar, oitenta por cento do que lá está mas vivi isso e vivi outras coisas, portanto, não é... não é uma matéria que me cause... transtorno.

I: Acha que... o personagem terá... ah... eventualmente, mostrando algumas coisas do P1 que o P1 ainda não conhecesse ou será que o P1 se modificou, em alguma medida, por alguma influência do personagem?

P1: Não. Quer dizer, assim d’um modo, assim à primeira, não vejo, não vejo muito bem isso... não vejo... Há, há uma coisa... há uma coisa que... há uma coisa que o personagem tem e que eu já fui acusado também de ter, portanto, é provável, é provável que também tenha... ah... embora a minha perspectiva seja diferente da dele, que é um... ah... uma espécie de... o personagem tem uma espécie de... agressão intelectual, enquanto que a agressão da personagem da actriz P2 é verbal, física... o meu personagem é dizer umas piadas e... e, de algum modo, chamar-lhe estúpida, não é? Ah... e eu já fui acusado disso. Eu, nalgumas das relações que tive, já fui acusado disso. Mas aquilo que o... que eu sinto que é a

diferença - pelo menos d'um modo consciente, não é? – é que o personagem faz isso por impotência, e o que acontecia comigo é que, é como lhe digo, eu gosto de discutir, tudo. Portanto, se alguém me está a agredir, eu respondo com... com... com a veemência própria de quem tem... ah... uma liberdade a defender, percebe? Portanto, se isso passar por 'tar a explicar a uma pessoa que os argumentos dela são estúpidos, eu não tenho problema nenhum em o fazer. Eu tenho uma irmã com quem tenho muitas discussões dessas, quer dizer. Acontece praticamente em todos os Natais, sempre o mesmo número, não é? Mas eu... e os meus pais ficam muito aflitos, mas eu, eu não consigo, não consigo... porque os argumentos dela são de tal maneira desrazoáveis que é impossível não argumentar de um modo a que ela se sinta minimizada intelectualmente mas, portanto, se quiserem, é a única coisa que eu vejo alguma... alguma semelhança mas não vejo, de um modo racional, que a personagem me tenha modificado nalguma coisa ou que eu tenha trazido, quer dizer, eu trazer para a personagem... ah... coisas minhas, isso trouxe, com certeza. Porque fui eu a fazê-lo, pois aí não há nada, ah... nada (ri). Depois, eu vi o filme depois de ter feito a peça, fui ver, ah... eu nem vi o filme todo, vi partes do filme, e realmente o protagonista faz aquilo... de uma maneira... ah... muito... muito diferente da minha, naturalmente. Ele faz aquilo de uma maneira que me parece mais fria... mais fria... o personagem dele, é como se a... é como se a agressão de a personagem da actriz P2, da personagem da actriz P2 já não lhe fizesse moça e ele 'tá tão habituado àquilo que não reage e é frio. Aquilo parece uma serpente a pensar "quando é que eu te vou atacar?". Pelo menos é isto que eu vejo no filme. Ao passo que a minha era muito mais... ah... muito mais quente, porque é mais portuguesa. E isso é... não há nada a fazer! Eu, eu fiz uma outra peça aqui há uns anos atrás com o actor Z, que era um conflito assim mas entre irmãos. E quem fazia o meu personagem na versão americana era o actor X, que é norte-americano. E também há um... ah... essa peça 'tá documentada... nós também fizemos cá para a televisão e eles fizeram para a televisão dos Estados Unidos e, comparando a minha, a minha interpretação com a do actor, X é a mesma coisa: a versão do actor X é perversa, ele era mau para o irmão d'um modo perverso, eu era mau para o actor Z d'um modo, como é que hei-de dizer? *Tuga!* É, é, de um modo quente, é disparatado, é... como se nós - latinos, e neste caso especial portugueses - tivéssemos sempre uma reserva de amor, que vai ali no meio daquele ódio todo. Não somos frios, pensamos pouco, não é? Portanto, eu acho, eu acho que o que aconteceu, provavelmente, é que este personagem tinha - aliás houve um dia que nós tivemos um debate com o público e o público dizia isso - ah... este meu personagem e esta personagem da actriz P2 agrediam-se violentamente, violentamente mas percebia-se que ainda se amavam. Na versão americana percebe-se que

eles já não se podem ver, nem pouco mais ou menos, não é? E o protagonista do filme era casado com, com a actriz na altura, portanto eles devem ter feito ali um exercício extraordinário, em que de facto eles parece que se odeiam mesmo! Não há... não há nenhuma compaixão um pelo outro, percebe? E nós, portugueses, temos sempre isso, temos sempre uma coisa, custa-nos, custa-nos não gostar... não é? Portanto, eu acho que o meu personagem deve ter sido o, deve ter tido isso também, quer dizer, deve ter o mesmo que teve essa minha personagem do actor X que é, que fica sempre lá com uma temperatura mais quente do que, do que se calhar, do que deveria ser, não sei...

I: Há bocado falou numa coisa, também interessante, ah... ou seja, no nível corporal. Notava-se, e nota-se... a postura do personagem, mesmo corporalmente, é completamente diferente... ah... da do P1 quando está fora da peça...

P1: Ah mas isso, isso foi um trabalhão que me deu. Isso deu-me um trabalhão.

I: Como é que foi...?

P1: Ah não, mas isso teve mesmo de ser. Isso, é como eu digo, isso teve de ser, porque... porque é quando eu lhe dizia há bocado que, se eu reagisse de igual para igual com a actriz P2, a coisa não funcionava e não servia à peça. É porque eu a reagir de igual para igual, eu, eu sou um bisonte, não é? Eu sou, eu tenho uma, uma... uma dinâmica muito... bruta, percebe? Não é que eu seja, quer dizer, mas tenho uma dinâmica muito bruta, portanto... e isso, ah... Eu, por exemplo, quando começava a discutir com ela no palco, a encenadora dizia “Ah, não vás, não vás por aí”, “Mas porra, ‘tou a reagir normalmente!”, “Ah, mas tu reages normalmente e parece que a vais matar!”. Quer dizer, portanto... eu tive que, eu tive que me provar, eu tive que me pôr coitadinho, eu acabava aquilo com dores nas costas, não é? Mas tive que fazer isso para, para... para me servir da personagem, porque o meu corpo... ou melhor, o meu corpo serviu, não dava a minha, a minha dinâmica normal, a minha energia não dava para aquilo, não é?

I: Acabou por ser um trabalho muito físico-psicológico?

P1: Não, foi, foi, foi... Não, eu acho que se quiser podemos, podemos dividi-lo assim mas eu acho que foi sobretudo, é um trabalho de interpretação no mais belo sentido do termo, não é? E interpretar alguém, ah... que, que, que não sou eu, portanto, e... e... ao interpretá-lo, eu tenho que o servir. Há uma coisa muito curiosa, eu... eu acho - não sei se já lhe falei num

professor que tive, devo ter falado, acho que já lhe falei no outro dia - ah... ah... ah... e esse professor que eu tive na escola era um tipo que nos dizia umas coisas muito interessantes... Ah... e eu aprendi imenso com ele. Uma das coisas que, que me lembro dele é que... quando... eu cheguei à escola em 78 e... e... era uma escola muito elitista, uma coisa... muito... França, portanto... aquela ideia “Eu sou o farol do mundo”, portanto, ah... e nós éramos, éramos 13 no meu curso. No primeiro dia, nós tivemos discussão com o professor, com o director da escola, só apenas para cada um de nós dizer o que era ser actor, mais nada. E cada um de nós falou, falou, falou, falou, falou, ‘ta a ver? Treze tipos, rapazes e raparigas, treze escolhidos em quatrocentos, a acharem-se todos extraordinários, ah... cada um a dizer as coisas mais... mas o denominador comum daquilo que nós dizíamos era que o actor é um criador... um criador e tal... uns mais, outros menos... e ele, no fim, disse-nos esta coisa simples e fantástica: “Vocês disseram todas coisas muito interessantes sobre o que era ser actor, mais isto e mais aquilo, nenhum de vocês, utilizou a palavra-chave, que é *intérprete*. Um actor, antes de tudo, é um intérprete de algo que outro escreveu e que outro está a dirigir. Se, por acaso, conseguir, dentro da interpretação, criar algo de tal maneira extraordinário, então será um criador; agora, à partida, não é um criador”. Portanto, o que é que há? Há uma tendência, um certo... uma certa modernidade na representação, sobretudo na Europa, que é o actor impor a sua personalidade à personagem, portanto, não interpreta, sobrepõe-se. Nalguns casos é fantástico! Se os actores têm, têm personalidades interessantes, a coisa resulta; agora, quando não têm é uma, é uma chatice, não é? Portanto, eu, quanto mais velho fico, mais vontade tenho de interpretar. Até porque, para mim, interpretar, é... ah... o ir cada vez, o tentar ir cada vez mais longe, naquilo que é, que é a minha ferramenta, quer dizer, tentar ir fazendo coisas que eu, à partida, não seria capaz de fazer, ou, ou que não são as mais indicadas. Portanto... quando surge um trabalho destes e há esta possibilidade com um bom director - os directores bons são raros, não é? - fazer uma coisa que é completamente diferente de tudo o que nós somos e a expectativa que os outros têm e que nós temos em relação a nós próprios, é fantástico. Quer dizer, o outro trabalho que eu fiz com o, com o actor R – e que correu muito bem mas era uma coisa completamente diferente, mas também era uma coisa completamente inesperada - quer dizer, eu fazia um... uma personagem que era uma espécie de criado de quarto de um velho actor, aquilo a que a gente chama em teatro “a Costureirinha”, portanto, que veste o velho actor, e gay, gay, e, e, e mauzinho, e pérfido e... quer dizer, foi uma coisa também com uma dificuldade enorme porque fazer-se um gay, ao contrário do que se possa pensar, ah... parece muito fácil, ou melhor, é fácil, criarem-se, fazerem-se os maneirismos e tudo isso, mas depois, tornar aquilo verdade é complicado,

percebe? Mas, portanto, isso para mim é... é... o que mais me interessa. Portanto, quanto mais velho fico, mais a vontade de fazer coisas que sejam mais difíceis, ah... ah... é o que mais me tenta, embora, embora, também tenha que admitir, às vezes o fazer coisas mais difíceis, denota um excesso de ambição. Há coisas de que não sou capaz e que penso que sou e depois espalho-me, mas isso é como tudo.

P1: Claro... ah... também me falou noutra coisa... que, que foi a relação com a, com a atriz P2. Ah... em que medida é que a relação personagem P1-personagem P2 pode ter influenciado a relação P1-P2, ou vice-versa? Como, como ‘tava a falar naqueles momentos em que às vezes já sentiam que se estavam a odiar enquanto P1 e enquanto P2?

I: Sim. Mas eu acho que não, eu acho que não mexeu na relação. Na relação, eu diria que a minha relação com a atriz P2... não acho... a mim, enfim, enfim, a mim não me parece que tenha, tenha mexido muito connosco. Ah... a nossa relação na, na, na peça é que eu acho que sim. Porque... ah... nós gostamos muito um do outro... e admiramo-nos. Gostamos um do outro e admiramos o trabalho d’um e d’outro e queríamos trabalhar um com o outro... e eu acho que essa ideia de... de... de gostarmos um do outro ficou... ficou... em tudo o que nós fazemos na peça, porque mesmo quando não se... é a tal história que eu lhe dizia, que os espectadores diziam, sentia-se sempre amor, portanto, ao agredirmo-nos, ao não sei quê, tudo isso... nós ‘távamos sempre com uma espécie de... de reserva, não é bem reserva, é como, é como se ficasse lá... sempre, ah... mesmo quando estávamos a ser o... o mais desagradável possível, um p’ro outro... havia sempre um cuidado... havia sempre um cuidado. Ah... e acho que isso tem a ver com o facto de nós gostarmos um do outro, portanto, porque, ah... a... a mim, já me aconteceu contracenar com, com, com pessoas com quem não tenho qualquer espécie de empatia... e mesmo que... ah... essa... mesmo que, que não se note nos momentos, ah... nos momentos-chave, não se note essa falta de empatia, porque somos profissionais e fazemos as coisas bem, nos momentos das peças em que não há nada de especial, essa falta de empatia pode notar-se, percebe? Não sei se faz sentido aquilo que eu ‘tou a dizer?

I: Sim, sim.

P1: Portanto, eu... eu acho que aqui, a ter havido influência, foi mais influência daquilo que nós somos cá fora, eu e a atriz P2, e que trouxemos para o meu personagem e para a personagem dela.

I: Como se ali naquelas disputas entre o seu personagem e a personagem da atriz P2, estivesse sempre um restinho, uma reservazinha daquele carinho e daquela admiração?

P1: Sim, mas eu acho, eu acho...

I: ... Que o P1 e a atriz P2 tinham?

P1: Eu acho que sim, eu acho que sim, mesmo... eu nunca me senti... geralmente... sim, eu sentia-me agredido por ela, sentia-me... ah... machucado por ela, mas não, não... nunca foi, nunca foi ao ponto de eu me, de eu... de eu me interrogar durante um segundo... sobre, sobre... o desagradável que isso pudesse ser. E já me interroguei com outras pessoas sobre esse lado desagradável de 'tar ali para contracenar e é... isso a mim, e há pessoas que posso dizer que também acham muito desagradável contracenar comigo, não tenho dúvidas sobre isso absolutamente nenhuma.

I: Mas é... isso é... é interessante não é? Essa coisa de, de estar a representar mas mantem-se sempre ali qualquer coisa de nós porque também se não for assim nada do que se está a fazer...?

P1: Mas isso é uma coisa enorme, era o que eu estava a tentar dizer há bocado. Ah... eu acho que se há um segredo nisto é nós usarmo-nos para pormos, para nos pormos ao serviço de alguma coisa. A... a dificuldade é quando nós nos usamos e não estamos ao serviço de nada.

I: Humm, humm...

P1: Ficamos só nós. E isso... não só é pouco interessante como... como... é muito fácil, de alguma maneira, é muito fácil mas, mas, mas também há... há personalidades de actores de tal maneira fortes, quer dizer, que... que também se podem impor a tudo, ah... e as pessoas gostam. Portanto, isso aí é, é um fenómeno complicado também. Porque é que, porque é que estas coisas acontecem, por exemplo, porque é que, porque é que há actores e atrizes que... não representam sequer, estão ali... e fazem... e fazem sempre a mesma coisa, sempre da mesma maneira... e o público adora-os. Porquê? Não se sabe, mas isso é um fenómeno que existe, é um fenómeno que existe e é... é misterioso, porque eu acho que há alguma coisa...

que... há coisas misteriosas nesta profissão, quer dizer, há coisas que... O que é que faz com que um actor ou uma actriz faça muito bem o seu trabalho, dê o máximo e a seguir ninguém o chame para outro trabalho? Porque é que faz com que o outro actor que não faz nada, que ‘tá ali e não sei quê, e que... ‘tão sempre a chamá-lo? É muito estranho... mas existe. E há casos aí completamente... completamente, ah... visíveis, assinaláveis, gente completamente destituída de... daquilo que nós, os mais velhos e não sei quê, podemos achar que é o talento, ou... ou o jeito, ou a capacidade, mas o público fica fascinado. E como a representação é uma arte que não pode ser entendida *a posteriori*, tem de ser entendida pelo público que há... as coisas são assim.

I: O personagem já está arrumado numa prateleira ou às vezes ainda aí ‘tá?

P1: Neste momento tá, neste momento tá, porque eu começo amanhã a trabalhar numa, noutra... numa outra peça, que... que vai ser tão complicada ou mais do que, do que o personagem mas noutra sentido, noutra sentido. Portanto, a peça não é tão interessante como, como... esta mas a minha personagem está de tal maneira, ah... está de tal maneira... longe daquilo... daquilo que eu... que eu acho que posso fazer, que vai ser muito, muito complicado também, mas é, é uma peça que surgiu, é uma peça que se eu... normalmente, eu... eu... eu não aceitaria fazer esta peça porque, depois de a ler, eu não sei como é que posso tornar aquela personagem interessante, não faço... não faço ideia. Mas como é uma peça e o meu lado, o meu lado egoísta veio ao de cima, e como é uma peça que surgiu agora e eu era suposto ir fazer uma novela agora mas não vou porque foi atrasada, só faço a novela em Julho e não me apetecia ficar quatro meses em casa, à espera de fazer mais uma novela, portanto surgiu esta oportunidade e eu disse que sim, e... vou começar amanhã e... e... mas o meu personagem desta peça já não...

I: Já não resta nada.

P1: Não, não, não sei se resta, quer dizer, d’um modo consciente não, porque a partir de amanhã tenho de pensar em fazer um... tipo... que *é uma espécie de nazi do século dezasseis*. E eu ah... portanto, já tenho a cabeça toda... antenada, “Como é que eu vou fazer um filho da mãe destes?”, quer dizer, que é um... que é um nazi, basicamente, quer dizer, é um nazi... Portanto, e eu, quer dizer, é uma discussão, é uma peça com, com, uma argumentação mais intelectual, portanto é uma coisa completamente...

I: Diferente...

P1: Fora, de todo. Por outro lado, também para lhe responder ainda porque é que o personagem já não ‘tá na minha cabeça, é porque ao mesmo tempo vou fazer uma série com um personagem diferente - aí sim, interessante - que é um, que é um tipo de personagem que tenho feito muito pouco, fiz p’raí uma vez, p’raí um ou dois -, mas é um... é um... e aquilo ‘tá escrito de uma maneira que é curiosa, quer dizer, pouco tradicional... É uma coisa do escritor M que é, que é interessante. Portanto, neste momento já, a minha cabeça já está a pensar tanto na série, como na peça e o personagem já... já... já foi, já foi, já desapareceu completamente. Embora ainda esteja cá alguma coisa, porque, eu, eu... eu estou a escrever um romance - ‘tá acabado, praticamente, é o meu segundo romance - e é... é... é uma tentativa, este é uma tentativa de reflexão sobre o amor e portanto, naturalmente, que há ali coisas que, que já foram metidas que têm a ver com, com o personagem, isso sim. Aí, se você mais tarde ler o livro, aí vai, vai perceber, vai perceber que há ali coisas do meu personagem e da personagem da actriz P2, porque isso dá, dá imenso jeito, para, para, para se, para ponto de partida sobre... enfim... as, as especulações à volta do que é o amor, ou o casal, ou enfim, com todas as... as... ramificações que isso, que isso tem. Portanto, para eu dizer que do personagem, neste momento, já não... do ponto de vista do trabalho que foi e não sei quê... já desapareceu.

I: Uma última perguntinha, nesse sentido: alguma vez lhe aconteceu, fora da peça, ah... nalgum tipo de situação que fosse mais ou menos semelhante a alguma que seja tratada na peça... alguma vez lhe aconteceu ter alguma reacção do personagem, do género, ah... por exemplo, como estava agora a falar na corporalidade?

P1: Sim... sim... sim... na corporalidade não, na corporalidade não, mas...

I: Ou... pronto... ou...?

P1: Aconteceu isso sim, isso aconteceu. Aconteceu, ah... não sei se uma ou duas vezes, não foram muitas mas aconteceu uma ou duas vezes, em discussões com a minha mulher, claramente, enquanto ‘tava a fazer a peça, ah... eu ficar assim e a pensar durante dois segundos e dizer “Espera aí, não, ok, tá bem... tens razão”, quer dizer... aconteceu isso, isso aconteceu. Aconteceu claramente e pensar “É melhor não me chatear”.

I: E sentia que isso não era propriamente seu, era mais do...?

P1: Não, era... era... era dele... era dele mas, naquele momento era eficaz. Era uma maneira de eu não... não... não atizar a fogueira, basicamente, não é? Portanto, se eu continuasse a discutir, iria discutir mais, depois a minha mulher discutiria e eu continuaria a discutir, portanto, eu achei “Então espera aí, não vale a pena” e reagir como o personagem mas claramente tive a noção de pensar, naquele momento, “É melhor reagir, ou melhor, não reagir”, e ficar ali.

I: O que é que sentiu ao perceber... sei lá... que... que essa vertente do personagem podia trazer nessas situações algum benefício, ou...?

P1: Não, acho que sim, sabe? Eu não tenho, eu, eu... Eu antes de ser actor, eu, eu pertença a uma geração... em que, claramente, se aprendia muito da vida nos filmes e nos livros, não tenho dúvidas nenhuma disso. Fartei-me... quer dizer, a primeira vez que vi os filmes do Bergman achei que tava, ah... em aulas! Portanto, eu, eu acho que ser actor, entre as várias coisas maravilhosas que tem, uma delas é a sabedoria que se aprende, que se apreende, porque já outras... Quer dizer, quando as peças são boas, é porque aquelas personagens são uma espécie de... de... de holograma de realidades que nos tocam a milhões de pessoas. Aquilo é verdade, aquilo, as personagens de... teatrais ou dos filmes são gente com vivências que eu não tive, não é? Eu não sou assim, mas do qual posso perfeitamente vampirizar isto e aquilo. E eu tenho... tenho a certeza absoluta que tenho vampirizado, ao longo da minha vida, imensas coisas que aprendi com as personagens que fui representando, não tenho dúvidas nenhuma sobre isso.

I: Mas, acha que é de um modo consciente?

P1: Nalguns casos de modo consciente.

I: Noutros, mais inconsciente?

P1: Noutros, mais inconsciente. Mas eu não tenho dúvidas das que foram d'um modo consciente, ah isso não tenho dúvidas nenhuma, quer dizer... eu acho que, ah... ah... há personagens que, que dizem coisas e fazem coisas que me fizeram, ah... ah... pensar na minha vida e que me abriram caminhos, ou que taparam outros, quer dizer, disso não tenho dúvida nenhuma, eu... eu sinto-me um privilegiado por isso, porque tenho, de facto essa, essa possibilidade de ‘tar sempre a mudar e de ‘tar sempre a aprender. Isso para mim é um... eu acho que é das, não sei, não sei se essa será uma das razões que leva a que... que ser actor

seja uma coisa tão desejável, mas para mim é, para mim esta possibilidade de, de, de estar... em permanente aprendizagem, é uma coisa fantástica. A sério que para mim é assim do melhor que esta profissão tem, para além do facto de, de se estar sempre a mudar, quer dizer... Com... com o tipo de, de personalidade que eu tenho... eu lembro-me quando eu não era, quando eu não era actor, o tédio era uma coisa permanente em mim e... e era miúdo - comecei a ser actor aos vinte e um anos - mas sofria de tédio, como se tivesse já vivido tudo e mais alguma coisa, não é? Disparate, mas sim, era assim mesmo e... e... eu, desde que sou actor, nunca mais tive qualquer espécie de tédio. Não há a hipótese mínima de eu ter tédio, quer dizer... não há nada que eu “ah já sei, já fiz, não vale a pena”, este tipo de coisas não, quer dizer... o representar... colocou-me... outra vez numa dinâmica de... de querer saber, de querer saber, de querer saber, de querer aprender. Portanto, ah... o representar eu acho que dá um enorme entusiasmo para se depois viver, porque... porque ‘ta-se sempre a mudar. Se eu ‘tou três meses ou quatro a fazer este personagem e a seguir faço de, de outra coisa qualquer e a seguir faço uma outra completamente diferente, portanto, assim, eu ‘tou sempre, sempre a viver, a viver, quanto mais não seja, ah... resquícios de outras personalidades que não são a minha e que me divertem, por um lado, e distraem, e com as quais eu posso aprender. Eu acho que isto é, de facto, o grande, o grande... o grande privilégio de ser actor é isto, quer dizer, não há mais nada.

I: E aprende com todas as personagens?

P1: Com todas. Com todas, as coisas positivas e as coisas negativas, isso claramente. Quer dizer, ah... não sou capaz de fazer este exercício assim mas, quer dizer, se eu deixar o pensamento ir lá para trás, o que é que eu fui aprendendo com as personagens que fiz, acho... inclusive, no ponto de vista, ah... ah... quanto mais não fosse, quanto mais não fosse, do objectivo cultural... quer dizer, esse então é fatal. Quer dizer, se uma pessoa tem que ler não sei quantos livros cada vez que faz uma peça, portanto, só isso já teria sido extraordinário, mas não é só isso, isso é um, isso é apenas um debate, é sobretudo aquelas vivências, aquelas... aquelas... aquelas coisas que se dizem ali e que parece que são só palavras mas não são. Quando, quando, quando, sei lá... quando um Shakespeare diz “Há mais coisas entre o céu e a terra do que aquilo que a filosofia pode explicar”, por exemplo, isso, para mim é... é todo um programa, não é? É todo um programa, agora, e aquilo é difícil, há milhares de coisas, há... há... Acho que é... acho que é... uma maneira de, uma maneira de viver que é, de facto, como se fosse sempre criança, está-se sempre a aprender e nunca, nunca se chegou a

um “Ah, já sei! Agora não”, não. Haverá sempre outra coisa, haverá sempre, ah... um... um novo encenador, um novo director que vem dizer “Não, não, não é assim, vamos fazer outra coisa”, portanto, é, é... o desafio é sempre, é sempre no sentido de voltar a começar e isso é... sei lá, é... é... é o fugir da morte, não é? É o fugir da morte, começar outra vez, não há fim, não há fim, não há fim, é óptimo, não é? E depois, é a melhor profissão do mundo. (Risos)

I: E, ainda guarda essa... essas... aprendizagens, ou apreensões que teve em relação a este personagem, por exemplo, com essas discussões com a sua esposa, volta e meia, ainda...?

P1: Não, não, isso não. Já discuto outra vez, isso já discuto outra vez. (Risos)

Não, não, isso não, isso não, já discuto outra vez, isso aí já, já está, já está... na altura ‘tava muito presente, portanto...

I: E tinha, tinha, era uma coisa que tinha consciência que estava a acontecer?

P1: Sim, sim, sim, sim, como disse há bocado.

I: Mas que provocava para que lhe acontecesse ou acontecia e depois pensava; “Olha, aconteceu”? Está a perceber a minha pergunta?

P1: Não, não. Quer dizer, a discussão acontecia, já não sei porquê - não é? - e durante a discussão, o que eu me lembro é de, pelo menos em duas vezes, lembro-me de perfeitamente de ter parado e dizer “Não, eu não vou continuar, eu não vou continuar, eu não vou continuar” e a pensar “Isto é o personagem”. Isso lembro-me perfeitamente de ter sido assim e na altura ter pensado “Isto é como ele funcionaria”, e foi como funcionei. Portanto, é muito claro que... que... que isso aconteceu na altura, quer dizer, e agora voltei-me a lembrar disso, agora, depois nunca mais me lembrei, quer dizer...

I: Que engraçado...

P1: Isto está sempre, isto ‘tá sempre em... em... as coisas ‘tão sempre a entrar umas p’las outras. É muito estranho esta... esta... ah... não sei, quer dizer, é... é como lhe digo, quer dizer, ah... acho é que nós em Portugal, não... não temos, ah... temos alguma, acho que temos alguma... ah... capacidade de a contaminação não ser, não ser muito grande, exactamente porque a dimensão do êxito é praticamente inexistente porque quando se fala nestas coisas da contaminação é porque a dimensão que tem fazer um filme nos Estados

Unidos não é a dimensão que é fazer um filme aqui, quer dizer... e não ‘tou a falar só de dinheiro, ‘tou a falar da importância, ah... ah... que isso tem no... no... na sociedade, portanto... Ah... ah... ah... quer dizer... em Portugal, nenhum actor é um ídolo...

I: É uma coisa cultural também, não é...?

P1: Em Portugal nenhum actor é um ídolo, quer dizer... portanto, nos Estados Unidos fazer um actor é uma coisa... portanto, e aí é... aí é fácil tirar pés de barro, não é?

I: Pois...

P1: Portanto, nós, nós, p’ró bem e p’ró mal, por um lado, nós todos temos uma tristeza enorme que o, que o, que o português seja assim. O português não gosta de gostar... Primeiro que goste, aquilo é uma coisa... é em vez de ir ao teatro por gostar, não, ah... “Vamos lá ver como é que estes gajos ‘tão a fazer isto”, é sempre nesta base, não é? Ah... ah... mas por um lado, ainda bem, porque também não... mantêm-nos a nós numa... numa, certa sanidade mental, que nós nunca corremos o risco de cair do pedestal, porque não há pedestal. Portanto, é... é muito “tu cá, tu lá”, portanto, não, não há, não há esse lado, portanto, ah... na contaminação, se houver, ela não é muito grave porque resolve-se de uma, de uma maneira muito, muito subtil, com umas cervejas e uns tremoços e o assunto ‘tá resolvido, quer dizer... não há grandes depressões, de facto - ou, pelo menos, eu não tenho conhecimento delas, quer dizer... Aqui, eu acho que os problemas principais, ah... ou melhor, onde a dor, onde a dor se pode manifestar, na profissão, é quando não há trabalho. Isso aí é... isso já é complicado para uma pessoa normal, não ter trabalho...

I: Pois...

P1: ...Para um actor, é muito pior. Porque, enquanto que uma pessoa não ter trabalho é apenas não ter trabalho, um actor não ter trabalho é não ter vida. Isto está tudo muito colado...

I: Humm, humm...

P1: ...Tudo muito colado. Portanto, isso aí é... é difícil. E aí há... aí há depressões, aí há problemas, aí há gente que... que pode ficar a bater mal por causa disso, quer dizer... Agora, por terem feito uma personagem mais ou menos intensa... isso aí, eu acho que há uns colegas meus que dizem assim umas coisas nas entrevistas, para criar uma certa, uma certa, um certo “frufu”, mas eu não...

I: Acha que não?

P1: Acho que não. E sobretudo, então, existe d'um modo geral... isso é dito p'las pessoas que fazem muita televisão, estas coisas, a personagem e não sei que, ah... isso é, ou ignorância... ou má fé. Porque... ah... nós, o que temos, o que temos em Portugal, felizmente ou infelizmente, quer dizer, ah... enfim... ah... temos sobretudo telenovelas. As telenovelas são, talvez, oitenta por cento do trabalho do actor, ah... nós não temos filmes, ou temos muitos poucos filmes, e temos pouco teatro, portanto... (toca o telemóvel) Desculpe...

(interrupção)

Ah, não sei onde é que eu ia...

I: Ah... não temos muitos filmes...

P1: Ah! As telenovelas! Portanto, nós temos, basicamente, telenovelas. E nas telenovelas não há personagens... quer dizer... isto, tecnicamente, porque só há personagens, ah... ah... nos filmes... ou nas peças de teatro, e nalgumas séries, porque, ah... ah... perdão, como acontecia na peça, são duas horas, ou três horas, em que as personagens, aquelas pessoas passam por um momento de excepção. Quer dizer, todos os filmes que você vê, todas as peças que você vê, as pessoas estão sempre a passar por momentos de excepção, e é por isso é que são personagens, por isso é que é difícil. Nas... nas... nas telenovelas não há momentos de excepção... há, também há mas, em cada dez momentos, nove são do quotidiano e um é de excepção, portanto... não há personagens nas telenovelas... há bonecos, há quotidianos de personagens...

I: Humm, humm...

P1: ...Portanto, a contaminação é nula.

I: Pois...

P1: Se eu 'tiver a fazer uma cena num filme que tenho que viver uma coisa... que... que raramente se vive, no dia a seguir tenho que viver outra que raramente se vive, eu, ao fim de um mês e meio, sou capaz de estar com a cabeça... um bocado baralhada, agora, eu ao fim de oito meses de novela, eu 'tou é cansado.

I: Pois...

P1: Mas baralhado não ‘tou. Quer dizer... por isso acho que é um bocadinho folclore como dizer “Eu ‘tou a fazer uma personagem muito má e ando perturbado”. Um bocadinho... (ri)

I: Pois... eu ‘tou a perceber o que ‘tá a dizer. E, de facto, acho que faz todo o sentido, porque... é isso, nós vemos as telenovelas... para já, nas telenovelas parece que têm sempre mais ou menos o mesmo, o mesmo seguimento, há um mau, há um bom e não sei quê, e depois o casal que fica feliz para sempre...

P1: Exactamente...

I: É isso, vê-se muito isso, às vezes basta a pessoa ver o primeiro, o primeiro episódio da novela e o último, e percebe o que é que aconteceu, e a novela ‘tá ali a dar imenso tempo em que as pessoas ‘tão a ser pessoas do quotidiano...

P1: Exactamente! Exactamente! Portanto...

I: Percebo perfeitamente...

P1: ...Não há, não há personagens, há quotidianos de personagens.

I: Pois... e como nós somos um povo de muita telenovela e, como estava a dizer, nem tanto de filmes, nem tanto de teatro, se calhar é também...

P1: Não, não. Nós não somos um povo... nós não temos é dinheiro.

I: Pois, é isso...

P1: Não temos dinheiro. Porque se nós tivéssemos dinheiro, tínhamos filmes como toda a gente, quer dizer, isso aí... Já houve um tempo que só havia filmes em Portugal, quer dizer... as pessoas saíam para ir ao cinema e não sei quê, hoje em dia não há dinheiro, portanto, as telenovelas é o produto mais barato que se pode fazer.

I: E é por aí também que cá não se sente tanto essa coisa da... da contaminação?

P1: Não, pois não, porque não há, quer dizer, eu, eu... um filme supostamente, supostamente, eu... eu... deveria interpretar uma personagem, representando de uma maneira irrepitível. Aquilo nunca mais pode acon... deveria acontecer e deveria ser registado naquele momento uma coisa para a vida.

I: Exacto.

P1: E na telenovela faz-se vinte vezes a mesma coisa.

I: Humm, humm...

P1: Portanto, o cinema tem esse lado, esse lado... de... uma importância, uma importância... o cinema é uma arte, não é? É arte, portanto, tal como o teatro, é arte, é uma coisa que nos pode tocar, d'um modo definitivo. A televisão não é uma arte... é, é entretenimento, é, é outra coisa. Deve ser feito com critérios artísticos mas não, não é arte, não é no sentido de... de... raramente uma pessoa, quer dizer, vê uma coisa na televisão, e que a marca para a vida d'alguém maneira... não. Mas você vê um filme, ou vê uma peça, e diz "Isto mexeu comigo, fez-me isto ou fez-me aquilo", não é? A telenovela não tem, não tem esse efeito.

I: Pois. Não sei se me quer dizer mais alguma coisa...?

P1: Não, não, por mim, não. Se você não tiver mais nada para me perguntar...

I: Então também não lhe tomo mais tempo. Também, também percebi que quer ir para casa...

(Risos)

P1: Exactamente, a minha filha ligou-me...

I: Acho que sim. Então, vou parar...

Anexo D

Transcrição da Entrevista a P2

I: Então P2, diga-me lá, como é que foi para si, ah... esta, a experiência de construir esta personagem, nesta peça?

P2: Bom, a experiência foi, ah... interessante, sendo que à partida, ah... o texto era um texto extremamente datado, ah... e que me assustou um bocado, porque, ah... eu, ah... de alguma forma, ah... gosto de, de, de, ah... de procurar coisas, ah... ah... mais contemporâneas pa', pa' fazer, percebe? Coisas mais, menos datadas, pronto. E aquilo que, aquilo que me ocorreu logo assim que me convidaram, ah... aliás, o convite foi-me feito para fazer uma outra peça, não era esta, ah... isto depois, ah... acabou por ser esta, ah... e, eu confesso que na altura me senti assim um bocadinho assustada porque, ah... já tinha, ah... pronto, já tinha visto o filme, há muitos anos, e era uma história que, ah... ah... me interessava muito pouco, percebe? Não me interessava nada, não me interessava nada as discussões dos casais, não me interessava nada, ah... saber porque é que a minha personagem, ah... era, estava com aquela, com aquela, com aqueles problemas com o marido, ah... não, não, não é um tipo de, ah... ah... de... de... de inspiração ou de trabalho que me interesse muito fazer, percebe?

I: Humm, humm.

P2: Ah... e... e... ah... já li há muitos anos, a *Psicanálise do Fogo*, já li essas coisas todas, quer dizer, não... compreendo o interesse, ah... ah... que, que anda à volta da... da... da peça, compreendo esse interesse, acho que sim, acho que é realmente um grande texto, é um texto muito hábil, não é? E muito, ah... ah... funcional, do ponto de vista do público, porque tem uma linguagem extremamente simples, não é? Portanto, chega às pessoas d'uma forma muito rápida, ah... Mas, para mim como actriz, não era um desafio, ah... ah... ah... importante, no sentido de, de, da intervenção que, para mim, um artista tem de exercer na sua actividade, ah... cada vez que... que representa, ou que escreve, ou que pinta, não é? Ah... portanto, ah... eu não me sentia, ah... com o fogo para fazer...

I: Para fazer o papel...

P2: (Ri) Não me sentia com o fogo para fazer. Ah... de repente, o que aconteceu na altura foi que havia muito pouco tempo para se fazer aquilo. Portanto, eu não tinha lido a peça, só tinha uma ideia vaga do filme - ‘tive sempre a trabalhar e a fazer outras coisas -, portanto, quando cheguei ao primeiro ensaio, vinha com o texto na mão mal lido, mal lido, lido na... na transversal. E percebi a dimensão do texto. Portanto, o meu primeiro susto foi: o tamanho da peça!

I: Pois, três horas...

P2: Três horas a debitar texto. Portanto, eu tenho de empinar três horas de texto porque, basicamente, sou eu que falo e o P1, não é? Portanto, são três horas a empinar texto, três horas de espectáculo, três horas de texto empinado, com um mês e meio de ensaios. Portanto, “Como é que eu vou fazer isto?”. Quer dizer, “Como é que eu vou me safar disto”, não é? Ah... ah... portanto, aquilo começou logo por haver ali um equívoco, ah... disseram-me logo que eu já era suposto ter o texto sabido... (ri) o que me deixou muito surpreendida e fiquei em pânico, fiquei em total pânico. Portanto, quer dizer, “Ninguém me disse nada?”. Quer dizer, “Era suposto mas ninguém me diz? Mas que historia é esta? Se me tivessem dito era muito simples, eu não fazia”. Eu não fazia a peça, era tão simples! Quer dizer, eu chegar ali e dizerem que os actores têm que ter o texto sabido antes dos ensaios, antes dos ensaios começarem, era uma coisa completamente nova para mim. Embora, parece que, segundo na altura me disseram, é uma prática agora comum mas que não tem, muito sinceramente, nada a ver com o meu método de trabalho, nem como eu acho que se deve trabalhar, ah... Portanto, ah... Agora, ah... pronto, surgiu esse, logo esse equívoco... Eh pá, e a partir daqui e para que não houvesse confusões, não é? - portanto, a encenadora é extremamente competente, o assistente extremamente competente, é tão competente que é um gozo trabalhar com ele, aliás, este almoço que eu vou ter agora na casa nova é exactamente com ele, vamos, vamos fazer um projecto... portanto, gostei imenso da equipa, adorei trabalhar com aquelas pessoas, foi fantástico, ah... ah... e foi-me dado de, imediatamente, de imediato um voto de confiança, portanto, com a encenadora, que me disse imediatamente que queria fazer este projecto e queria fazer este projecto comigo e era comigo que ela queria trabalhar, percebe? E que se eu não tivesse aceito, possivelmente, ela também não o teria feito. Portanto, houve um grande voto de confiança e uma coisa que me inspirou... portanto, o que é que me inspira na minha personagem? A encenadora. A encenadora é um voto de confiança, ‘tá a ver? É isto que me inspira na personagem. Ao mesmo tempo resulta. Para mim, significava decorar aquele texto

e fazê-lo o mais, ah... surpreendente possível, dentro das limitações do tempo que eu tinha para fazer. Portanto, o mais surpreendente possível, o mais orgânico possível, o mais contemporâneo possível, o mais, ah... ah... ah... sério, possível, não é? Portanto, ah... entreguei-me de alma e coração àquilo, quer dizer, dei-me de alma e coração àquilo, trabalhei genuinamente o processo todo, ah... ah... procurei, ah... ah... todas as nuances da, da... personalidade da personagem que, no fundo, não é assim tão complicada, nem tão interessante como isso. Quer dizer, é uma mulher triste, é uma mulher sozinha, uma mulher, ah... ah... a quem, a quem falta... a quem falta confiança, não é? A quem não, a quem não lhe é dada confiança, não, ninguém lhe deu confiança, nunca. Bem, isto é o prato do dia, é a vida de todos nós. Quer dizer, somos quase todos assim, são raros os que têm a sorte de nascer e de terem pessoas que lhes dizem “Pá, tu és um gajo porreiro, tu és impecável, pá, tu és fantástico”, não é? São raríssimos. Portanto, isto é o prato do dia, isto não é novidade nenhuma! Portanto, a vida da personagem, e o drama deste casal, é o drama de todos nós. Ah... ah... é interessante, ah... é interessante explorá-lo, é interessante falar dele, ah... ah... politicamente, é menos interessante. Ah... é... é uma coisa, que... que... que nós podemos conversar, como estamos a conversar aqui. É mais interessante, se calhar, falar de outras coisas, do que se anda a passar, dos grandes problemas mundiais, da crise, estas coisas todas. (Ri) Isto agora é que é importante falar, por amor de Deus, quer dizer, se os artistas não falarem disto, quem é que vai falar? Não é? Ah... portanto, ah... ah... eu compreendo que, que esses textos têm que ser feitos, não é? Ah... mas... pronto.

I: Ainda assim, com essas reservas, entre aspas, com este papel, com esta peça, como é que se conseguiu entregar tanto e com tanto profissionalismo e com tanta intensidade? Porque eu fui ver a peça e, de facto, via-se ali - via-se e sentia-se - uma intensidade ali em todo o ambiente, que tocava as pessoas. Eu olhava para os lados e eu estava a sentir a intensidade à minha maneira mas toda a gente estava a sentir, cada um também à sua maneira.

P2: Sim, sim, sem dúvida. A peça foi um êxito que correu muitíssimo bem e essa, essa entrega vem d’uma coisa que eu tenho que é maior do que o texto, se tu quiseres, percebes? Que é a necessidade de passar a mensagem, a necessidade de passar uma coisa. Os actores têm isto, sabes? Os actores... os verdadeiros actores, os actores, não é? Os que querem, os que têm uma ideia e um pensamento, os que não são estúpidos, os que não são, os que não são burros, não é? Ah... ah... que têm alguma coisa para dizer, alguma coisa mais para dizer...

isto é que é um artista. Quer dizer, se não somos uns papagaios que estamos para ali a dizer, a debitar texto, não é? Portanto, isso não interessa. Isso é, é possível fazer, quer dizer, há quinhentas artimanhas para fazer isso, há quinhentas formas de ludibriar e de enganar o público, isso há imensas formas, há um, há um esquema que se segue e que faz-se, não é? Se não houver a alma é como a Psicologia, é como a Filosofia... um psicólogo - não é? -, um bom psicólogo é aquele que, depois de ter aprendido tudo, joga com a alma e com o coração, não é? E então na Psicologia, porque se não se joga com a alma e com o coração, e se não se sente - não é? -, ah... ah... o outro... ah... ah... e se não se arrisca... não é? Porque é um grande risco, não é? Também, ah... ah... fica uma coisa... é um tipo que tá ali *by the book*, não é? Portanto, é mais um; a diferença está naquele que depois joga com a alma e com o coração e com o risco. Esse é que é, esse é que é o tipo que vai fazer a diferença. Portanto, aquilo que eu faço e aquilo que eu procuro na minha profissão é, de alguma forma, passar a minha mensagem. E a minha mensagem é “atenção na personagem, atenção”... a dor... é... é... é quase a representação da dor, do ser em carne viva, não é? Desesperado, ah... por atenção, por amor, não é? Ah... pronto, foi isto que eu fiz, portanto, foi nisto que eu me concentrei, ‘tás a ver? E, ao mesmo tempo, mostrar a minha dor.

I: Agora tocou aí num ponto importante. Ah... que é, ah... eu, ao longo daquilo que também estive a ler sobre a teoria, ah... pronto, do... do teatro e da forma como se deve construir uma personagem, ah... cheguei a esse ponto de que há uns que dizem, ah... que o actor se deve identificar totalmente com a personagem, outros que dizem “Não, não, deve-se distanciar completamente”, outros falam na... na memória emocional, por exemplo, coisas assim do género... No seu caso, e, e neste papel em concreto, ah... como é que, como é que vivenciou a personagem? Vivenciou-a como uma pessoa completamente distante de si, ah... “era trabalho e eu estava ali para representar uma pessoa que não tem nada a ver comigo”, ou conseguiu encontrar algumas coisas na personagem que pudessem, ah... também ser suas e isto terá dado mais alguma verdade...?

P2: É inevitável, é inevitável que ela seja minha também. É inevitável porque se a gente faz os trabalhos com verdade - não é? -, ah... ah... temos, temos que lá estar, também. Agora, o que eu faço, é que eu vampirizo a personagem, percebes?

I: Como é que faz isso?

P2: Vampirizo a personagem. Eu uso a personagem p'ra minha própria, p'ro meu próprio exorcismo. Ok? Aquilo é um exorcismo. Então, eu faço o meu próprio exorcismo, através da personagem... 'tás a ver? ãh? Eu uso, ah... ah... as fraquezas da personagem para me curar. (Ri)

I: Isso é interessante e...

P2: Percebes?

I: 'Tou a perceber, sim.

P2: Ah... eu uso os problemas da personagem para tratar os meus problemas. Isso sim, isso... eu agora 'tou a pensar alto mas sim, isso pode ter acontecido, eventualmente. E isso, mas, mas isso é... é... é uma, é uma parte do processo criativo, percebes? Ah... ou seja, eu, eu, eu desligo da personagem quando eu a acabo. Quer dizer, eu acabo a personagem à meia-noite e meia, vou pa' casa e a personagem fica lá, percebes?

I: Fica? Não, não, não leva a personagem consigo?

P2: Não levo a personagem comigo. Não, não, penso que não, não, não, ah... ah... o que me acontecia neste, nesta personagem, normalmente, era, era, ela aparecer-me antes do espectáculo. Ou seja, eu, eu, sentia necessidade, por volta das seis da tarde, já estar ao pé do teatro.

I: Humm, humm...

P2: E às seis da tarde, ah... entrava no teatro e, e, e a personagem ficava ali, pronto. 'Tava ali. Até às nove da noite. Ia comer qualquer coisa, ah... ah... e, e, e estava por ali, percebes? Portanto, ela, ela... era como se realmente a personagem descesse naquele momento, percebes? E eu precisasse desse tempo de concentração até ao espectáculo. Ah... mas depois do espectáculo aquilo acabava ali. Depois eu...

I: Depois desse tempo todo, como é que conseguia que a personagem... não a acompanhasse até casa?

P2: É quase uma, uma... há quase como que uma, um... um esvaziamento, percebes?

I: Humm, Humm.

P2: Um esvaziamento. Portanto, eu a seguir fazia uma viagem de uma hora e meia, vazia... completamente vazia... sabes? Sem personagem, sem P2, sem nada, ‘tás a ver? Ah... vazia.

I: E no dia a seguir?

P2: No dia a seguir, acordava a P2, porreira, a fazer a vida com os miúdos e não sei o quê, com os meus medos e os meus sustos, e os meus dramas e os meus problemas, as minhas alegrias, as minhas tristezas mas na P2, ‘tás a ver? Não, não, sem, sem...

I: Nunca... então nunca houve, fora da peça, situações em que, ah... em que reagisse ou agisse mais enquanto a personagem do que enquanto...?

P2: Não, de maneira nenhuma.

I: Ou seja... tendo em conta que estava a criar uma outra identidade, não é...?

P2: Eu sou, eu sou um bocadinho *freak* nessas coisas. Ou seja, aquilo que, aquilo que... e... e continuo a ser, tenho quarenta e oito anos e continuo a ser *freak* relativamente a estas coisas. Portanto, tudo aquilo que dizem, que me dizem “Olha, isto é assim”, eu tenho a minha tendência a dizer “Não é”, imediatamente. ‘Tás a ver? (Ri) “E se não for? E se for exactamente ao contrário? E se isto for outra coisa?” E... e... e... há tanta forma e tanta maneira de se ser e de se sentir e de estar e de interpretar e de... percebes? Que, ah... se tu me perguntares “Leva a personagem para casa?”, eu vou dizer “Não!”. Porque é... é... porque eu ‘tou farta de ouvir os meus colegas todos a dizer que sim! Que levam as personagens para casa! Eu também acho que isso não é assim...! Percebes? Ah... ah... portanto, ‘tas a entrevistar uma pessoa que é... (Risos)

I: Do contra...

P2: ...Do contra! (Risos) Mas também é isso que faz com que eu seja, muitas vezes, surpreendente no meu trabalho, ‘tás a ver?

I: Humm, humm...

P2: Porque procuro, procuro, não resigno, percebes? Não, não... não faço de conta que sim, que é assim, “Eh pá, sou actriz, sou bestial, sou extraordinária, sofro imenso, vou para casa com as personagens atrás, às costas”, ‘tás a ver? “Habitam em mim durante, ah... ah... os meses do espectáculo e depois continuam por aí fora, ah... não encontro...”, não é verdade!

Não é verdade! Não é verdade! Há personagens que sim, que às vezes se fixam um bocadinho mais, não é? Que, que, que me tocam um bocadinho mais, ah... ah... mas a vida é feita disso para toda a gente, toda a gente é tocada e é, e é... ah... ah... como é que se diz, influenciada - não é? -, por tudo, por tudo...

I: Humm, humm...

P2: Como é que eu poderia não ser influenciada também por uma personagem? Quer dizer, eh pá, não, não... faz sentido e... e... e... e não é uma g'anda cena, 'tás a ver? (Risos)

I: Não é como se fosse um fantasma...?

P2: Não! Não é nada de especial! É... é... é normal, é a vida, e é a vida de todos os mortais, percebes? Portanto, o actor não é uma coisa, O grande actor, O grande artista, O grande, eh pá... paremos com isso, não é? Quer dizer, não é... é um gajo como os outros, pá! É alguém como os outros, que é influenciado, que é... que é, que é que... só que, ah... ah... tem esta coisa de falar p'las palavras dos outros...

I: Humm, humm...

P2: Não é? Ah... ah... Eu, aqui há dias alguém, alguém me dizia que, normalmente, quando os actores dão entrevistas não sabem falar. É verdade. Muitas vezes, os actores quando dão entrevistas, não, tropeçam, não... não... não se conseguem explicar, não conseguem, aquilo anda ali às voltas e é um discurso macaco e é... e já não sabem o que é que estão a dizer... é verdade. E isto tem a ver com esta coisa, isso penso eu que tem realmente a ver com esta coisa, que é o actor falar p'las palavras dos outros. É uma arte...

I: E quando é para falar por si...

P2: Quando é para falar por si vêem-se às aranhas, às vezes, 'tás a ver?

I: Humm, humm.

P2: E então é muito fácil arranjar uma série, umas três ou quatro coisas que se dizem, não é? E pronto, mas... mas... ah... eu como sou *freak*, não; eu amando-me p'ra frente, 'tás a ver? Digo, olha, disparate! Digo aquilo que me vem à cabeça, percebes?

I: Humm, humm.

P2: Ah... ah... mas, mas sim, é sobretudo... um actor é sobretudo alguém que fala p'lo, p'lo, p'lo texto do autor. Percebes? E depois, pronto, fica sentado na plateia a ver, mas... mas... e depois, ah... o texto é do actor, não é? Isso é outra coisa que é extraordinária na minha profissão, que é, ah... ah... tu aproprias-te... das palavras do outro... e fazes delas o teu discurso...

I: Humm, humm...

P2: ...Não é? Ah... ah... e esse discurso é criador. É criador, é um terreno fértil de criação... é do caraças, é muita giro, isso é que é muita giro.

I: Ah... há pouco estava-me a dizer que, claro que tem de ser influenciada, mas que não leva as personagens para casa... algumas tocam mais, algumas tocam menos... no caso desta personagem, esta foi daquelas que tocou, ou que tocou menos, vá? Por assim dizer...

P2: A mim, a personagem tocou-me pelo impacto que teve no público, sobretudo, não é? Ah... ah... havia zonas do espectáculo que eu fazia mal, que eu não conseguia lá chegar... eu não tive tempo, não, não consegui. Não consegui fazê-lo, fazer... Eu gosto que as, que as, de fazer as coisas como se elas fossem água, sabes? Como se elas corressem dentro de mim, sem, sem pensar... sem pressão, sem tenção, percebes?

I: Humm, humm...

P2: Ah... e é quando isso acontece, que eu entro em cena, ah... com o espectáculo ganho. P'ra mim; e está ganho p'ra mim, 'tá ganho p'ro público. Não o 'tou a enganar.

I: Sim.

P2: Percebes? Não o estou a enganar. Eu enganava o público num acto, enganava o público duas ou três vezes, enganava-o em cenas que eu não consegui descodificar e que descodifiquei depois. Não tive tempo...

I: Humm, humm...

P2: Não consegui... aquilo era imenso! Era muito! Percebes? Portanto, ah... houve ali dois ou três momentos no espectáculo em que, em que eu, em que eu fazia aquilo que 'tava certo, 'tas a ver?

I: Mas não sentia...

P2: Não. Não, não sentia...

I: É nesse sentido que me fala em enganar o público?

P2: É, exactamente. Não era verdade... P'ra mim, não era verdade, eu não 'tava lá, percebes? Era como uma tela que é pintada - não é? – e em que o pintor, ah... tem alguém que quer comprar aquela tela, e que o pintor já não tem tempo e usa uma cor que fica bem, não é a cor que ele sente, não é aquilo que ele... percebes? Portanto, foi o que eu fiz. Usei uma coisa que ficava bem, ficava bem, mas não era inesperado, não era surpreendente, percebes? Ah... e... e... e... eu sinto essa responsabilidade quando represento, que é... surpreender. “Não tinha pensado naquilo assim”, ou “não tinha visto aquilo assim”, ou, ou, “eu sou exactamente assim”... Percebes?

I: E é por isso que é preciso a tal verdade, não é?

P2: É preciso, é para isso que é preciso a tal verdade.

I: A verdade do próprio actor enquanto pessoa?

P2: Verdade do actor enquanto pessoa e enquanto criador! Não é?

I: Não é estar só ali a imitar qualquer coisa?

P2: Enquanto criador e enquanto artista, não é? Se não 'tamos a... 'tamos a... ah... é quase, a plagiar...

I: Exacto. Trata-se apenas de imitar não de dar nada de... de nós...

P2: Exactamente... exactamente.

I: E consegue me, ah... descrever alguns desses momentos em que sentisse que enganava o público...?

P2: Sim! Perfeitamente. Olha, um dos momentos é o momento em que a minha personagem, ah... ah... o momento em que ela, ah... sai no final... do... segundo acto.... (descrição da cena)

I: Sim...

P2: (...) Esta cena nunca ficou resolvida na minha cabeça... nunca. Nunca, nunca consegui perceber aquilo. E depois, ah... tive a dificuldade de me começarem a dar, a dar, ah... ah... hipóteses de solução para a cena e isso ainda me, ainda me perturbou mais. Porque não eram boas as hipóteses que eu ‘tava a levar p’ra cena, portanto... ah... isso ainda me criou mais, mais desequilíbrio, ah... porque...

I: Era algo que também vinha do exterior, não era? Eram indicações...

P2: Eram, eram... sim, eram indicações de pessoas, não era sequer a encenadora, porque ela, ela, para ela, ela percebeu que aquilo era uma zona complicada para mim e permitiu que eu fizesse uma coisa que tava certa ali para poder descansar sobre aquilo e pa’ poder agarrar o resto, que era imenso, não é? Ah... ah... mas pronto, os colegas, sem maldade nenhuma, não é? “Eh pá, porque é que não fazes assim? Porque é que não fazes assado?” É a pior coisa que me podem fazer.

I: Não lhe fazia sentido...

P2: Eh pá, não me fazia, não me faz sentido e depois perturba-me, percebes? Não me deixa ir livremente à procura, já ‘tou com coisas na cabeça e... e... e... é, é complicado mas, ah... ah... depois sou *freak*, portanto, assim é que eu não vou fazer, ‘tás a ver? (Risos)

I: Sim. Quanto mais disserem, pior....

P2: Pois. “Por aí, agora, é que eu não vou”. (Risos) Pois, o que é que eu hei-de fazer à minha vida? Ao menos admito, olha, sou teimosa!

I: Claro...

P2: Mas... mas sim, essa zona não estava resolvida, essa zona não ‘tava resolvida. Depois houve mais dois ou três momentos que foram sendo resolvidos ao longo do processo. O processo era longo, não é? Aquilo tinha... portanto, foram sendo resolvidos. Essa nunca ficou resolvida e, só depois quando acabou a peça, é que eu, é que eu percebi como é que devia ter feito.

I: Interessante...

P2: E há pouco tempo, ia a pensar naquilo - porque aquilo depois não me sai da cabeça, tenho de descodificar, tenho de descodificar, tenho de descodificar, e... e... porque me ajuda a crescer, não é?

I: Claro.

P2: E... e... há dias apercebi-me como é que eu poderia ter feito, como é que aquilo era. E era tão simples, ‘tava à frente dos olhos e eu não consegui ver. Sabes o que era? ãh? Eu faço a cena num registo de bebedeira total e de queda total. Foi... era a solução, e era o que dizia o texto, ainda por cima. Mas não era a melhor. E aquilo exigia um momento de... ah... de excursão de... ah... como é que eu te hei-de explicar isto? Ah... era como... aquilo exigia que houvesse naquele momento uma... uma... uma... uma verdade, ah... ah... fria... percebes?

I: Sim...

P2: Ah... ah... tinha que surgir a P2 ali, a P2 tinha que surgir ali; ali tinha que surgir. Ela, às vezes surge, percebes? Durante o processo... Ela tem de surgir mas tudo isso também é controlado p’lo actor, percebes? Os momentos em que surge, surges tu... não é? E a tua particularidade... e os momentos em que, em que isto também tem que ser usado; não pode ser sempre, não pode ser só... percebes?

I: Humm, humm...

P2: Também tem de haver a interpretação... ah... ah... no sentido da representação da personagem, porque se não, também não é interessante, se não, é banal, é... mas há alturas em que deve, nesta peça, deve acontecer isso, isso deveria ter acontecido porque isso... mais vezes. Não é mais vezes, deveria ter acontecido nesse momento.

I: Sim.

P2: ‘Tás a ver? Eu... Eu...

I: Nesse momento não ‘tava a conseguir que...

P2: ... Eu apareço, no fim da personagem, no final da personagem, ‘tá lá a P2, ‘tá lá a P2... na confusão, na... na... quando ela começa a dizer que não... não... não... ah... ah... como é que é o texto? Eu esqueço-me, eu esqueço-me, eu... eu... não é, esse momento, não é? “Eu

sou má, eu faço mal, eu às vezes faço mal”, às vezes não sei quê, aí é... é... é a comoção verdadeira da P2. É a P2 no seu, nos seus momentos de infância, aflita, não é? daquelas coisas que tu transportas a tua vida toda, nos momentos de desespero, não é? Ah... aflita porque fez asneira, porque, porque rasgou as calças ou porque... não é? E é muito engraçado colocares essa, essa coisa que vem desde a infância que nos acompanha ao longo da vida, não é? Esses, que são quase sempre esses, que são sempre iguais, quase, nas pessoas, não é? Ah... e aí estava a P2, era preciso um momento idêntico nesse final desse segundo acto, percebes?

I: Tinha...

P2: Dessa intensidade, dessa humanidade... Percebes?

I: Tinha guardado coisas dentro de si, que puxava para que surgisse ali aquele momento verdadeiro?

P2: Sim... Sim... se tu quiseres. É muito complicado, é muito difícil de descrever o trabalho do actor, é muito difícil de descrever, percebes? Porque é muito complicado, é um jogo enorme de... de, de espelhos... e de...

I: Pois...

P2: Percebes? Portanto, é um... é um jogo. Ah... ah... eu, uma vez, uma vez ‘tava no Teatro A e ia fazer uma conferência de imprensa a propósito duma coisa, ah... que era um espectáculo que eu fiz que era a peça G. E, muito engraçado, era um projecto do S que é um homem muito inteligente, inteligentíssimo, o homem abre a boca e tudo o que diz é... é certo. Portanto, eu ia fazer a conferência de imprensa com ele, portanto, eu era a actriz, a actriz dele e... e... a protagonista da peça, portanto, ‘tavam os jornalistas a chegar e eu ‘tava no palco a olhar p’o candeeiro... no Teatro A, e ‘tava a pensar “O que é que eu vou dizer a estes tipos? Estes tipos vão chegar aqui e vão-me perguntar, ah... se eu estou contente por fazer G, ah... o que é que eu senti ao fazer G?” Ah... (Risos) ...”se esta era uma personagem que eu queria sempre ter feito”... ah... não sei quê, não sei quê... E eu comecei a pensar, a olhar para o candeeiro, perdi-me num pensamento que era assim “Porque é que eu faço isto? Porque é que eu sou actriz? Realmente... O que é que é que leva um tipo, ou uma tipa, a ser actriz? A ser actor? O que é isto?” Agora, eu sei o que é... nas novelas, nas televisões e não sei quê, mas no meu tempo não havia isso. Portanto, o que é que me levou... a querer... representar? A querer ser actriz? Para além do lado político muito forte que eu tinha e do lado interventivo muito

forte... eu sei o que me levou, atenção, eu sei o que me levou... mas... perdi-me naquele pensamento e de repente descobri uma coisa que é... fantástica para esta entrevista para ti. Quando eles chegaram e me perguntaram coisas... eu disse... ah... então e, porque é que... porque é que... “Porque é que quis ser actriz? Para você se ver. Só eu é que lhe posso mostrar aquilo que é. Mais nada lhe mostra, você pode-se pôr em frente a um espelho... um dia inteiro... ninguém lhe vai mostrar aquilo que você é como eu”. É por isso que há actores e é por isto que os actores existem desde sempre... desde sempre. Porque os actores mostram... representam as tuas emoções, mostram as tuas emoções, mostram as emoções do ser humano, mostram uma coisa que não há nada que lhes mostre, mais... nem o êxito das novelas... Também passa isto nas novelas, das televisões, destas coisas das séries e não sei quê... os actores mostram às pessoas aquilo que elas são, qual é a vida delas, o que é a vida delas, percebes? Ah... uns melhor, outros pior, programas melhores, coisas piores, sabes? Mas as pessoas, mesmo assim, sentam-se em frente à televisão p’ra ver... p’ra ver a sua própria vida, a sua própria humanidade. “Olha um ser humano. Olha que giro, olha um ser humano, olha como ele, olha como ele é, olha como eu sou”.

I: Humm, humm.

P2: Não é? Isto é fantástico.

I: É mesmo.

P2: Lixei o M. O M ficou à rasca. (Risos) Já não tinha coisas interessantes pa’ dizer... Foi, foi engraçado. É... é... é uma coisa muito simples mas que é muito explicativa daquilo que é a minha arte, do que é a minha profissão e daquilo que eu faço e daquilo que a personagem também fez, não é? A personagem permitiu e... e... através de mim, naquele, naquele momento, não é? E através das, das minhas emoções e daquilo que eu passei ao público, que muita gente se revisse...

I: Humm, humm...

P2: Na personagem, não é? Muita gente pensava “Já passei por aquilo”. Quantos já não passaram, não é? Quantos casais não sofrem aquele tipo de vida e de... e de... amores, ódios, de... de relações difíceis e complicadas? Eu quase que me atrevia a dizer que quase todos os casais de longa duração passam por aquelas fases e a única coisa que preserva às vezes as relações durante, pronto, bastante tempo, é o amor. Porque as pessoas às vezes não se podem

ver! Ma há uma coisa pá, foi um veneno que inventaram ou que alguém inventou, que é o amor. Esse amor é, às vezes, o que mantém, ah... ah... ah... as relações, ah... é doentio, não é doentio, é humano, não sei, é o humano.

I: Humm, humm.

P2: Temos que viver com isso, vivemos todos com isso.

I: Eu tive... Agora lembrei-me de uma coisa. Nas coisas que... que andei a ler, a explorar, encontrei uma coisa que era, o conceito de possessão, em que o autor dizia - com estudos que tinha feito e tudo isso com actores - que havia actores que passavam, não todos, que passavam por uma experiência de possessão quando estavam a representar as personagens, ou seja...

P2: Essas duas, a minha e do actor P1?

I: Não, não...

P2: Outras personagens...

I: Ah... ou seja, que quando representavam, quando entravam em palco, fosse para ensaiar ou fosse para, p'ra representar mesmo a peça, ah... sentiam-se de tal modo possuídos pela personagem, ah... que tinham mesmo dificuldade em sair dela, sentiam-se, ah... sentiam-se a personagem, literalmente, sentiam-se a personagem...

P2: Eu compreendo, eu compreendo que isso possa acontecer, sabes? Eu percebo que isso possa acontecer, ah... ah... compreendo o ponto em que isso se pode dar... comigo, não acontece.

I: Não acontece?

P2: Não. Não, aliás, eu faço um exercício, ah... ah... ah... e fiz uma peça que tu não viste, ah... penso que não tenhas visto, que foi um monólogo de quase duas horas, ah... ah... foi uma coisa que impressionou muito as pessoas e... e... e que eu fiz de uma forma que eu não sei explicar bem, mas... não te consigo explicar bem mas que eu, a primeira vez que li o texto disse-o quase como o representei a seguir. Aquilo entrou tudo, era água, era manteiga p'ra mim. E isso permitiu que... aliás, houve... houve um crítico que diz que aquele trabalho não era uma representação, era uma encarnação.

I: Humm, humm...

P2: Era como se eu tivesse encarnado a personagem e ela, ah... vivesse dentro de mim o tempo todo. O que isso permitia, e era verdade, era verdade no sentido em que, em que eu percebia cada milímetro daquela personagem.

I: Portanto, tudo fazia sentido?

P2: Tudo fazia sentido. O meu trabalho... eu... eu... brincava com isso durante o monólogo. Ou seja, havia uma segurança tão grande naquilo que eu saía, entrava, voltava a sair, chegava a fazer com as palavras, a repeti-las durante... o tempo que me apetecesse, a repetir uma palavra, só. Não, não, não, não, não, não, não, não, não (...) (com várias entoações)! E voltava para a personagem outra vez. E agora? E agora? Sai-se ou não se sai da personagem? (Risos) Se se sai! Se se sai! Se é possível sair? É claro que é possível, é claro que sim. Mesmo quando ela te dá o prémio de melhor atriz e quando toda a gente diz que aquilo é uma encarnação, que é uma encarnação, como é que se diz? Encarnar, ou lá o que é, pronto, percebes? E eu saía daquilo a brincar com aquilo, eu fazia *rap*! Havia alturas em que eu fazia *rap*! Portanto, ‘tás a ver! É possível, percebes? Há muito, há muito... há muitas frases feitas p’ros actores, há muitas coisas fabricadas. Porque não se consegue explicar, porque é muito difícil, e então arranja-se aqui uma coisa que é “Eh pá, o actor encarna e o actor não sei quê, o actor, ah... vive aquele momento e aquilo é uma coisa...” percebes? Ah... eu compreendo... que isso possa acontecer, agora, eu suspeito que é só porque não há uma explicação de momento (Risos).

I: ‘Tou a perceber. E, então, como é que, nesse caso, consegue tão bem, pronto, como me diz, separar essas duas identidades diferentes, a da P2 e a da personagem, neste caso, por exemplo, desta personagem em específico? Porque havia alturas em que se... pelo menos, eu falo por mim, ah... nesta peça, em especial, sentia-se ali uma entrega tão grande, que fazia confusão...

P2: É o meu trabalho, é aquilo que eu faço.

I: Como é que consegue, entregando-se tanto, como é que consegue separar tão bem as coisas e ir para casa e não levar a personagem atrás depois de acabar ali num pranto e... ‘tá a perceber? (Risos)

P2: ‘Tou, ‘tou. Porque eu tive gozo disso, eu tive prazer... ‘tás a ver? Eu tiro prazer disso, tive um prazer do caraças, por isso é que eu faço isto! Porque dá-me um gozo, eu gosto de representar, eu gosto de ser atriz, gosto! Percebes? Dá-me gozo. Portanto, há um prazer que retiro daquilo, ‘tás a ver? É uma dor, é uma dor, é... é... sem dúvida que é. Mas é a minha arte, percebes? Eh pá, e se eu sinto, então, que o público ‘tá lá e ‘tá comigo, ah... e que as minhas lágrimas, naquele momento, chegam às pessoas e as pessoas entendem e percebem e, e, e levam alguma coisa p’ra casa do que eu lhes estou a dar... pá, fantástico, percebes? É... é... é muita bom, é uma boa sensação, não é uma má sensação, percebes?

I: Humm, humm.

P2: Então, é festa! (Ri) ‘Tás a ver?

I: É incrível. Porque, ah... ah... essas lágrimas, como me está a dizer, elas são verdadeiras...?

P2: Claro que são.

I: E depois é incrível como a P2 consegue ‘tar ali a sofrer e a sentir a dor mas, se calhar, aquilo é tão verdadeiro e acaba por ser tão seu que... pois, “Ok, ‘tá tudo, sou eu”...

P2: É uma, é uma, é uma, é uma coisa doida. É uma coisa doida. E o que é mais incrível é que eu vou perdendo, ah... saúde a fazer estas coisas.

I: Como assim?

P2: Saúde. Ah... como é que eu te hei-de explicar? Há um desgaste humano inevitável, não é?

I: Humm, humm.

P2: Eu acabei esta personagem com mais rugas, mais pesada, mais cansada, como... Eu! Eu... percebes? Ah... mas isto é físico, ‘tás a ver? É uma cena física. Aquilo era, era, eram três horas a abrir, percebes? Há um desgaste humano, há um desgaste de... de... desta máquina, percebes? Não é da máquina aqui dentro (aponta para a cabeça), é desta aqui... da máquina (aponta para o corpo). A máquina desgasta, percebes?

I: Humm, humm.

P2: Chorava todas as noites durante duas horas, quase, portanto... As lágrimas, ah... a dor - não é? - pesa. Isso, sim. Isso, isso sim, isso, a máquina... desgastada, sim. Agora, ah... ah... ah... a cabeça transportar a personagem, não, nunca. Muito sinceramente.

I: Como é que conseguia, ah... ou como é que foi... todos os dias, como estava agora a dizer, chorar, por exemplo, porque estamos a falar do chorar, o chorar todas as noites duas horas, como é que chorava todas as noites duas horas? Era sempre da mesma maneira? Sentia aquilo da mesma maneira?

P2: Não, não... Era sempre diferente, eu própria sempre, eu nunca, nunca, não gosto da repetição, percebes? Dessa coisa da repetição, como já te disse. Portanto, aquilo é sempre orgânico, é sempre uma coisa orgânica...

I: Espontânea...

P2: ... Espontânea. Às vezes as lágrimas vinham numa altura, às vezes vinham noutra, percebes? O final exigia, ah... exigia, ah... ah... esse pranto... ou, pelo menos, eu exigia, esse pranto, àquele final.

I: Humm, humm...

P2: Percebes? Eu exigia isso porque, ah... ah... ah... o choro, ah... Há uma beleza no choro e o choro é, é, uma... é uma... é de tal forma teatral... não é? Ah... e belo, que eu achava que aquele final, se não tivesse isso, perdia. Portanto, eu exigia dar ao público esse final. Podia não ter dado.

I: Claro.

P2: Estás a ver?

I: Humm, humm... Depois, quer dizer, depois... essa... sentiu que essa era a parte mais intensa da peça? Essa parte... a parte final?

P2: A parte final, portanto, é a apoteose do espectáculo, não é? A catarse. Ah... em termos de intensidade e daquilo que era exigido fisicamente e emocionalmente, era. Mas havia muitas.

I: Assim que a cena acabava e que, pronto, os actores voltavam para o palco e o público levantava-se, batia palmas e tudo isso, ah... aquela cena, já estava resolvida? Já estava tudo bem? Passou, já, já não há personagem? Ou ainda demorava algum tempo a...

P2: Não, não. Ainda havia, ainda... sim. Ia para o camarim, despia-me e tal... e aquilo, aquilo...

I: Ficava ali...?

P2: Ficava ali... a tenção e o cansaço, durante um bocado, mas depois desaparecia.

I: O... ‘tava-me a falar há bocado na máquina que é o corpo e que o corpo se ressent muito nestas coisas, ah... o actor P1 tinha-me falado, ah... que teve de alterar a postura dele muito, ah... p’ra peça...

P2: Humm, humm. Sim.

I: Inclusivamente, o ficar assim... marreco. Ah... aconteceu alguma coisa assim a este nível que teve de modificar, ah...?

P2: Sim, eu não sou assim, eu não, eu não sou como a personagem, não é? A personagem era... é, é uma mulher, ah... voluptuosa, não é? Ela é voluptuosa e eu não sou. Eu sou, ah... eu sou a marreca, eu sou exactamente aquilo que o actor P1... ‘tás a ver? Eu é que devia ter feito o personagem dele. (Risos) Basicamente, há um erro de *casting*! (Risos)

I: Construir a personagem foi não só, especificamente, ou intelectualmente ou o que lhe chamemos, mas também, ah... também passa muito pelo corpo, não é?

P: Passa muito p’lo corpo. Passa muito p’lo corpo mas é uma coisa que vem, ‘tá casada, não é? ‘Tá casada com, com, com a cabeça, não é? Portanto, é, tem de vir por, por arrasto, por acréscimo, por... não é? Não penso muito, nunca, não é? Na postura...

I: As coisas surgiam, não é?

P2: ...Surgem! As coisas surgem. É uma mulher voluptuosa, portanto, não pode... tem que andar livremente, tem que ocupar espaço, porque a minha personagem ocupa espaço, não é? Ela ocupa espaço, ela chega e ocupa, não é? E era isso que ela tinha que fazer, portanto, foi por aí que eu a fiz, foi por aí que eu a procurei.

I: E havia sempre uma dinâmica entre essa tal corporalidade dela e aquilo que ela era, e que ela dizia, há sempre essa dinâmica de corpo-mente, não é?

P2: Sim, sim, isso é... 'Tá casado, percebes? Isso não... não se pensa nisso, 'tás a ver? Acontece.

I: E era uma coisa espontânea?

P2: Sim.

I: Depois de ter... Como é que, como é que conseguiu, ao ler a peça e nos ensaios e tudo isso, como é que consegui encontrar, ah... a sua maneira de fazer a personagem?

P2: Ah... ao longo dos ensaios, ah... ah... foi um processo muito difícil, muito difícil, foi muito difícil.

I: Porquê?

P2: Foi muito complicado. Ah... ah... porque... ah... a peça era muito datada... porque eu tinha uma ideia vaga da... da... da... e do filme, não é? Ah... e eu tentei ao máximo afastar-me daquela versão *Hollywoodesca*, percebes? Da... da... da peça. Embora, embora, embora a actriz do filme tenha feito... eu depois ainda vi uns bocadinhos no *youtube*, ah... ah... ela fazia bem aquilo, ela fazia bem. Ela desenhava-se para fazer aquilo, ah... ah... para fazer aquilo seriamente, e fazia bem, ela conseguia fazer bem. Agora, o actor é a estrela do filme... era absolutamente extraordinário... Ah... a miúda que fazia, ah... a outra actriz, a miúda fazia muitíssimo bem aquilo. Gostei imenso, gostei imenso, dos bocadinhos que vi da miúda, ah... era uma actriz muito boa... ah... os picos que tinha de histerismo eram, eram, muito certos, muito, muito correctos, dentro da personagem, portanto, acreditava naquilo.

I: Humm, humm...

P2: Ah... mas a minha, a minha dificuldade era encontrar o caminho... encontrar um caminho, pr'aquilo que, ah... ah... ah... chegasse às pessoas, hoje, não é? De uma forma que, no tom da minha voz, da maneira como eu representava aquelas palavras, que as pessoas se revissem, hoje. E essa foi a grande dificuldade. Portanto, andei ali um bocado, ah... ah... trabalhei muito para conseguir lá chegar, trabalhei muito, muito mesmo. É muito difícil,

extremamente difícil, é muito difícil mesmo. Tenho, tem muitas nuances... é muito complicado.

I: No que toca, por exemplo, à sua relação, ah... com o personagem do actor P1 – sua, quer dizer, à da sua personagem -, ah... aquelas discussões todas com, com o actor P1 na peça, ah... aquela dinâmica que vocês os dois tinham na peça, veio alterar ou modificar, ou influenciar alguma coisa a vossa dinâmica cá fora?

P2: Nada. Olha, há muita gente, muita gente nos dizia “Eh pá, olha que quem faz esta peça zangam-se sempre, os actores principais, zangam-se sempre”. Aliás, há uma história fantástica que eu não sei se o actor P1 te contou, dum casal, que foi, ah... ah... ah... a T e um actor que era o que fazia de marido na altura... T? Se calhar, ‘tou a dizer, ‘tou a fazer confusão... T? T, acho que sim, ah... em que os tipos não se falavam, deixaram-se de se falar, mesmo. Só, só em cena é que se falavam. Um, um, um outro casal, também, ah... ah... um outro casal, ele abandonou o espectáculo... ele abandonou o espectáculo... ah... odiavam-se de tal maneira, chegaram a pontos de se odiarem de tal maneira que ele meteu baixa, acabou com o espectáculo e depois fez outro espectáculo e ela foi passeá-lo à estreia, foi passeá-lo... (Risos)

I: Extraordinário...

P2: Portanto, imagina as histórias que há. E depois, os actores do filme - não é? -, que eram um casal separado na altura... acho que ‘tavam separados na altura, não tenho a certeza do que estou a dizer mas acho que ‘tavam separados na altura... Portanto, aquilo era, era uma história, ainda por cima era uma história d’uma vivência muito parecida dos dois: de álcool, também ele alcoólico, ela também, portanto, aquilo tudo uma g’anda confusão, tudo ali misturado, ‘tás a ver? Ah... ah... Eh pá, não, nós não tivemos nada disso. (Risos) Nada, p’lo contrário, ‘tivemos muito unidos o tempo todo. Eu adoro o actor P1, eu gosto imenso dele, ele é um doce de pessoa, um doce, é um doce de pessoa. E só tenho a dizer bem dele. Adoro-o e, e apoiámo-nos muito um ao outro, muito, ah... e ouvíamo-nos, percebes? E... ele tem respeito por mim como actriz, eu tenho muito respeito por ele como actor, de forma que, ah... e como pessoa... Portanto, foi, foi, foi crescendo sempre uma, uma relação muito respeitosa e elegante, percebes? Em todo o processo, aliás, foi muito respeitador e... de toda a gente, de toda a gente.

I: Apesar de toda a entrega da parte de um como de outro, ao contrário dos outros actores, vocês conseguiam sempre manter as coisas separadas? O que é espectáculo, é espectáculo...?

P2: Nós chegávamos ao intervalo e íamos comer para os camarins uns dos outros, peras e maçãs, e conversar outras coisas... É assim... (Risos) ‘Tás a ver? Não é? Pá, um mito... vamos lá quebrar os mitos, quebrar essas coisas todas. P’ra quê criar mtios pá? Mais mitos! Já chega de mitos. E mitos só nos levam a isto, pá. À desgraça em que nós vivemos. Se calhar há actores, eu nunca vi nenhum, mas se calhar há actores que vivem as personagens e as levam p’ra casa e aquela coisa mas... se calhar deviam ir a uma consulta a um psicólogo... (Risos) Não lhes fazia mal nenhum.

I: Quando estava a falar há pouco daquele conceito da possessão, o autor, ah... o livro onde eu li isso referia, precisamente, que muitos actores, ah... que se deixam, ah... lá está, possuir dessa maneira p’las personagens, que vão realmente parar aos psicólogos.

P2: Aos psicólogos. Sim, sim, sim. Não, eu conheço histórias, conheço histórias dessas de pessoas que enlouqueceram, isso é outra coisa, pessoas que se passaram, não é? Ah... pá, isso, isso existe, claro, pessoas que se passam com as personagens, que não voltam, isso não voltam, não voltam, ficam malucos, pronto, ficam malucos, ficam passados, não é? Mas isso, em todas as profissões há gente assim, em todos os lados, em todos os sítios há gente que se passa....

I: Claro, claro...

P2: Portanto, é... nestas, pode acontecer também, não é? Se calhar é fácil acontecer. Eu também nunca conheci assim, já ouvi falar, mas nunca conheci assim ninguém a quem tivesse acontecido isso.

I: Não lhe parece uma coisa assim tão, ah... apesar de possível, não lhe parece uma coisa assim tão usual...?

P2: Não é usual! Não é, de todo! Há uns casos que se fala mas não é uma coisa usual... a droga sim! Não é? (Risos) Isso ‘tá bem! É um toxicodependente! Ah! ‘tá bem, ok! Se isto ‘tá associado também, olha se calhar, é mais fácil... para desmistificar um bocado as coisas.

I: Sim, claro... (Risos) E é para isso que também estamos aqui, não só para... por um lado, porque há isso... há muito essa, essa... há muitos mitos, não é?

P2: Na minha profissão, ah... ah... é quase como se isso fosse sendo... ah... ah... eu lembro-me quando comecei... no teatro... de me dizerem “Há um mistério do actor, é um mistério... há um mistério nesta arte... p’ a quem tem mistério, as coisas não podem ser desvendadas, há coisas que não devem ser desvendadas”, ‘tás a ver? Eu lembro-me disto, lembro-me disto acontecer... não é? É tão bonito, porque é que tem de haver mistério, não é? Como diz o Pessoa... não há mistério nenhum; mistério é não haver mistério, portanto, não há mistério.

I: Ou seja, ah... ajude-me, só para ver se eu percebi. Não só, ah... no caso da, desta personagem mas em todas aquelas que representa, p’ra si, ah... o fundamental é, p’ra já, pela paixão que sente pela profissão, entregar-se realmente, não é? Fazer com que tudo seja verdadeiro, dando, ah... dando sempre um pouco de si, ou seja, está a representar mas ‘tá lá sempre um bocadinho de si para que as coisas possam ser verdadeiras, porque se a P2 não estiver lá... também não há...?

P2: Não, nada é interessante. Não há, não há surpresa. Não é? Se eu não estiver lá com as minhas particularidades, não há surpresa.

I: E há que encontrar sempre alguma coisa na personagem a que se possa agarrar para que, ah... para que consiga também fazer sair essa verdade cá para fora, não é?

P2: Sim, há uma tentativa sempre de, de encontrar um ponto onde, onde, onde me consiga agarrar, exactamente, quando a personagem não é suficientemente forte p’ra mim, como neste caso. Mas, mas, por exemplo, na outra peça do monólogo, nunca precisei de encontrar ponto nenhum. Aquilo era... era um texto genial, era um texto genial, tudo aquilo era genial, tudo aquilo era maravilhoso. Percebes? P’ra mim. Eu entendia aquilo tudo, “isto ‘tá certíssimo”, não precisei de procurar, fantástico. Isso acontece muito pouco.

I: Exacto. E quando isso não acontece é que há aquela necessidade de encontrar ali qualquer coisa para fazer um *click*...

P2: É, eu acho que, eu acho que... que horas são?

I: Meio-dia e um quarto... Se quiser, também podemos ficar por aqui.

P2: Deixa-me só falar com ele que ele está-me a ligar e a gente tá aqui....

I: Força, força.

(Actriz P2 ao telefone)

I: Pronto, P2, não se preocupe. Foi mesmo o *timing* perfeito.

P2: Como é que é? 'Tá feito?

I: 'Tá feito, **perfeitíssimo.**

Anexo E

Passo 1 e 2 do Método Fenomenológico de Investigação em Psicologia aplicado à entrevista de P1:

Identificação das Unidades de Significado e sua transformação em Expressões de Carácter Psicológico

Unidades de Significado	Unidades de Significado Transformadas
1	1
<p>I: Então, P1, diga-me como é que foi para si... o representar esta personagem? Como é que vivenciou isso? Sempre num..., ou seja quando eu lhe pergunto isto é no sentido mesmo pessoal, subjectivo, nada de técnico, nada de teórico.</p> <p>P1: Sim, sim.</p> <p>I: Como é que viveu isso?</p> <p><i>P1: Bom, para mim esta personagem teve um problema que talvez seja fácil falar sobre isso... que a personagem pôs um problema complicado logo de início. Todas as personagem têm determinadas especificidades não é? E esta, o problema que me pôs inicialmente, é que... inicialmente e durante muito tempo, é que... ah... eu, eu tinha, e acho que continuo a ter uma, uma... se quiser, uma... uma recusa... de carácter em relação à maneira dele, do personagem ser. Ou seja, havia uma incompatibilidade muito grande, entre aquilo</i></p>	<p>P1 declara que todas as personagens têm as suas especificidades e que esta em particular lhe causou um problema de grande incompatibilidade de carácter, tais eram as divergências entre os modos de ser e agir de um (actor) e outro (personagem). A ideia de actor enquanto identidade individual e a de personagem enquanto alteridade (ou outridade) surgem pela primeira vez no discurso de P1, sugerindo já uma distinção entre ambas as entidades, actor e personagem.</p>

<p><i>que o personagem é e aquilo que eu sou.</i></p>	
<p style="text-align: right;">2</p> <p><i>Nomeadamente, no que diz respeito ao chamado comer e calar, 'tá a ver? Portanto é a ideia de que... o personagem é um homem que... é permanentemente insultado, permanentemente... vilipendiado... é... é... eu não digo que ele seja inocente em relação às coisas mas é, é objecto de um tratamento completamente... como é que hei-de dizer? De um tratamento violento por parte da mulher e ele não reage. Só reage depois em circunstâncias extremas, não é? E isto, para mim, foi muito difícil porque... eu não, eu não tenho... não tenho... não tenho essa característica, portanto... qualquer coisa que me aconteça, eu reajo, não é?</i></p>	<p style="text-align: right;">2</p> <p>P1 descreve características da personagem que são contraditórias ao seu modo de ser e agir em situações de vida. Considera que a personagem é violentada e insultada, sem reagir; quando o faz, é no limite. P1 na sua vida pessoal, no seu modo de ser, seria incapaz de se sentir violentado ou insultado sem reagir de imediato. Considera que este contraste entre as características da personagem foi muito difícil de ser vivido.</p>
<p style="text-align: right;">3</p> <p><i>Portanto, aqui a grande dificuldade desta personagem, nesta personagem para mim foi, se quiser... ah... habituar o meu corpo e a minha cabeça e a minha... a minha disposição a não reagir. Porque a tendência era, de cada vez que eu me sentia agredido p'la personagem da actriz P2, reagir imediatamente, ah... mas como isso não serve para a personagem, o meu trabalho essencial nesta peça foi... de algum modo, ir engolindo, engolindo, engolindo, engolindo... de modo a... a que depois as explosões que o personagem tem e que eu tinha na peça, não fossem explosões... não eram reais. Que eu não, não, não sentia, não sentia, como é que</i></p>	<p style="text-align: right;">3</p> <p>P1 revela a grande dificuldade imposta pela personagem em ver-se obrigado a habituar todo o seu ser a interiorizar e aceitar um modo de ser e agir tão contrário ao seu. Para uma óptima representação do papel, foi necessário um treino da parte de P1 que implicava conseguir agir de modo completamente diferente àquele que é por si utilizado em situações de vida reais. Para P1 representar este personagem foi necessário conter emoções, sentimentos e reacções que são em si naturais. P1 revela que esse treino de acatamento permitiu que as suas reacções mais violentas e explosivas na peça não fossem sentidas por si como verdadeiras,</p>

<p><i>hei-de dizer, não sentia em momento nenhum vontade de fazer mal, fosse o que fosse,</i></p>	<p>como reacções do P1 mas sim como reacções do seu personagem.</p>
<p style="text-align: right;">4</p> <p><i>mas, o que isto... o resultado que isto deu foi que, o facto de eu estar durante muito tempo - a peça são três horas - portanto, durante muito tempo, eu fui fazendo um exercício de, de acatamento, se quiser, de... de pressão, e quando, quando, o personagem tinha que rebentar... por força do comportamento da personagem, o que eu emprestava a essa personagem, era o... à personagem... era exactamente a pressão a que eu tinha estado sujeito durante vinte, trinta, quarenta, cinquenta minutos por não poder responder às provocações que me 'tavam a ser feitas.</i></p>	<p style="text-align: right;">4</p> <p>Para P1, esse treino de acatamento de emoções e reacções criou em si uma pressão. Pressão essa que era utilizada por si para fazer a personagem reagir, no limite, quando era necessário. É revelada uma dinâmica entre actor e personagem em que P1, por um lado, treinava o seu ser para aceitar características da sua personagem e, por outro, cedia à personagem a pressão a que era submetido na peça, para reagir enquanto personagem e não enquanto P1.</p>
<p style="text-align: right;">5</p> <p><i>A maior dificuldade foi, de facto, não reagir.</i></p> <p>I: E como é que se sentiu a ter de lutar contra isso?</p> <p><i>P1: Muito duro. Foi muito duro porque... já tive outras dificuldades com outras personagens que pediam outras coisas, não é? Mas esta, esta mexia com uma coisa que é... que é um sentimento... quer dizer, para já é natural em mim, não é? Começa por ser uma coisa do meu carácter.</i></p>	<p style="text-align: right;">5</p> <p>Para P1, a maior dificuldade imposta pela personagem foi o não poder reagir perante situações em que se sentia violentado. Revela o sofrimento psíquico que sentiu com esta personagem, mais do que com outras, por ter de agir contra o seu ser. A dimensão emocional revela-se bastante forte pela sensação de desrespeito pelos seus sentimentos que P1 faz transparecer.</p>
<p style="text-align: right;">6</p> <p><i>E depois também era aliado a um sentimento, se quiser, de alguma... de alguma injustiça porque eu acho uma coisa</i></p>	<p style="text-align: right;">6</p> <p>P1 expressa o sentimento de injustiça em relação ao facto de não poder reagir quando alvo de um tratamento violento por parte da</p>

<p><i>um bocado politicamente correcta esta ideia de que... esta ideia de que... ah... enfim, simplificando, os homens podem ser maltratados pelas mulheres e não têm que reagir. Acho isso uma treta politicamente correcta, portanto ah... não tenho, não tenho isso no meu... na minha estrutura.</i></p>	<p>personagem da actriz P2. Para P1, a diferença de género não deve ser determinante para uma não reacção da parte de um homem quando se sente agredido por uma mulher.</p>
<p style="text-align: right;">7</p> <p><i>Agora, uma coisa é reagir, outra coisa é partir para... para qualquer tipo de, de agressão. E a dificuldade que havia nesta personagem, é que eu, com as características físicas e anímicas que tenho, ao reagir, tornava-me sempre mais forte do que a actriz P2, e isso não... isso... não podia ser. Portanto, se eu respondesse de igual para igual - numa discussão de casal que é aquilo que, que acontece na peça - se eu respondesse de igual para igual, a minha veemência... a minha veemência de P1 fazia com que a dramaturgia não funcionasse, porque eu não era mais fraco do que ela. Ou seja, o personagem é mais fraco do ponto de vista anímico, não intelectual do que a personagem da actriz P2, e eu não sou mais fraco no ponto de vista anímico do que a actriz P2. Portanto, era de igual para igual. E eu, sendo de igual para igual... ficava, ficava subvertida a relação dos dois, dos dois personagens.</i></p>	<p style="text-align: right;">7</p> <p>P1 refere as diferenças entre as suas características físicas e anímicas e as da actriz P2 enquanto factor impeditivo de uma reacção habitual da sua parte. As suas características torná-lo-iam sempre mais forte do que a actriz, o que não era pretendido para a peça. P1 revela ter sido necessário auto-transformar-se enquanto homem para representar o papel, de modo a que a relação entre as personagens funcionasse como era pretendido para a peça.</p>
<p style="text-align: right;">8</p> <p><i>Portanto, para mim foi um processo de violentação permanente até eu conseguir</i></p>	<p style="text-align: right;">8</p> <p>P1 expressa o sentimento de grande violentação do seu ser que experimentou até</p>

<p><i>ficar como, como a personagem exigia. Portanto, para mim o mais difícil de tudo nem foram as três horas, nem foi o texto que eu tive que decorar, foi... ficar numa, numa espécie de São Sebastião a levar com setas o tempo todo e a sangrar e a não... e a não reagir.</i></p>	<p>conseguir criar definitivamente a sua personagem. Revela ter-se sentido constantemente atacado, sem poder defender-se e a ter de conter e esconder emoções e sentimentos seus para não reagir como reagiria numa situação de vida real.</p>
<p style="text-align: right;">9</p> <p>I: ‘Tá-me a dizer que é quase como se tivesse tido uma certa dificuldade em conseguir identificar-se com o personagem não é?</p> <p><i>PI: Não, não me identifico de todo.</i></p> <p>I: Pois...</p> <p><i>PI: Não me identifico de todo. Não... Quer dizer, para já, acho, acho... o tema é muito interessante, os sentimentos são muito verdadeiros, são sentimentos que as pessoas vivem, quase todos os casais vivem de uma maneira ou de outra... Agora, há ali um condicionamento histórico... que não faz sentido nenhum hoje em dia. Quer dizer, que é uma coisa dos anos sessenta, com um, um... enquadramento sociocultural muito específico. Há ali um fantasma de um... de um pai e... do pai dela e dos pais dele, de alguma maneira que... são... são... muito, se quiser... da literatura e do cinema dos anos sessenta. Quer dizer, é uma coisa muito onde a psicologia tinha uma... uma importância quase determinante, uma coisa freudiana que, de algum modo, tendia a explicar tudo</i></p>	<p style="text-align: right;">9</p> <p>PI expressa a impossibilidade de identificação com a personagem referindo o condicionamento histórico e o enquadramento socio-cultural da peça como principais entraves. Considera que o texto, enquadrado na literatura dos anos sessenta, não é adequado às vivências do mundo e do pensamento moderado. No entanto, refere a componente emocional da peça, considerando que os sentimentos implícitos são muito verdadeiros e comuns na vida conjugal.</p>

<p><i>não é? E eu acho que isso... O pensamento moderno já não passa bem por aí.</i></p>	
<p style="text-align: right;">10</p> <p><i>Portanto, a dificuldade para mim... ah... foi... meter-me na pele dum tipo que... que... visto à luz da... da liberdade, se quiser, da liberdade do ano de 2012, não faz muito sentido... Quer dizer... digamos que perante uma situação análoga... quer dizer, abria a porta e vinha-me embora, quer dizer, não, não 'tava para aí a chatear-me por causa do pai dela. Quer dizer, não tem, do meu... Quando você faz a pergunta, se eu tenho alguma coisa a ver com ele? Não tinha nada, rigorosamente a ver com aquele homem. Quer dizer, na primeira oportunidade... quer dizer, se eu me sentir mal venho-me embora, quero dizer, não tenho, não tenho paciência para 'tar a ficar ali... ali a ser, a ser agredido, basicamente.</i></p>	<p style="text-align: right;">10</p> <p>P1 explica como foi difícil para si interiorizar as características psicológicas e o modo de ser de um homem que no mundo contemporâneo, para si, não fazem sentido. P1 considera ilógico o modo de agir do seu personagem enquanto homem livre dos tempos modernos. Revela que em situações de vida reais análogas àquelas que são vividas na peça, a sua reacção, podendo ser livre e espontânea, seria completamente distinta, confirmando assim a impossibilidade de identificação com o modo de ser e agir da sua personagem.</p>
<p style="text-align: right;">11</p> <p>I: Acha que isto poderá - o facto de não se identificar minimamente com a personagem - poderá ter sido... um entrave ou uma dificuldade para conseguir entrar na...?</p> <p><i>P1: Não, não. Quer dizer, as, as coisas são muito curiosas. Isso aí, isso aí, entramos noutra tipo de... de conversa que é... eu como pessoa, acho que as coisas fáceis não têm interesse nenhum... ah... e a vida tem-me, tem-me demonstrado que é, de facto, assim, não é? E o meu trabalho de actor</i></p>	<p style="text-align: right;">11</p> <p>P1 considera que a impossibilidade de identificação com o personagem não se revelou um entrave no seu desempenho e performance. Para P1, o mais interessante de representar o fazer é aquilo que é mais difícil. Revela vivenciar um sentimento de “colagem” quando representa personagens cujo modo de ser é mais semelhante ao seu. O facto de poder representar personagens com modos de ser e agir contrastantes ao seu representa para si um desafio que cativa o seu interesse para se entregar mais às</p>

<p><i>também. As coisas que mais facilmente, onde mais facilmente eu chego, são as coisas que... menos interesse têm depois para o público porque não há... quer dizer, quer dizer, cola-se muito à pele não é? Cola-se muito à pele do actor ou daquilo, daquilo que o actor transmite, não é? A imagem e a energia, quer dizer, ah... o tipo de anima que, que... que se põe cá para fora. Portanto, quanto mais oportunidades eu tenho de fazer coisas que não são próximas de mim, mais difícil é o trabalho, de um modo geral, mais tendência tem para o trabalho ficar interessante.</i></p>	<p>personagens, apesar de se revelar um processo muito mais difícil. Isso cativará também o público que sentirá essa entrega da parte do actor.</p>
<p style="text-align: right;">12</p> <p><i>Agora, que é doloroso, é. Neste caso foi muito doloroso e eu... várias vezes conversei com a encenadora e disse que não sabia se conseguiria fazer o que ela queria, porque 'tava a ser muito difícil para mim... tornar-me, tornar-me tão passivo como ele.</i></p>	<p style="text-align: right;">12</p> <p>Apesar de esta personagem e de toda a peça constituírem um trabalho interessante, P1 passou por um processo muito difícil e doloroso que, por várias vezes, o levou a questionar-se se seria capaz de representar o personagem como era pretendido por lhe ser tão difícil tornar-se passivo como era necessário.</p>
<p style="text-align: right;">13</p> <p>I: E... quando conseguiu eventualmente começar a tornar-se tão passivo quanto o personagem era, ah... o que é que isso fazia o P1 sentir? Ah... sei lá, sentir as... sentir as modificações que a personagem estava a... a...</p> <p><i>P1: Não. Eu aí, eu aí não lhe sei dizer... Eu, eu... a sensação que me dá é que às tantas... é como, é como quando estamos a fazer</i></p>	<p style="text-align: right;">13</p> <p>P1 revela que foi preciso encontrar, em si, a linha da personagem e que isso foi um processo trabalhoso que levou muito tempo. No entanto, quando conseguiu encontrar a linha da personagem, ao longo dos ensaios antes da estreia, e o trabalho de construção da mesma já estava concluído, a sua representação passou a acontecer de forma automática. P1 refere o exemplo da</p>

<p><i>ginástica ou a correr. Nós... temos um exercício para fazer, não é? Mas o nosso corpo está a fazê-lo, mas a nossa cabeça não está no movimento, 'tá... sei lá onde, não é? O que acontecia comigo depois de se terem encontrado a... a linha da personagem e de eu, com os meus recursos de actor, ter conseguido encontrar aquilo que a encenadora queria e que servia à peça, a partir do momento em que isso foi encontrado - levou... muito tempo - quando isso foi encontrado... depois eu comecei, começámos p'los ensaios a solidificar isso. E quando fomos para a estreia, para o espectáculo, digamos que esse exercício estava... 'tava feito.</i></p>	<p>realização de uma actividade física como correr para explicar a sua vivência. Explica que correr trata-se de uma actividade que é realizada pela mente mas que a mente não a precisa de pensar para a realizar por já estar interiorizada; o ser humano é capaz de correr estando a pensar numa outra coisa qualquer que não “como correr”. Da mesma forma, a partir do momento e que a linha da personagem foi encontrada P1 não necessitava mais de se esforçar para a representar como era necessário, agindo já de forma automática.</p>
<p>14</p> <p><i>E eu era capaz - fazendo a analogia com o exercício, com a ginástica ou correr - eu era capaz de estar a representar... aquilo que era preciso ser representado e não estar necessariamente a sentir aquilo que a personagem deveria estar a sentir.</i></p>	<p>14</p> <p>Do mesmo modo e mantendo o exemplo do exercício físico, P1 explica que quando conseguiu finalmente encontrar a linha da personagem e começou a dar por finalizado o processo de construção da mesma, passou a ser capaz de representar a sua personagem como era essencial para a peça, sem estar necessariamente a sentir o que estava a representar. Nesta fase, P1 já tinha interiorizado todo o processo e já respondia automaticamente.</p>
<p>15</p> <p><i>Aliás, eu acho que isso é a... a história d'O Método, aquela coisa quando o Stanislavsky - que depois foi aperfeiçoada p'lo Luís Harvest, pelos Estados Unidos, e que os</i></p>	<p>15</p> <p>P1 refere <i>O Método</i> de Stanislavsky, que para si não deve ser interpretado literalmente, a propósito da questão das emoções e sentimentos dos actores aquando da</p>

<p><i>actores dos anos cinquenta, o Marlon Brando, o James Dean, toda aquela malta... ah... - aplicava. Eu acho que O Método tem... tem... tem muito que se lhe diga, não é? Porque O Método não, O Método não pode ser, do meu ponto de vista, interpretado de um modo literal. Ou seja... quando um jovem actor começa a trabalhar n'O Método... O Método é, no fundo, o chamado representado por dentro, fazer as coisas de maneira a... que sejam verdadeiras porque as estamos a sentir, assim de um modo muito simplificado, naturalmente, não é? Só que a tendência do, do, do.... do jovem actor é para "ok, se eu tenho que... representar, se a minha personagem está triste porque o avô morreu... eu, eu, eu tenho que ter, necessariamente, uma memória afectiva que seja análoga". E isto é um equívoco tremendo, Porque pode acontecer que a analogia faça efeito, ou pode não acontecer.</i></p>	<p>representação de um papel. Para P1, <i>O Método</i> não deve ser interpretado de forma literal pois a tendência, quando é preciso representar um determinado sentimento será fazer uso de uma memória afectiva análoga e P1 explica que isso é um erro na medida em que a analogia pode ou não surtir o efeito desejado.</p>
<p>16</p> <p><i>E quantas vezes há em que eu, para sugerir ao público, representar junto do público algo que tem a ver com uma dor, a memória afectiva que eu tenho pode ser uma memória de alegria. O que acontece é que essas memórias têm que me colocar num estado de disponibilidade que pareça verdade.</i></p>	<p>16</p> <p>P1 revela utilizar várias vezes uma memória afectiva que não seja análoga à emoção ou sentimento que está a representar, desde que a memória utilizada o deixe disponível para representar com uma certa verdade.</p>
<p>17</p> <p><i>Ou seja... há uma escola americana que diz uma coisa muito engraçada, eles dizem uma coisa que é a escola do Being, eles dizem que</i></p>	<p>17</p> <p>Para melhor explicar a dinâmica entre sentimentos da personagem e do actor, P1 refere a escola do <i>Being</i> que defende a</p>

<p><i>é muito mais fácil representar uma cena de amor com uma mulher... de quem, de quem se gosta, que se acha graça ou de quem se odeia, do que representar uma cena de amor com uma mulher que não nos diz rigorosamente nada.</i></p>	<p>posição de que é mais fácil representar uma cena carregada emocionalmente (por exemplo, de amor), com alguém por quem se nutra um sentimento igualmente forte, possivelmente oposto (amor ou ódio), do que com alguém que é indiferente afectivamente.</p>
<p style="text-align: right;">18</p> <p><i>Portanto, aqui a dificuldade é - e o método que cada actor acaba por encontrar – é: “Como é que eu coloco o... o meu instrumento, que sou eu, ao serviço desta verdade momentânea?”. E a minha técnica, que não é igual à do meu colega e não é igual à do outro colega (cada um tem a sua técnica)... ao fim de muitos anos de experiência, a técnica já é de tal maneira misturada com o pensamento que nós, que eu já não consigo perceber onde é que está a técnica e onde é que está o raciocínio. Portanto, o que acontece é que eu, para tornar verdade uma determinada coisa, o que eu tenho que fazer é colocar uma ênfase que já passa por processos que eu quase que não controlo do ponto de vista racional. Percebe?</i></p>	<p style="text-align: right;">18</p> <p>P1 explica que é necessário colocar-se a si próprio, enquanto instrumento de trabalho, à disposição da referida verdade, para que ela surja na representação. Esse será o método, a forma de encontrar em si a personagem que cada actor utilizará à sua maneira. A referida verdade é uma verdade momentânea, no sentido em que não se espera que se sinta verdadeiramente o que a personagem deveria sentir mas que aquilo que o actor está a sentir ao representar, esteja relacionado com que memória afectiva estiver, seja sentido pelo actor como verdadeiro. P1 afirma que, com o passar do tempo e com a experiência, técnica e pensamento misturam-se de tal forma que tornar verdadeiro aquilo que está a ser representado não passa mais por processos que possam ser controlados do ponto de vista racional.</p>
<p style="text-align: right;">19</p> <p><i>Portanto, eu podia perfeitamente ‘tar a fazer o personagem e a sofrer que nem um cão - percebe? - e isso não me estar a afectar minimamente. Mas, naquele momento, o exercício é como se tivesse a correr, é aquilo que eu dizia, é um exercício que eu estou a</i></p>	<p style="text-align: right;">19</p> <p>P1 afirma ter sido capaz de representar situações de grande sofrimento para a personagem sem sentir realmente esse sofrimento e sem que o sofrimento da personagem o afectasse de algum modo. Explica que aí já respondia automaticamente,</p>

<p><i>fazer completamente concentrado.</i></p>	<p>como acontece na execução de uma actividade física como correr, em que está completamente concentrado a realizar a tarefa mas sem que a sua mente esteja a pensar no que está a fazer ou como fazer.</p>
<p style="text-align: right;">20</p> <p>I: Mas, então acabava por conseguir separar bastante a...</p> <p><i>PI: Na altura não. É... este é que é o mistério da representação.</i></p> <p>I: OK.</p> <p><i>PI: É que isto...</i></p> <p>I: Enquanto está lá?</p> <p><i>PI: Isso eu posso explicar-lhe a posteriori. O que eu 'tou a tentar explicar a posteriori é aquilo que eu acho que se passa comigo, não é?</i></p> <p>I: Sim.</p> <p><i>PI: Porque, a verdade é que se eu sentisse realmente aquilo, eu tinha de ficar necessariamente... muito desajustado. E eu não fico... e eu só sinto aquilo de um modo... pontual, percebe? Ah... e aquilo passa no segundo a seguir, porque eu a seguir 'tou a sentir outra coisa.</i></p>	<p style="text-align: right;">20</p> <p>P1 revela no início ter sentido dificuldade em separar as entidades indivíduo-personagem e os sentimentos de ambas mas rejeita a ideia de sentir verdadeiramente aquilo que o personagem deveria sentir, considerando que se assim fosse, tal significaria um desajustamento mental da sua parte. Afirma apenas sentir pontualmente certas emoções semelhantes àquelas que deveriam pertencer à personagem propriamente dita e explica que se tratam apenas de vivências momentâneas que levam a que, no momento seguinte, sinta outra coisa diferente e não fique preso à emoção base da personagem naquela situação.</p>
<p style="text-align: right;">21</p> <p><i>Portanto... não, não encontro melhor analogia do que esta do exercício físico, percebe? É, é como seoubessem duas realidades ao mesmo tempo, paralelas, mas</i></p>	<p style="text-align: right;">21</p> <p>P1 utiliza a analogia do exercício físico para explicar o modo como os sentimentos da personagem e as suas vivências enquanto actor podem coexistir como duas realidades</p>

<p><i>ambas são verdadeiras.</i></p> <p>I: Porque mesmo dentro da peça há momentos em que é suposto sentir-se uma coisa, e no momento a seguir outra completamente diferente?</p> <p><i>P1: Exactamente, outra completamente diferente.</i></p>	<p>distintas mas verdadeiras. Na execução da actividade física correr é possível estar a realizar a tarefa sem estar a pensar nela; o mesmo aconteceu a P1 aquando da representação do seu personagem.</p>
<p style="text-align: right;">22</p> <p>I: Já percebi que, pronto, apesar de não haver uma...identificação - ou o que for - com, com a personagem, foi uma coisa que foi muito intensa?</p> <p><i>P1: Foi, foi. Não, isso foi. Foi, foi, por várias razões, mas... principalmente porque eu, eu, eu queria... esta peça foi, foi, ah.... esta peça nasceu d'um projecto que eu tive quando - aqui há uns anos eu 'tive no Brasil durante uns meses e quando se está fora de Portugal, nós temos sempre mais capacidade para raciocinar e reflectir sobre as coisas do que quando estamos cá - eu, quando vim do Brasil, trazia dois projectos muito, muito desenhados na minha cabeça: queria fazer uma peça com o actor A e queria fazer uma peça com a actriz P2. Coisas que eu queria! Portanto, eu fui-me mexendo, fui-me mexendo, se quiser, até conseguir fazer as, as duas peças.</i></p>	<p style="text-align: right;">22</p> <p>P1 expressa a intensidade com que viveu a peça e a personagem, referindo o seu desejo de fazer uma peça contracenando com a actriz P2 como principal motivo cativante. Relata que a concretização desta peça esteve relacionada com um projecto que foi delineado por si no Brasil. Para P1, estar fora de Portugal é sinónimo de maior capacidade de reflexão e raciocínio e sentindo-se mais desperto mentalmente, começou a surgir o interesse e o desejo de contracenar não só com a actriz P2, como também com um outro actor português.</p>
<p style="text-align: right;">23</p> <p><i>No caso da peça com a actriz P2, o projecto inicial, não era esta peça. A peça que eu tinha proposto à encenadora, era uma peça</i></p>	<p style="text-align: right;">23</p> <p>P1 revela que esta peça não fazia parte do seu projecto inicial e que a sua proposta. Que não foi aceite pela encenadora, consistia</p>

<p><i>que tratasse de coisas relacionadas com a vida conjugal, porque a mim interessava-me falar sobre isso; ou melhor, interessava-me representar sobre isso. Eu acho que se representa pouco em Portugal; nós temos um teatro que tem pouco a ver com a vida das pessoas, temos um teatro que tem muito mais a ver com, com, se quisermos, com o lado mais intelectual da... das pessoas, do que com a vivência... Como não fazemos esse tipo de teatro e eu acho que faz falta e eu gosto desse tipo de teatro; portanto, eu queria fazer uma peça sobre um casal! A encenadora não gostou daquele teste, propôs este e eu, pronto não era bem a mesma coisa, mas também era um teste sobre essas, sobre as emoções, neste caso conjugais, não é?</i></p>	<p>numa outra peça cujo tema central era, do mesmo modo, a vida conjugal. Declara o interesse que tem sobre o tema da vida conjugal e o desejo de representá-lo, expressando com alguma tristeza a opinião de que se representa pouco em Portugal, onde o teatro não será tão vivencial/pessoal mas mais intelectual.</p>
<p style="text-align: right;">24</p> <p><i>Portanto... o... facto de ter sido difícil... foi, à mesma, muito intenso e... mas seria sempre intenso, mesmo que eu estivesse de acordo com aquilo que... que estava a fazer.</i></p>	<p style="text-align: right;">24</p> <p>P1 expressa a intensidade com que vivenciou todo o processo dramático, revelando que para si seria sempre muito intenso, ainda que concordasse em absoluto com o que estava a representar. Para P1 a intensidade com que vive o processo de construção e de representação de um personagem não parece depender unicamente da dificuldade e sofrimento psíquico que tal lhe possa causar mas também de outros factores como o interesse pelo tema e a cumplicidade com os actores, neste caso com a actriz P2.</p>
<p style="text-align: right;">25</p> <p><i>Portanto... mas eu acho que para mim, para mim, o grande, o grande gozo do trabalho de</i></p>	<p style="text-align: right;">25</p> <p>Para P1, o grande prazer que retira do trabalho de actor está relacionado com a</p>

<p><i>actor, é que... ah... eu tenho que encontrar maneira de... tornar verdade naquele momento, aquela ideia, ou aquele sentimento, percebe? Ah... e isso só pode ser feito com, com alguma intensidade, variando depois conforme as peças. Mas isso tem, isso tem sempre de lá estar.</i></p>	<p>necessidade de tornar verdadeiro, no momento, aquilo que está a representar. E revela que para que isso seja possível é sempre necessário viver todo o processo dramático com alguma intensidade.</p>
<p style="text-align: right;">26</p> <p><i>Ora, quer dizer, se eu estivesse sempre de acordo com aquilo que faço 'tava tramado: tenho passado a vida a fazer vilões, quer dizer, 'tava aí cheio de crimes até, até ao pescoço. Portanto, eu acho que são, são... para mim, pelo menos, são... são zonas que, que... que não se contaminam;</i></p>	<p style="text-align: right;">26</p> <p>P1 expressa a opinião de que actor e personagem ou drama e vida real são entidades independentes que não se conspurcam. Afirma que pela sua experiência a representar papéis de vilões, se assim não fosse e se concordasse ou se se identificasse sempre com aquilo que representa, seria um criminoso.</p>
<p style="text-align: right;">27</p> <p><i>embora, pontualmente e conforme aquilo que nós estamos a viver, há... há... há colegas que falam de - sobretudo, no cinema americano - de uma contaminação, se quiser, entre as personagens e os actores.</i></p> <p>I: Hum, hum...</p> <p>PI: Ah... é possível. Há momentos em que essas coisas acontecem</p>	<p style="text-align: right;">27</p> <p>No entanto, referindo relatos de colegas do cinema, principalmente americano, P1 admite a possibilidade de uma certa contaminação entre as personagens e os actores, em casos pontuais e conforme a situação de vida actual de cada actor.</p>
<p style="text-align: right;">28</p> <p><i>mas, no meu caso... foi mesmo por momento, não é? E no cinema isso nunca me aconteceu, aconteceu-me duas vezes no teatro. Situações... ah... que tinham a ver com essa contaminação.</i></p>	<p style="text-align: right;">28</p> <p>Apesar de admitir a possibilidade de uma certa contaminação entre actor e personagem, salienta que no seu caso, nesta peça, tratou-se apenas de algo momentâneo e afirma nunca tal lhe ter acontecido em cinema mas apenas duas vezes em teatro.</p>

<p style="text-align: right;">29</p> <p><i>Eu fiz uma peça aqui há uns anos atrás chamada X, que era uma coisa... uma peça inglesa, em que eu fazia um marginal... uma espécie - chamava-se S - uma espécie de sábio da rua... porque havia muitas coisas e era uma coisa muito física. Eu corria muito, eu cantava, eu tocava, havia uma série de, havia uma coisa física enorme e, por exemplo, eu acabava o espectáculo e... quer dizer, primeiro que a adrenalina desaparecesse era muito difícil. Normalmente, quer dizer, mesmo em qualquer espectáculo, nós precisamos de uma hora ou duas até aquilo tudo acalmar, até os níveis voltarem todos ao normal. Mas aquela peça não; eu deitava-me às cinco, seis da manhã porque não conseguia baixar os níveis de adrenalina, tal não era a intensidade da coisa.</i></p> <p>I: <i>Humm humm...</i></p> <p>PI: <i>E por isso essa contaminação existia aí. Bastava isso e dum modo, neste caso, físico. Portanto, eu não ia fazer exactamente as mesmas coisas que o S fazia em cena. Portanto, vinha para a rua, ia dançar, bebia, e não sei quê.</i></p>	<p style="text-align: right;">29</p> <p>Para exemplificar um caso da referida contaminação, P1 relata um episódio de representação de uma peça de teatro onde o seu papel tinha uma componente física muito forte, já que o corpo estava em constante actividade. Explica como é natural e habitual o seu ser, enquanto actor, necessitar de algum tempo, normalmente uma ou duas horas, para voltar a si e para baixar os níveis de adrenalina que são elevados e alterados na representação de qualquer papel. Expressa, no entanto, a grande dificuldade que teve, mais do que em qualquer outra peça, em atenuar a adrenalina que sentia no final, tal tinha sido a intensidade com que tinha vivido a experiência em palco. Admite que, por não conseguir baixar os níveis de adrenalina, saía para a rua até de madrugada e dançava e bebia, numa espécie de <i>continuum</i> da actividade física que iniciara na peça e que não conseguia atenuar. Considera isso um exemplo de uma certa contaminação entre actor e personagem, ainda que não fizesse exactamente o mesmo que a sua personagem fazia em cena e apenas a um nível físico, afastando a possibilidade uma contaminação da sua identidade, pela personagem, a nível psicológico.</p>
<p style="text-align: right;">30</p> <p><i>Outra vez, uma coisa que me aconteceu na escola - esse talvez tenha sido o fenómeno mais próximo dessa loucura que os</i></p>	<p style="text-align: right;">30</p> <p>Noutro exemplo que P1 considera mais próximo da referida contaminação entre actor e personagem, P1 relata um episódio de uma</p>

<p><i>americanos falam, dessa contaminação - foi uma peça que eu fiz... que é... o... a peça Y; e eu fazia o personagem L, que é... um poeta que se suicida a... a mando da protagonista, que é a mulher que, por quem ele está apaixonado. E eu fiz essa peça numa escola europeia e depois voltei a fazê-la cá anos mais tarde, exactamente o mesmo personagem, e o que aconteceu... nessa escola, nós fazíamos, só fazíamos quatro representações, andávamos, fazíamos, ensaiávamos durante três meses e fazíamos durante quatro dias e o espectáculo acabava, e eu lembro-me que quem fazia a protagonista, era uma actriz Polaca, era uma actriz extraordinária e que... houve uma noite em que aquilo, ela tem uma cena, o L... tem duas cenas no espectáculo e a última cena é uma cena em que ela entrega uma pistola para ele se matar. E eu lembro-me de uma noite... que ela fez aquilo tão bem, tão bem, tão bem, que eu saí de cena de tal maneira comovido com o que ela tinha feito, que, quando vim para os bastidores, eu - por um segundo, ou microsegundo ou o que lhe quiser chamar - olhei para a pistola e disse "Se calhar eu era capaz". Mas, quer dizer, foi ali uma... um milésimo, e não teve a ver comigo, teve a ver mais com ela.</i></p>	<p>peça que representou nos seus tempos de estudante de teatro. Nesta peça, P1 representava um poeta que se suicida a mando da protagonista relata uma noite em que, comovido pela extraordinária actuação da protagonista, depois de sair de cena P1 olhou para a pistola e pensou que poderia ser realmente capaz de se suicidar. Aqui, a possível contaminação da sua identidade pela identidade da sua personagem aconteceria a um nível mais psicológico mas P1 rejeita ou nega qualquer impacto que isso possa ter tido no seu ser, afirmando que se tratou de um episódio momentâneo e finito e dirigindo a causa do sucedido às características excepcionais da protagonista enquanto actriz e não às suas próprias características enquanto P1.</p>
<p style="text-align: right;">31</p> <p><i>Agora, no cinema americano, há quem ache que isso acontece, que... os actores e as personagens se misturam. Eu acho que...</i></p>	<p style="text-align: right;">31</p> <p>Deixando as suas experiências passadas para trás, P1 retoma o discurso à actualidade, rejeitando e depreciando a ideia, defendida</p>

<p><i>enfim, com a idade que tenho, já me, isso já me parece um bocadinho uma fabulação romântica, a não ser, a não ser em casos em que os actores são escolhidos de um modo menos profissional, não são actores profissionais e são actores cujas características são muito próximas das personagens.</i></p>	<p>por alguns actores do cinema americano, de que actor e personagem se podem confundir enquanto identidade do ser que representa um papel. Para P1, isso apenas acontecerá se os actores não forem profissionais e/ou possuírem características psicológicas bastante similares às das personagens que representam.</p>
<p style="text-align: right;">32</p> <p><i>Ou seja, isso... dos anos sessenta para cá, isso... actualmente em Portugal ainda se faz muito disso... ah... O cinema francês fez isso durante muito tempo, que é... os realizadores preferem trabalhar com actores que não têm experiência nenhuma e que... ah... do que trabalharem com actores profissionais, que lhes dão uma outra leitura das coisas.</i></p>	<p style="text-align: right;">32</p> <p>P1 refere situações do cinema português e francês em que os realizadores optam por contratar actores pouco experientes, ao invés de contratarem actores com vasta experiência, afirmando que esses dão aos realizadores uma leitura diferente dos papéis.</p>
<p style="text-align: right;">33</p> <p><i>No caso de ser um actor que não tenha experiência nenhuma... é evidente que se eu, que se eu tivesse vinte anos e fizesse um filme nos Estados Unidos, em que fizesse uma personagem muito próxima da minha personalidade, ganhasse uma fortuna - que é o que... que é o que acontece - e, seis meses depois ninguém me chamasse mais... era provável que eu pensasse em suicidar-me... percebe? Porque acho que são, que são realidades diferentes. No caso português, acho, acho isso, para mim, não faz, não faz grande sentido.</i></p>	<p style="text-align: right;">33</p> <p>P1 expressa a opinião de que o cinema português e o cinema americano são realidades distintas. Sugere que no cinema americano pode acontecer mais frequentemente que um jovem actor, pouco experiente e com características muito semelhantes às de uma determinada personagem experimente o desejo de cometer suicídio se for contratado para representar essa personagem num filme, e não voltar a ser contratado depois disso, depois de ter representado algo tão próximo de si. Para P1, no cinema português isto seria ilógico, pela discrepância entre condições e métodos de contratação dos actores, nomeadamente no</p>

	<i>cachet.</i>
34	34
<p>I: E nesta peça, concretamente, nunca chegou a sentir em nenhum momento essa tal contaminação?</p> <p><i>P1: Não, não. Há uma coisa... há uma coisa que... há uma coisa que existe sempre mas isso eu acho que é, que é a... a manipulação que o actor faz. Quer dizer, houve momentos em que eu e a actriz P2 - quer dizer, que somos amigos, nunca fomos namorados, nem amantes nem nada parecido - ah... havia momentos em que nós claramente percebíamos que estávamos a odiar-nos um ao outro naquele momento, naquele preciso momento.</i></p> <p>I: Enquanto P1 e enquanto...?</p> <p><i>P1: Ai acho que sim, ai acho que sim. Só que, é evidente que... isso é... quase que de um modo automático porque, porque é provocado p'la personagem e é transformado p'la personagem... percebe? Mas havia coisas que eram claramente... ah... claramente: "O que é que estás a fazer hoje? Mas que merda é esta?". 'Tas a ver? Um bocado, um bocado... Eu quando digo odiar é, é, é um termo excessivo mas... "Mas porra porque é que estás a fazer isto assim?" - eu, eu a pensar. E imediatamente isso servir, como acontece nos casais, que é, perante uma diferença do quotidiano, vem logo: "Mas o que é isto?". Portanto, e era</i></p>	<p>Quando questionado sobre uma possível contaminação entre actor e personagem na peça em estudo, P1 inicialmente responde negativamente, embora no momento seguinte refira situações em cenas mais agressivas com a actriz P2 que eram vividas com uma tal intensidade que os próprios actores P1 e P2, que nutrem sentimentos positivos entre si de amizade e admiração, sem qualquer vertente amorosa, percebiam estar a odiar-se mutuamente enquanto pessoas. No entanto, justifica o surgimento automático desse sentimento negativo com as características das personagens. Esse sentimento seria provocado mas também transformado pelos comportamentos e características das duas personagens em interacção, que afectariam os actores mutuamente. P1 expressa alguma indignação que sentiu em relação a certas atitudes da actriz P2 ao lembrar esses momentos mas afirma que essa dinâmica entre os dois acabava por ser utilizada de forma positiva na peça, por se tratar de uma peça sobre a relação de um casal. Mais uma vez, P1 faz transparecer a ideia não só de uma dinâmica específica entre actores, mas também de uma dinâmica entre actor e personagem que se baseia numa troca de atitudes, sentimentos e experiências para melhor desempenhar o papel. Aqui, os actores, sob o efeito de uma certa</p>

<p><i>isso que nós utilizávamos bem - acho eu - utilizávamos bem, na peça. Mas isso porque tem a ver com, com uma relação de casal. Nem todas as peças dão para fazer coisas dessas.</i></p>	<p>contaminação, trariam para a peça sentimentos e emoções vividos em situações do seu quotidiano, como uma discussão conjugal, tornando mais real o que estava a ser representado.</p>
<p style="text-align: right;">35</p> <p><i>Embora eu, se quiser, a minha técnica é sempre, é sempre procurar integrar a verdade do momento naquilo que eu tenho que fazer, mesmo que possa ser inesperado, mesmo que não seja até lógico, não é? Mas o que acontece é que se eu fizer uma coisa durante uma representação, uma coisa... que não é lógica mas que é verdade, porque eu... ah... eu estou a sentir algo mais forte... um exemplo um bocado patético mas enfim: se eu estiver a representar, de repente 'tou com uma enorme dor de dentes, que vem não se sabe de onde, quer dizer, eu, eu, eu tenho que integrar essa dor de dentes, que eu não a posso disfarçar, porque eu 'tou a senti-la. Portanto, o que eu tenho que fazer é levá-la, usá-la para me colocar num estado de vulnerabilidade - não é? - que torne mais verdade aquilo que eu estou a fazer.</i></p>	<p style="text-align: right;">35</p> <p>P1 revela que a sua técnica na representação de um papel consiste em integrar a verdade real de cada momento naquilo que está a fazer em palco. Para P1, mesmo que aquilo que está a sentir no momento seja oposto ou ilógico em relação àquilo que deve representar, a representação torna-se mais verdadeira se conseguir integrar nela o sentimento que está a experienciar no momento. Dando o exemplo da dor de dentes, P1 refere que no caso de estar a representar e lhe surgir uma dor de dentes, a sua tática é tentar integrar e utilizar essa dor naquilo que está a representar, tornando assim a representação mais verdadeira por estar associada a um sentimento real e verdadeiro para si, naquele momento. A técnica de P1 passa, assim, por conceder à personagem algo que é seu realmente e que lhe permite colocar-se num estado de fragilidade ou de vulnerabilidade, tornando a representação mais verdadeira.</p>
<p style="text-align: right;">36</p> <p><i>Porque a... a grande verdade do actor, no meu ponto de vista, é quando consegue realmente colocar-se em fragilidade, quer dizer em... E...e... se o actor conseguir fazer</i></p>	<p style="text-align: right;">36</p> <p>Para P1, ser verdadeiro enquanto actor passa por um processo em que o seu ser tem de conseguir colocar-se num tal estado de vulnerabilidade e fragilidade durante a</p>

<p><i>isso, consegue convencer as pessoas que - os espectadores - que está a sentir aquilo que eles estão a ver, p'la primeira vez, quando já sentiu aquilo quinhentas vezes antes, não é?</i></p>	<p>representação, de modo a torna-la mais verdadeira e a levar o público a acreditar que aquilo que está a fazer e a sentir naquele momento é verdadeiro, de cada vez que representar a mesma coisa.</p>
<p style="text-align: right;">37</p> <p><i>O Robert de Niro dizia uma coisa muito interessante, quando eu perguntava “Como é que você constrói as personagens?” e não sei quê, ele dizia “Não, o meu trabalho não é construir personagens. Constrói-se, constrói-se. Agora, o trabalho que eu tenho é, depois, não mostrar aquilo que fiz”. Ou seja, há um tempo para construir. Como é que ele pensa, o que é que ele faz, que gestos é que tem, tudo isto é pensado, é trabalhado, encontrado. E depois, a dificuldade é um actor fazer isso sem as pessoas se aperceberem que aquilo é representação. Portanto, essa é que eu acho, para mim fascina-me muito mais esse lado da desconstrução do que se construiu, do que propriamente mostrar a construção.</i></p>	<p style="text-align: right;">37</p> <p>P1 utiliza a perspectiva de um actor internacional bastante conceituado para expressar o seu fascínio pelo trabalho do actor. Para P1, o mais fascinante é o facto de ter de “desconstruir” a personagem depois de a ter construído. Revela que é sempre necessário um tempo de construção onde o actor percebe quem é a sua personagem, como ela pensa, como age, quais são os seus gestos e posturas, entre outras coisas; mas quando isso é encontrado, quando a personagem já está construída, para P1 é necessário voltar a “desconstruir” para que não pareça uma simples representação aos olhos de quem a vê. Para P1, ficar fincado àquilo que construiu, sem dar nada de si enquanto pessoa à personagem, tornará a representação pouco genuína. Mais do que construir a personagem enquanto entidade/identidade imaginária, parece ser necessário integrar o seu ser na personagem, desconstruindo-a, para a tornar mais verdadeira.</p>
<p style="text-align: right;">38</p> <p>I: E como é que consegue fazer isso? Como é que conseguiu, pronto, quer dizer... nesta peça em específico... fazer isso que</p>	<p style="text-align: right;">38</p> <p>P1 afirma que o processo de tornar, em palco, os momentos verdadeiros já é para si inconsciente e automático. No entanto,</p>

diz? Tornar os momentos verdadeiros.

PI: É como lhe digo, às tantas é, é...um processo, é um processo que já corre sozinho, um processo inconsciente, não é? Porque... ah... não sei, é como, é como... como é que eu lhe posso dizer isto? Há... há... assim alguns momentos na vida que nos marcam... Eu lembro-me, lembro-me muitas vezes d'uma... d'uma... d'um pequeno acidente que tive quando era miúdo: estava num acampamento, 'tava a brincar - tinha, não sei, onze anos, ou assim - e... levantei-me a correr, daquelas coisas típicas de miúdo, não vi que havia uma corda... ah... à altura exactamente do meu pescoço, e eu corri e de repente, de repente, fico parado por uma corda no pescoço - não é? - que nem sequer me magoou, foi... no meu horizonte visual, apareceu uma coisa que não estava lá, supostamente, não é? Portanto, e é como se no momento em que, desde que eu me levantei até que a corda me bateu, é como quando, quando se calhar se tem um acidente ou não sei quê, é um momento da verdade absoluta em que não há pensamento... percebe? Ah... é assim uma coisa de que, como se fosse matéria bruta, matéria virgem, de... de... de vida, sem nenhum pensamento metido lá para dentro para criar seja o que for. E o que eu tento fazer na representação é isso, é ir à procura desses momentos de vida absoluta, em que eu posso ser tudo o que possa acontecer a partir

explica que utiliza várias vezes a memória de momentos que foram marcantes na sua vida. Relata um episódio da sua infância de que se lembra várias vezes quando está a representar em que, numa brincadeira em que corria foi parado por uma corda à altura do seu pescoço. Expressa a surpresa e ausência de pensamento com que viveu esse momento, denominando-o um momento de vida de verdade absoluta, um momento real de total ausência de pensamento, onde há espaço e liberdade para se criar qualquer coisa de totalmente novo sem influência de pré-conceitos. Afirma ser esse o seu objectivo quando representa: procurar em si esses momentos de vida absoluta e utilizá-los como percussores de criação de momentos de verdade absoluta em palco. Há uma transformação consciente no processo mental que é transferida para o corpo na representação mas a partir de certa altura não é mais consciente e processa-se já de forma automática.

<p><i>daí, não sei se isto faz sentido... p'ra si?</i></p> <p>I: Sim, sim, 'tou a perceber.</p>	
<p style="text-align: right;">39</p> <p><i>P1: Portanto, é isso que eu procuro, é aquilo que eu chamo colocar-me num estado de disponibilidade. O, o... que essa escola Americana diz é o estado de Being... o que interessa é... ser, estar, de algum modo. Quer dizer... ah... eu tenho que encontrar essa verdade. Se eu conseguir essa verdade...</i></p>	<p style="text-align: right;">39</p> <p>P1 refere que a procura desses momentos de vida, de verdade absoluta constitui a concretização do colocar-se num estado de disponibilidade de criação, o já referido estado de <i>Being</i>; o ser e estar no momento. E é o alcance desse estado, a concretização dessa procura de verdade em momentos de vida absoluta que proporciona a verdade na representação.</p>
<p style="text-align: right;">40</p> <p>I: E ela pode surgir de qualquer maneira, ou seja, ah...?</p> <p><i>P1: Eu hoje em dia já não sei, eu hoje em dia já não sei como é que a provoco.</i></p> <p>I: Pois, pois era o que eu ia perguntar...</p> <p><i>P1: Eu hoje em dia já não sei como é que a provoco. Tenho quase quarenta anos disto, não é? Portanto, às tantas... às tantas... ah... sei lá... ela pode surgir das coisas mais inacreditáveis, percebe? Mas há... há... sempre uma manipulação do real; do real não, há sempre manipulação do momento. O actor é um manipulador, isso é claro.</i></p>	<p style="text-align: right;">40</p> <p>P1 expressa a dificuldade em explicar como consegue obter ou provocar essa verdade necessária na representação, ao fim de tantos anos de carreira, sugerindo tratar-se já de um processo automático. No entanto, explica que ela pode surgir de qualquer forma, das coisas e lembranças mais inacreditáveis mas que há sempre uma manipulação do real da parte do actor. Ao encontrar essa verdade, ainda que de um modo pouco consciente e automático, o actor utiliza-a e manipula-a conscientemente em prol daquilo que tem de representar.</p>
<p style="text-align: right;">41</p> <p><i>Eu, uma vez aconteceu-me uma coisa que é: fui fazer um casting, uma audição... e... ah... - não tinha grandes esperanças naquilo, mas ia fazer porque precisava de trabalhar - e, e</i></p>	<p style="text-align: right;">41</p> <p>P1 relata uma situação de vida pessoal em que, num casting numa produtora, se sentiu insultado pela falta de respeito e profissionalismo e a pouca organização que</p>

<p><i>aquilo foi feito numa produtora e, por força das circunstâncias... ah... aquilo foi muito desorganizado; e estavam com uma câmara e eu a dizer um texto que me tinham, que me tinham preparado, que me tinham dado, e pessoas a passarem atrás, pessoas a passarem à frente... Eu 'tava a ficar, a sentir-me insultado! Quer dizer, 'tava a tentar mostrar o meu trabalho e ninguém tinha respeito por isso. E durante a filmagem... passei-me. Comecei a insultar toda a gente, com todos os palavrões que possa imaginar, um silêncio total a seguir àquilo e eu, a partir daí, continuei...ah... o que tinha para fazer do texto. Ou seja, deram-me o papel principal, imagine o que é que aconteceu? Sem falsas modéstias, a... a realizadora era Brasileira, não conhecia os actores portugueses, ficou a olhar pr'áquilo e "Eh pá, este gajo..." e porquê? O que eu fiz com aquilo foi, com aquela explosão de raiva, criei ali o tal momento antes da corda, não é?</i></p>	<p>as pessoas da produtora demonstravam. Inconformado com tal tratamento, P1 refere ter interrompido o texto que lia, com uma explosão de raiva, chegando a insultar as pessoas à sua volta e tendo depois retomado a leitura. Ao ter esta reacção, P1 terá criado um momento de verdade absoluta que cativou a atenção e interesse da realizadora que, surpreendida positivamente, lhe atribuiu o papel principal. A expressão do sentimento real que P1 estava a vivenciar, manipulado de tal forma a surgir durante a representação e desvanecer-se de modo a continuá-la como se nada tivesse ocorrido, proporcionou-lhe a expressão da verdade absoluta desse momento e, como tal, tornou toda a representação mais verdadeira, cativando a realizadora.</p>
<p style="text-align: right;">42</p> <p><i>O momento de verdade absoluta que eu se calhar há quarenta anos atrás tinha que fazer com exercícios físicos, com exercícios vocais... essa disponibilidade, hoje em dia, se calhar já a consigo manipular para ela acontecer. Mas começou por ser o que é com toda a gente: exercícios de respiração, exercícios de concentração, exercícios de memória afectiva - tudo isso para, para...</i></p>	<p style="text-align: right;">42</p> <p>P1 explica que no início da carreira de actor, o processo de procura e expressão desses momentos de verdade absoluta é treinado com exercícios específicos: vocais, de respiração, físicos, de concentração e de memória afectiva, entre outros. Actualmente, com tantos anos de experiência acumulados, afirma já ser um processo automático em si que surge sem que sejam necessários</p>

<p><i>parecer, ou para chegar a essa, a essa verdade. Hoje em dia, é como digo, já 'tá tudo muito misturado.</i></p> <p>I: Já não precisa de estar com conhecimentos ou pensamentos <i>a priori</i>?</p> <p><i>P1: Não, não.</i></p>	<p>conhecimentos ou pensamentos <i>a priori</i>.</p>
<p style="text-align: right;">43</p> <p><i>Sabe porquê? Até porque das vezes em que, por exemplo, 'tou mais inseguro e que... procuro pensar mais sobre as coisas, a minha razão tem tendência a sobrepor-se a tudo... ah... e, então eu perco coisas. Portanto, eu... eu... eu tenho que dar, eu tenho que dar, eu tenho que dar espaço ao meu lado emocional... e, e às vezes tenho que ser um bocado estúpido para isso, passo a... passo a expressão. Ou seja, eu não posso ser tão, eu não posso ser tão, tão, não posso ser tão objectivo, não posso ser tão analítico, não posso ser tão... Às tantas eu tenho que... tenho que esquecer-me e deixar-me ir. E isso, quanto mais eu consigo fazer isso, mais chego às personagens.</i></p>	<p style="text-align: right;">43</p> <p>P1 revela que não necessita de representar com base em conhecimentos ou pensamentos <i>a priori</i> ou de forma demasiado racional quando procura os referidos momentos de verdade absoluta, uma vez que eles já surgem através de um processo pouco controlável em termos conscientes. Mais, afirma que quando está inseguro tem tendência a ser mais racional do que emocional, e que isso acaba por prejudicar o seu processo criativo e o desenrolar da representação de forma óptima. Para P1, é necessário dar espaço ao seu lado emocional, ainda que por vezes isso lhe seja difícil, é necessário esquecer os pensamentos, distanciar-se e deixar-se levar pelas emoções de modo a conseguir encontrar verdadeiramente as personagens dentro de si.</p>
<p style="text-align: right;">44</p> <p>I: Sente que o estar sempre racional e sempre a intelectualizar, acaba por ser um pouco...</p> <p><i>P1: P'ra mim é um problema.</i></p> <p>I: ... um entrave?</p>	<p style="text-align: right;">44</p> <p>Para P1, o seu lado mais racional constitui um problema na representação e admite não ser tão emocional como gostaria para melhor servir a sua profissão de actor. No entanto, esta é uma característica do seu ser à qual já se habituou e que aceita.</p>

<p><i>P1: P'ra mim é um problema, p'ra mim é um problema. Embora, eu não possa fazer nada em relação a isso. Porque eu... eu, hoje em dia, o que eu, o que eu, o que eu me habituei ou o que eu aceitei de mim, se quiser, é que... ah... não há nada a fazer, eu não sou tão emocional como gostaria de ser, ponto final. Não sou - como gostaria de ser em função de ser actor -, dava mais jeito, mas não sou.</i></p>	
<p style="text-align: right;">45</p> <p><i>Portanto, o que é que eu, o que é que eu tenho vindo a trabalhar com os anos? É: eu não me posso desassociar deste meu lado... objectivo, racional, lúcido, seja o que for. Portanto, o que eu faço é o seguinte... ah... eu abordo uma personagem qualquer, exactamente assim: “Ok, quem é este tipo? O que é que ele faz? O que é que ele pensa?”... E enquanto não está tudo respondido por mim e p'lo encenador, eu não descanso. E depois é que entra um processo que é misterioso, que é... perdão... Eu consigo fazer uma coisa - felizmente para mim - quer dizer, eu consigo fazer uma coisa que é... ah... tenho isso tudo dentro da cabeça, fica lá armazenado lá num... num córtex qualquer e... eu depois sou capaz de partir para uma improvisação, indo buscar aquilo que é preciso, digamos neste, nesta... nesta reserva.</i></p>	<p style="text-align: right;">45</p> <p>Não podendo desassociar-se do seu lado mais racional e objectivo, P1 refere abordar qualquer personagem com um trabalho de análise de modo a tentar perceber quem ela é, como age, como apensa, etc., tentando encontrar todas as respostas acerca dessa personagem. Para P1, é necessário ter acesso a toda essa informação para que o seu processo de interpretação dessa personagem possa, então, fluir. De alguma forma, P1 afirma conseguir armazenar toda a informação necessária acerca da personagem num recanto da sua mente por forma a que, sempre que necessário, possa evocar essa informação em prol da representação, mesmo numa improvisação.</p>
<p style="text-align: right;">46</p> <p><i>Porque o problema da improvisação, os</i></p>	<p style="text-align: right;">46</p> <p>P1 afirma que na improvisação os actores</p>

<p><i>actores encontram muita coisa com a improvisação... ou seja, não racionalizamos, encontram muita coisa mas, de um modo geral e a meu ver, encontram muita coisa que não interessa, porque não tem a ver com o fundo da personagem. Ora, eu fazendo primeiro este trabalho analítico, aquilo fica lá armazenado algures e depois, quando eu vou improvisar, posso não fazer umas improvisações tão... posso não ir tão longe nas improvisações como outros colegas meus e não encontrar coisas tão interessantes, mas encontro coisas que são de facto... que têm a ver com a lógica da personagem.</i></p>	<p>não racionalizam e que, como tal, é possível encontrar muito material criativo. No entanto, para P1 a improvisação pode constituir um entrave na representação de uma personagem se não for realizada cautelosamente. A improvisação permitirá a criação de tanto material criativo que poderá afastar o actor da linha da personagem. É o trabalho de análise da personagem que P1 realiza primeiramente que lhe possibilita uma improvisação dentro da lógica da mesma.</p>
<p style="text-align: right;">47</p> <p><i>Porque o meu processo de trabalho é este. Eu... eu... tenho sempre uma abordagem racional que depois procuro destruir.</i></p> <p>I: Vai contrabalançando assim...?</p> <p><i>P1: Não, depois, depois deixo de ter. A racional deixo de a ter, julgo eu.</i></p>	<p style="text-align: right;">47</p> <p>P1 revela que o seu método de trabalho abrange duas vertentes: inicialmente há sempre uma abordagem racional de qualquer personagem, o que lhe permite conhecê-la e compreendê-la; compreendida a linha da personagem, essa informação conseguida através do processo racional de análise é armazenada na sua mente de forma a ser parcialmente desvanecida e evocada quando necessário, por exemplo, na improvisação, de um modo mais emocional do que racional.</p>
<p style="text-align: right;">48</p> <p><i>Quer dizer, deixo de a ter porque, porque... o teatro tem muito disto e as personagens, as personagens são contraditórias, as personagens... quer dizer, uma pessoa racional tem tendência a ser pouco contraditória, não é? Portanto, aquilo se é</i></p>	<p style="text-align: right;">48</p> <p>P1 expressa que as pessoas mais emocionais são mais contraditórias, contrariamente às pessoas mais racionais que são mais objectivas. Em teatro, também as personagens são contraditórias, representando seres mais emocionais. Nesse</p>

<p><i>objectivo é objectivo. Quer dizer, portanto, ao passo que... ah... as pessoas mais emocionais são mais... contradizem-se, desmentem-se... quer dizer, e as personagens são mais assim, não é? Portanto, eu, eu, eu como actor... tenho limitações como, como, como todos os outros. O que eu vou tentando fazer é... deixar, ou tentar que esse meu lado mais emocional tome mais conta de mim. Mas não é fácil, não é fácil.</i></p>	<p>sentido, apesar de se considerar uma pessoa racional e de considerar isso uma limitação no teatro, P1 trabalha sempre de modo a permitir que o seu lado mais emocional domine mais o seu ser quando está a representar, ainda que com alguma dificuldade.</p>
<p style="text-align: right;">49</p> <p>I: Quando saía da peça, sentia-se mexido emocionalmente?</p> <p><i>P1: Não, emocionalmente não. Não. Não porque, como lhe digo, a minha posição, a minha posição de... de princípio em relação àquela personagem, quer dizer, não... é como lhe digo, eu acho que, eu acho que... ah... eu não vejo motivo para... ah... para numa, numa... numa relação de casal, não vejo motivo nenhum para... que não se discuta, não vejo motivo nenhum para isso, percebe? Quer dizer, não me passa pela cabeça passar a vida a discutir, não é? Mas não vejo motivo nenhum para engolir... percebe? Portanto... ah... as coisas têm que ser, no meu ponto de vista, não devem ser, não devem ser... engolidas, portanto.</i></p>	<p style="text-align: right;">49</p> <p>P1 afirma não ter saído da peça emocionalmente marcado, referindo a divergência de princípios e de valores entre si a personagem. Para P1, numa situação de vida real, não há motivo para que não se discuta numa relação conjugal e para tolerar determinado tipo de comportamento agressivo sem reagir.</p>
<p style="text-align: right;">50</p> <p><i>E eu acabava a peça e sentia-me cansadíssimo, isso sim. Sentia que aquilo tinha mexido comigo como se o meu instrumento, que sou eu, tivesse sido...</i></p>	<p style="text-align: right;">50</p> <p>P1 afirma ter-se sentido cansado no final da peça por sentir que o instrumento que é o seu ser fora utilizado em várias medidas. No entanto, nega qualquer efeito mais</p>

<p><i>estava, estava exausto porque tinha tocado várias coisas mas... a... a peça nunca me fez pensar na minha própria vida afectiva, familiar, nem pouco mais ou menos, quer dizer, não tem... não tem, quer dizer... Embora, algumas daquelas discussões eu já, já tinha tido... ah... tanto na actualidade como há dez anos ou há vinte anos atrás, quer dizer, não... não são... quer dizer, não são suficientemente... ah... determinantes - nem as discussões, nem a peça - para eu, para eu ficar muito perturbado com isso; acho que faz parte do processo.</i></p>	<p>perturbador ou determinante que a peça possa ter tido na sua vida familiar e afectiva.</p>
<p style="text-align: right;">51</p> <p>I: E no final do dia conseguia ir para casa descansado, sem levar o personagem atrás?</p> <p><i>P1: Não, havia uma coisa, havia uma coisa... ah... Há outras peças que eu faço, de um modo geral, espectáculos que acabavam às onze e meia e eu conseguia ir para casa e à uma da manhã 'tar a dormir... ah... e com esta não conseguia isso. Não conseguia porque... o esforço não só físico como... emocional... era muito intenso. E portanto, aquilo, aquilo precisava d'um tempo de repouso; eu nunca me conseguia deitar antes das duas, duas e tal da manhã. Portanto, eu que normalmente acordo muito cedo... deixei de acordar cedo, alterei um bocado os meus horários porque precisava, claramente, física e animicamente eu precisava de descansar.</i></p>	<p style="text-align: right;">51</p> <p>No entanto, P1 expressa a dificuldade que sentia em abandonar definitivamente o personagem no final da peça, referindo o intenso esforço físico e emocional porque passara durante a peça. Afirma ter necessitado de um certo tempo de repouso para que toda aquela intensidade baixasse e pudesse, finalmente, descansar. Revela que isso alterou os seus hábitos quotidianos por ter passado a deitar-se e a levantar-se mais tarde que o normal.</p>

<p style="text-align: right;">52</p> <p><i>Agora, como lhe digo, do ponto de vista racional nunca esta peça me fez reflectir sobre ah... fosse o que fosse. Quer dizer, acho a peça muito interessante, acho que... já vivi, se calhar, oitenta por cento do que lá está mas vivi isso e vivi outras coisas, portanto, não é... não é uma matéria que me cause... transtorno.</i></p>	<p style="text-align: right;">52</p> <p>P1 elogia o interesse temático da peça mas salienta que nunca se sentiu afectado pela mesma, considerando que ao longo da sua vida já vivenciou a maioria das situações que são representadas na peça, bem como outras que não o são e que poderão ter o mesmo valor emocional.</p>
<p style="text-align: right;">53</p> <p>I: Acha que... o personagem terá... ah... eventualmente, mostrando algumas coisas do P1 que o P1 ainda não conhecesse ou será que o P1 se modificou, em alguma medida, por alguma influência do personagem?</p> <p><i>P1: Não. Quer dizer, assim d'um modo, assim à primeira, não vejo, não vejo muito bem isso... não vejo... Há, há uma coisa... há uma coisa que... há uma coisa que o personagem tem e que eu já fui acusado também de ter, portanto, é provável, é provável que também tenha... ah... embora a minha perspectiva seja diferente da dele, que é um... ah... uma espécie de... o personagem tem uma espécie de... agressão intelectual, enquanto que a agressão da personagem da actriz P2 é verbal, física... o meu personagem é dizer umas piadas e... e, de algum modo, chamar-lhe estúpida, não é? Ah... e eu já fui acusado disso. Eu, nalgumas das relações que tive, já fui acusado disso. Mas aquilo que o... que eu sinto que é a</i></p>	<p style="text-align: right;">53</p> <p>P1 nega que a seu personagem o tenha feito descobrir características suas que até então não conhecesse ou que o tenha modificado enquanto pessoa, de alguma maneira. Não obstante, refere uma característica, de que foi acusado por outrem, possivelmente semelhante entre si e o personagem que, no entanto, actua de maneira diferente para ambos: a agressão intelectual. Mas P1 considera que a agressão intelectual do seu personagem toma lugar por impotência, enquanto que a agressão intelectual de que P1 já foi acusado será utilizada em prol daquilo que tiver de defender numa discussão, não se permitindo ser insultado ou humilhado de que forma for. Refere a sua relação com uma irmã com quem tem discussões como exemplo, afirmando que muitas vezes os seus argumentos são de tal maneira desrazoáveis que P1 não tem qualquer problema em demonstrar-lho de forma a que esta se sinta minimizada intelectualmente.</p>

<p><i>diferença - pelo menos d'um modo consciente, não é? – é que o personagem faz isso por impotência, e o que acontecia comigo é que, é como lhe digo, eu gosto de discutir, tudo. Portanto, se alguém me está a agredir, eu respondo com... com... com a veemência própria de quem tem... ah... uma liberdade a defender, percebe? Portanto, se isso passar por 'tar a explicar a uma pessoa que os argumentos dela são estúpidos, eu não tenho problema nenhum em o fazer. Eu tenho uma irmã com quem tenho muitas discussões dessas, quer dizer. Acontece praticamente em todos os Natais, sempre o mesmo número, não é? Mas eu... e os meus pais ficam muito aflitos, mas eu, eu não consigo, não consigo... porque os argumentos dela são de tal maneira desrazoáveis que é impossível não argumentar de um modo a que ela se sinta minimizada intelectualmente mas, portanto, se quiserem, é a única coisa que eu vejo alguma... alguma semelhança mas não vejo, de um modo racional, que a personagem me tenha modificado nalguma coisa</i></p>	
<p style="text-align: right;">54</p> <p><i>ou que eu tenha trazido, quer dizer, eu trazer para a personagem... ah... coisas minhas, isso trouxe, com certeza. Porque fui eu a fazê-lo, pois aí não há nada, ah... nada (ri). Depois, eu vi o filme depois de ter feito a peça, fui ver, ah... eu nem vi o filme todo, vi partes do filme, e realmente o protagonista</i></p>	<p style="text-align: right;">54</p> <p>P1 explica como actores diferentes constroem uma mesma personagem de forma tão distinta. Refere as diferenças entre o seu personagem e o mesmo personagem representado por outro actor, no filme. Descreve como a sua personalidade e o facto de ser português tornou o seu personagem</p>

<p><i>faz aquilo... de uma maneira... ah... muito... muito diferente da minha, naturalmente. Ele faz aquilo de uma maneira que me parece mais fria... mais fria... o personagem dele, é como se a... é como se a agressão de a personagem da actriz P2, da personagem da actriz P2 já não lhe fizesse moça e ele 'tá tão habituado àquilo que não reage e é frio. Aquilo parece uma serpente a pensar "quando é que eu te vou atacar?". Pelo menos é isto que eu vejo no filme. Ao passo que a minha era muito mais... ah... muito mais quente, porque é mais portuguesa. E isso é... não há nada a fazer!</i></p>	<p>tão diferente, tão mais caloroso do que o personagem do outro actor, para P1 muito mais frio e agressivo.</p>
<p style="text-align: right;">55</p> <p><i>Eu, eu fiz uma outra peça aqui há uns anos atrás com o actor Z, que era um conflito assim mas entre irmãos. E quem fazia o meu personagem na versão americana era o actor X, que é norte-americano. E também há um... ah... essa peça 'tá documentada... nós também fizemos cá para a televisão e eles fizeram para a televisão dos Estados Unidos e, comparando a minha, a minha interpretação com a do actor X, é a mesma coisa: a versão do actor X é perversa, ele era mau para o irmão d'um modo perverso, eu era mau para o actor Z d'um modo, como é que hei-de dizer? Tuga! É, é, de um modo quente, é disparatado, é... como se nós - latinos, e neste caso especial portugueses - tivéssemos sempre uma reserva de amor, que vai ali no meio daquele ódio todo. Não</i></p>	<p style="text-align: right;">55</p> <p>P1 refere uma outra peça sobre um conflito entre irmãos, cuja versão americana interpretada por outros actores lhe parece tão diferente. Também nessa peça, considera o seu personagem mais caloroso e menos perverso do que o mesmo personagem na outra versão. Descreve os latinos, principalmente os portugueses, como pessoas mais emocionais do que racionais, pessoas calorosas que perpetuam o amor para além dos conflitos e do ódio, o que se nota nestas duas peças, em comparação com as versões americanas.</p>

<p><i>somos frios, pensamos pouco, não é?</i></p>	
<p style="text-align: right;">56</p> <p><i>Portanto, eu acho, eu acho que o que aconteceu, provavelmente, é que este personagem tinha - aliás houve um dia que nós tivemos um debate com o público e o público dizia isso - ah... este meu personagem e esta personagem da atriz P2 agrediam-se violentamente, violentamente mas percebia-se que ainda se amavam. Na versão americana percebe-se que eles já não se podem ver, nem pouco mais ou menos, não é? E o protagonista do filme era casado com, com a atriz na altura, portanto eles devem ter feito ali um exercício extraordinário, em que de facto eles parece que se odeiam mesmo! Não há... não há nenhuma compaixão um pelo outro, percebe? E nós, portugueses, temos sempre isso, temos sempre uma coisa, custa-nos, custa-nos não gostar... não é? Portanto, eu acho que o meu personagem deve ter sido o, deve ter tido isso também, quer dizer, deve ter o mesmo que teve essa minha personagem do actor X que é, que fica sempre lá com uma temperatura mais quente do que, do que se calhar, do que deveria ser, não sei...</i></p>	<p style="text-align: right;">56</p> <p>P1 enuncia um debate que foi realizado com o público num dos dias da peça em que os espectadores diziam ter sentido que existia amor entre as personagens, apesar de estas se agredirem violentamente. Contrariamente, na versão americana, para P1 não há qualquer vestígio de amor ou compaixão, apenas de ódio, apesar de os protagonistas estarem casados na vida real. Para P1, o Homem português tem sempre uma reserva de amor pelo outro que subsiste a todo o ódio e é isso que transparece nas suas representações.</p>
<p style="text-align: right;">57</p> <p>I: Há bocado falou numa coisa, também interessante, ah... ou seja, no nível corporal. Notava-se, e nota-se... a postura do personagem, mesmo corporalmente, é</p>	<p style="text-align: right;">57</p> <p>P1 expressa a dificuldade que sentiu ao ter de trabalhar e moldar o seu corpo e a sua linguagem corporal nesta peça. Explica que tal constituiu uma necessidade para que a</p>

<p>completamente diferente... ah... da do P1 quando está fora da peça...</p> <p><i>P1: Ah mas isso, isso foi um trabalhão que me deu. Isso deu-me um trabalhão.</i></p> <p>I: Como é que foi...?</p> <p><i>P1: Ah não, mas isso teve mesmo de ser. Isso, é como eu digo, isso teve de ser, porque... porque é quando eu lhe dizia há bocado que, se eu reagisse de igual para igual com a actriz P2, a coisa não funcionava e não servia à peça. É porque eu a reagir de igual para igual, eu, eu sou um bisonte, não é? Eu sou, eu tenho uma, uma... uma dinâmica muito... bruta, percebe? Não é que eu seja, quer dizer, mas tenho uma dinâmica muito bruta, portanto... e isso, ah... Eu, por exemplo, quando começava a discutir com ela no palco, a encenadora dizia “Ah, não vás, não vás por aí”, “Mas porra, ‘tou a reagir normalmente!”, “Ah, mas tu reages normalmente e parece que a vais matar!”. Quer dizer, portanto... eu tive que, eu tive que me provar, eu tive que me pôr coitadinho, eu acabava aquilo com dores nas costas, não é? Mas tive que fazer isso para, para... para me servir da personagem, porque o meu corpo... ou melhor, o meu corpo serviu, não dava a minha, a minha dinâmica normal, a minha energia não dava para aquilo, não é?</i></p>	<p>dinâmica entre as personagens funcionasse como pretendido. P1 necessitou de transformar e controlar a sua linguagem corporal de modo a corresponder às características da personagem. P1 considera ter uma dinâmica própria agressiva que não corresponde à dinâmica da sua personagem e que, em interacção com a personagem da actriz P2 afastava-se da linha da peça, sugerindo a ideia de um homem mais agressivo do que o personagem realmente é. Revela ter vivido esta necessidade de moldagem do corpo, enquanto instrumento de trabalho, com esforço e dor físicos.</p>
<p style="text-align: right;">58</p> <p>I: Acabou por ser um trabalho muito</p>	<p style="text-align: right;">58</p> <p>Para P1, mais do que um trabalho físico-</p>

<p>físico-psicológico?</p> <p><i>P1: Não, foi, foi, foi... Não, eu acho que se quisermos podemos, podemos dividi-lo assim mas eu acho que foi sobretudo, é um trabalho de interpretação no mais belo sentido do termo, não é? E interpretar alguém, ah... que, que, que não sou eu, portanto, e... e... ao interpretá-lo, eu tenho que o servir.</i></p>	<p>psicológico, o processo de representação desta personagem constituiu um verdadeiro trabalho de interpretação, interpretação de alguém que não ele próprio. E interpretar implica colocar-se ao serviço dessa entidade que é a personagem.</p>
<p style="text-align: right;">59</p> <p><i>Há uma coisa muito curiosa, eu... eu acho - não sei se já lhe falei num professor que tive, devo ter falado, acho que já lhe falei no outro dia - ah... ah... ah... e esse professor que eu tive na escola era um tipo que nos dizia umas coisas muito interessantes... Ah... e eu aprendi imenso com ele. Uma das coisas que, que me lembro dele é que... quando... eu cheguei à escola em 78 e... e... era uma escola muito elitista, uma coisa... muito... França, portanto... aquela ideia “Eu sou o farol do mundo”, portanto, ah... e nós éramos, éramos 13 no meu curso. No primeiro dia, nós tivemos discussão com o professor, com o director da escola, só apenas para cada um de nós dizer o que era ser actor, mais nada. E cada um de nós falou, falou, falou, falou, falou, ‘ta a ver? Treze tipos, rapazes e raparigas, treze escolhidos em quatrocentos, a acharem-se todos extraordinários, ah... cada um a dizer as coisas mais... mas o denominador comum daquilo que nós dizíamos era que o actor é</i></p>	<p style="text-align: right;">59</p> <p>P1 relembra, com apreço, os ensinamentos de um antigo professor relativamente àquilo que o actor é. Um actor é, antes de tudo o resto, um intérprete de algo que é escrito e dirigido por outrem. Será, em segundo plano, um criador se conseguir criar algo de extraordinário com a sua interpretação.</p>

<p><i>um criador... um criador e tal... uns mais, outros menos... e ele, no fim, disse-nos esta coisa simples e fantástica: “Vocês disseram todas coisas muito interessantes sobre o que era ser actor, mais isto e mais aquilo, nenhum de vocês, utilizou a palavra-chave, que é intérprete. Um actor, antes de tudo, é um intérprete de algo que outro escreveu e que outro está a dirigir. Se, por acaso, conseguir, dentro da interpretação, criar algo de tal maneira extraordinário, então será um criador; agora, à partida, não é um criador”.</i></p>	
<p style="text-align: right;">60</p> <p><i>Portanto, o que é que há? Há uma tendência, um certo... uma certa modernidade na representação, sobretudo na Europa, que é o actor impor a sua personalidade à personagem, portanto, não interpreta, sobrepõe-se. Nalguns casos é fantástico! Se os actores têm, têm personalidades interessantes, a coisa resulta; agora, quando não têm é uma, é uma chatice, não é? Portanto, eu, quanto mais velho fico, mais vontade tenho de interpretar. Até porque, para mim, interpretar, é... ah... o ir cada vez, o tentar ir cada vez mais longe, naquilo que é, que é a minha ferramenta, quer dizer, tentar ir fazendo coisas que eu, à partida, não seria capaz de fazer, ou, ou que não são as mais indicadas. Portanto... quando surge um trabalho destes e há esta possibilidade com um bom director – os directores bons</i></p>	<p style="text-align: right;">60</p> <p>P1 refere a existência de movimento moderno na representação, principalmente na Europa, no qual os actores sobreporão a sua personalidade à personagem de tal forma que para P1 não interpretam, apenas sobrepõem. Para P1, o que lhe interessa e aquilo por que tem gosto é a interpretação. A sobreposição apenas funcionará se os actores tiverem personalidades interessantes. Interpretar, para P1, é superar-se a cada representação, conseguindo sempre realizar coisas que à partida não seria capaz. Interpretar constitui um desafio que P1 tenta superar com tanto mais prazer quanto mais difícil e diferente a personagem for de si próprio. Fazer algo de completamente diferente daquilo que P1 é e das expectativas que os outros têm de si e que o próprio tem é que P1 considera fantástico e motivador para se superar</p>

<p><i>são raros, não é? – fazer uma coisa que é completamente diferente de tudo o que nós somos e a expectativa que os outros têm e que nós temos em relação a nós próprios, é fantástico.</i></p>	<p>enquanto actor.</p>
<p style="text-align: right;">61</p> <p><i>Quer dizer, o outro trabalho que eu fiz com o, com o actor R – e que correu muito bem mas era uma coisa completamente diferente, mas também era uma coisa completamente inesperada – quer dizer, eu fazia um... uma personagem que era uma espécie de criado de quarto de um velho actor, aquilo a que a gente chama em teatro “a Costureirinha”, portanto, que veste o velho actor, e gay, gay, e, e, e mauzinho, e pérfido e... quer dizer, foi uma coisa também com uma dificuldade enorme porque fazer-se um gay, ao contrário do que se possa pensar, ah.... Parece muito fácil, ou melhor, é fácil, criarem-se, fazerem-se os maneirismos e tudo isso, mas depois, tornar aquilo verdade é complicado, percebe?</i></p>	<p style="text-align: right;">61</p> <p>P1 descreve como o cativa e lhe dá prazer a possibilidade de criar, na representação, algo de completamente diferente de si e de tal maneira inesperado, preferindo por isso e cada vez mais, os papéis mais difíceis. Relembra um papel bastante difícil em que representou algo tão diferente e tão inesperado para si como uma espécie criado homossexual e pérfido, no qual considera ter sido bastante bem sucedido. Explica que representar um homossexual de modo a tornar a interpretação verdadeira é bastante mais difícil do que se possa pensar e que é muito mais do que imitar todos os maneirismos e particularidades próprias da generalidade do comportamento homossexual.</p>
<p style="text-align: right;">62</p> <p><i>Mas, portanto, isso para mim é... é... o que mais me interessa. Portanto, quanto mais velho fico, mais a vontade de fazer coisas que sejam mais difíceis, ah... ah... é o que mais me tenta, embora, embora, também tenha que admitir, às vezes o fazer coisas mais difíceis, denota um excesso de ambição. Há coisas de que não sou capaz e que penso que sou e depois espalho-me, mas isso é</i></p>	<p style="text-align: right;">62</p> <p>P1 expressa o seu interesse em desafiar-se a si próprio a representar os personagens mais difíceis, de modo a conseguir torna-los verdadeiros. Revela, no entanto, algum excesso de ambição da sua parte. pois por vezes pensa que é capaz de fazer algo, percebendo mais tarde que na realidade não é.</p>

<p>como tudo.</p>	
<p style="text-align: right;">63</p> <p>P1: Claro... ah... também me falou noutra coisa... que, que foi a relação com a, com a actriz P2. Ah... em que medida é que a relação personagem P1-personagem P2 pode ter influenciado a relação P1-P2, ou vice-versa? Como, como ‘tava a falar naqueles momentos em que às vezes já sentiam que se estavam a odiar enquanto P1 e enquanto P2?</p> <p><i>I: Sim. Mas eu acho que não, eu acho que não mexeu na relação. Na relação, eu diria que a minha relação com a actriz P2... não acho... a mim, enfim, enfim, a mim não me parece que tenha, tenha mexido muito connosco. Ah... a nossa relação na, na, na peça é que eu acho que sim. Porque... ah... nós gostamos muito um do outro... e admiramo-nos. Gostamos um do outro e admiramos o trabalho d’um e d’outro e queríamos trabalhar um com o outro... e eu acho que essa ideia de... de... de gostarmos um do outro ficou... ficou... em tudo o que nós fazemos na peça, porque mesmo quando não se... é a tal história que eu lhe dizia, que os espectadores diziam, sentia-se sempre amor, portanto, ao agredirmo-nos, ao não sei quê, tudo isso... nós ‘távamos sempre com uma espécie de... de reserva, não é bem reserva, é como, é como se ficasse lá... sempre, ah... mesmo quando estávamos a ser o... o mais desagradável possível, um p’ro</i></p>	<p style="text-align: right;">63</p> <p>Para P1, a dinâmica relacional entre o seu personagem e a personagem da actriz P2 na peça não influenciou a relação entre os próprios actores, apesar de anteriormente ter referido situações, na peça, em que sentiam que se odiavam mutuamente enquanto pessoas. P1 expressa sentimentos de admiração e afecto ao descrever a sua relação com a actriz e considera que essa dinâmica relacional entre ambos é que transformou a relação entre as suas personagens, na peça. P1 refere que os sentimentos positivos que os dois actores nutrem entre si, é visível na relação dos seus personagens na peça, onde, apesar do ódio, parece sentir-se sempre aquela réstia de amor que sobrevive e que era visível para os espectadores. Mesmo quando eram o mais desagradáveis possível um com o outro na peça, havia sempre um certo cuidado da parte de ambos que é reflectido pela sua admiração e afecto enquanto pessoas. Em tudo o que realizaram e concretizaram nesta peça, P1 e P2 deixaram a sua marca enquanto pessoas individuais e enquanto pessoas que se admiram mutuamente.</p>

<p><i>outro... havia sempre um cuidado... havia sempre um cuidado. Ah... e acho que isso tem a ver com o facto de nós gostarmos um do outro,</i></p>	
<p style="text-align: right;">64</p> <p><i>portanto, porque, ah... a... a mim, já me aconteceu contracenar com, com, com pessoas com quem não tenho qualquer espécie de empatia... e mesmo que... ah... essa... mesmo que, que não se note nos momentos, ah... nos momentos-chave, não se note essa falta de empatia, porque somos profissionais e fazemos as coisas bem, nos momentos das peças em que não há nada de especial, essa falta de empatia pode notar-se, percebe? Não sei se faz sentido aquilo que eu 'tou a dizer?</i></p> <p>I: Sim, sim.</p>	<p style="text-align: right;">64</p> <p>P1 explica como a falta de empatia entre actores pode ser notada em pequenos e simples momentos das peças, apesar de nos momentos-chave poder não se notar devido ao profissionalismo dos actores. E revela já ter contracenado com actores por quem não sentia qualquer espécie de empatia, contrariamente ao que aconteceu nesta peça.</p>
<p style="text-align: right;">65</p> <p><i>P1: Portanto, eu... eu acho que aqui, a ter havido influência, foi mais influência daquilo que nós somos cá fora, eu e a actriz P2, e que trouxemos para o meu personagem e para a personagem dela.</i></p> <p>I: Como se ali naquelas disputas entre o seu personagem e a personagem da actriz P2, estivesse sempre um restinho, uma reservazinha daquele carinho e daquela admiração?</p> <p><i>P1: Sim, mas eu acho, eu acho...</i></p>	<p style="text-align: right;">65</p> <p>P1 refere que apesar de terem existido momentos em que se sentiu realmente agredido e magoado pela actriz P2, nunca isso o fez interrogar-se sobre o desagradável que pudesse ser estar ali a contracenar com ela. Com a actriz P2, P1 sentia sempre uma reserva dos sentimentos positivos e da cumplicidade, apesar dos momentos de maior agressividade na peça. Revela que com outros actores, noutras peças, as coisas já aconteceram de forma diferente, em que P1 chegou a interrogar-se acerca do desagradável que estava a ser estar ali a</p>

<p>I: ... Que o P1 e a actriz P2 tinham?</p> <p><i>P1: Eu acho que sim, eu acho que sim, mesmo... eu nunca me senti... geralmente... sim, eu sentia-me agredido por ela, sentia-me... ah... machucado por ela, mas não, não... nunca foi, nunca foi ao ponto de eu me, de eu... de eu me interrogar durante um segundo... sobre, sobre... o desagradável que isso pudesse ser. E já me interroguei com outras pessoas sobre esse lado desagradável de 'tar ali para contracenar e é... isso a mim, e há pessoas que posso dizer que também acham muito desagradável contracenar comigo, não tenho dúvidas sobre isso absolutamente nenhuma.</i></p>	<p>contracenar com determinada pessoa. Amite também a possibilidade de outras pessoas considerarem desagradável contracenar consigo.</p>
<p style="text-align: right;">66</p> <p>I: Mas é... isso é... é interessante não é? Essa coisa de, de estar a representar mas mantem-se sempre ali qualquer coisa de nós porque também se não for assim nada do que se está a fazer...?</p> <p><i>P1: Mas isso é uma coisa enorme, era o que eu estava a tentar dizer há bocado. Ah... eu acho que se há um segredo nisto é nós usarmo-nos para pormos, para nos pormos ao serviço de alguma coisa. A... a dificuldade é quando nós nos usamos e não estamos ao serviço de nada.</i></p> <p>I: Humm, humm...</p> <p><i>P1: Ficamos só nós. E isso... não só é pouco interessante como... como... é muito fácil, de alguma maneira, é muito fácil</i></p>	<p style="text-align: right;">66</p> <p>P1 expressa a grandeza daquilo que considera ser o verdadeiro trabalho do actor que é dispor-se, colocar-se ao serviço de alguma coisa, de uma determinada personagem. E isso implica dar-se à personagem, dar à personagem algo de seu. Para P1, a dificuldade de se sentir cativado e de suscitar interesse surge quando não se está ao serviço de nada; aí tudo o que resta é o próprio actor e o trabalho é demasiado fácil e não interpretativo.</p>

<p style="text-align: right;">67</p> <p><i>mas, mas, mas também há... há personalidades de actores de tal maneira fortes, quer dizer, que... que também se podem impor a tudo, ah... e as pessoas gostam. Portanto, isso aí é, é um fenómeno complicado também. Porque é que, porque é que estas coisas acontecem, por exemplo, porque é que, porque é que há actores e atrizes que... não representam sequer, estão ali... e fazem... e fazem sempre a mesma coisa, sempre da mesma maneira... e o público adora-os. Porquê? Não se sabe, mas isso é um fenómeno que existe, é um fenómeno que existe e é... é misterioso, porque eu acho que há alguma coisa... que...</i></p>	<p style="text-align: right;">67</p> <p>Apesar de P1 considerar esse tipo de trabalho pouco interessante, afirma que certos actores poderão ter personalidades de tal modo fortes que se consigam impor às personagens e que agradem ao público. Mas para P1 isso é um mistério, um fenómeno complexo que os seus muitos anos de experiência não conseguem explicar. P1 refere exemplos de actores que, para si, não sabem representar ou interpretar e estão apenas ali a fazer sempre a mesma coisa da mesma maneira e são muito aclamados pelo público.</p>
<p style="text-align: right;">68</p> <p><i>há coisas misteriosas nesta profissão, quer dizer, há coisas que... O que é que faz com que um actor ou uma actriz faça muito bem o seu trabalho, dê o máximo e a seguir ninguém o chame para outro trabalho? Porque é que faz com que o outro actor que não faz nada, que 'tá ali e não sei quê, e que... 'tão sempre a chamá-lo? É muito estranho... mas existe. E há casos aí completamente... completamente, ah... visíveis, assinaláveis, gente completamente destituída de... daquilo que nós, os mais velhos e não sei quê, podemos achar que é o talento, ou... ou o jeito, ou a capacidade, mas o público fica fascinado. E como a representação é uma arte que não pode ser</i></p>	<p style="text-align: right;">68</p> <p>P1 fala do mistério que é para si a discrepância na relação qualidade-reconhecimento no que toca ao trabalho do actor. Para P1 é difícil compreender como determinados actores que executam brilhantemente o seu trabalho não voltem a ser chamados e outros, que para P1 não sabem representar e não têm aquilo a que chama de talento, sejam contratados constantemente e adorados pelo público. P1 expressa a opinião de que a representação é uma arte que tem de ser entendida pelo público e, como tal, por vezes as coisas acontecem desta forma.</p>

<p><i>entendida a posteriori, tem de ser entendida pelo público que há... as coisas são assim.</i></p>	
<p style="text-align: right;">69</p> <p>I: O seu personagem já está arrumado numa prateleira ou às vezes ainda aí ‘tá?</p> <p><i>P1: Neste momento tá, neste momento tá, porque eu começo amanhã a trabalhar numa, noutra... numa outra peça, que... que vai ser tão complicada ou mais do que, do que este personagem mas noutra sentido, noutra sentido. Portanto, a peça não é tão interessante como, como... esta mas a minha personagem está de tal maneira, ah... está de tal maneira... longe daquilo... daquilo que eu... que eu acho que posso fazer, que vai ser muito, muito complicado também,</i></p>	<p style="text-align: right;">69</p> <p>P1 afirma que no momento, o seu personagem já está como que esquecido ou apaziguado na sua mente pois revela já estar a preparar-se para outro trabalho, outra peça. Refere que a próxima personagem que irá interpretar representa algo tão distante e diferente daquilo que P1 é como pessoa que é expressa já a dificuldade de representação da mesma e a complexidade de todo o trabalho com que P1 se irá deparar.</p>
<p style="text-align: right;">70</p> <p><i>mas é, é uma peça que surgiu, é uma peça que se eu... normalmente, eu... eu... eu não aceitaria fazer esta peça porque, depois de a ler, eu não sei como é que posso tornar aquela personagem interessante, não faço... não faço ideia. Mas como é uma peça e o meu lado, o meu lado egoísta veio ao de cima, e como é uma peça que surgiu agora e eu era suposto ir fazer uma novela agora mas não vou porque foi atrasada, só faço a novela em Julho e não me apetecia ficar quatro meses em casa, à espera de fazer mais uma novela, portanto surgiu esta oportunidade e eu disse que sim, e... vou começar amanhã e... e...</i></p>	<p style="text-align: right;">70</p> <p>P1 fala da próxima peça que vai integrar e revela que, numa situação de vida normal em que tal fosse possível, não aceitaria semelhante trabalho pelo facto de ter muitas dúvidas em como P1 poderá tornar a próxima personagem interessante. Revela, no entanto, o seu lado egoísta pelo gosto de fazer teatro e pela impaciência de estar se trabalhar durante quatro meses à espera do próximo trabalho, uma telenovela.</p>

<p style="text-align: right;">71</p> <p><i>mas o meu personagem desta peça já não...</i></p> <p>I: Já não resta nada.</p> <p><i>PI: Não, não, não sei se resta, quer dizer, d'um modo consciente não, porque a partir de amanhã tenho de pensar em fazer um... tipo... que é... uma espécie de nazi do século dezasseis. E eu ah... portanto, já tenho a cabeça toda... atendida, “Como é que eu vou fazer um filho da mãe destes?”, quer dizer, que é um... que é um nazi, basicamente, quer dizer, é um nazi... Portanto, e eu, quer dizer, é uma discussão, é uma peça com, com, uma argumentação mais intelectual, portanto é uma coisa completamente...</i></p> <p>I: Diferente...</p> <p><i>PI: Fora, de todo.</i></p>	<p style="text-align: right;">71</p> <p>P1 esclarece que, pelo menos de um modo consciente, o seu personagem já não está presente no seu dia-a-dia e na sua mente pois já começa a ocupar os seus pensamentos com a forma como vai representar a próxima personagem, cuja personalidade e princípios morais descreve com algum desdém.</p>
<p style="text-align: right;">72</p> <p><i>Por outro lado, também para lhe responder ainda porque é que o personagem já não ‘tá na minha cabeça, é porque ao mesmo tempo vou fazer uma série com um personagem diferente - aí sim, interessante - que é um, que é um tipo de personagem que tenho feito muito pouco, fiz p’raí uma vez, p’raí um ou dois -, mas é um... é um... e aquilo ‘tá escrito de uma maneira que é curiosa, quer dizer, pouco tradicional... É uma coisa do escritor M que é, que é interessante. Portanto, neste momento já, a minha cabeça</i></p>	<p style="text-align: right;">72</p> <p>P1 revela outro motivo que mantém a sua mente ocupada, sem lhe trazer vislumbres da sua antiga personagem para o quotidiano. Juntamente com esta nova peça, vai estar também a trabalhar numa série, onde irá interpretar um papel que fez poucas vezes ao longo da sua carreira e que é para si interessante por não se tratar de uma imagem-tipo ou tradicional.</p>

<p><i>já está a pensar tanto na série, como na peça e o personagem já... já... já foi, já foi, já desapareceu completamente.</i></p>	
<p style="text-align: right;">73</p> <p><i>Embora ainda esteja cá alguma coisa, porque, eu, eu... eu estou a escrever um romance - 'tá acabado, praticamente, é o meu segundo romance - e é... é... é uma tentativa, este é uma tentativa de reflexão sobre o amor e portanto, naturalmente, que há ali coisas que, que já foram metidas que têm a ver com, com o personagem, isso sim. Aí, se você mais tarde ler o livro, aí vai, vai perceber, vai perceber que há ali coisas do meu personagem e da personagem da atriz P2, porque isso dá, dá imenso jeito, para, para, para se, para ponto de partida sobre... enfim... as, as especulações à volta do que é o amor, ou o casal, ou enfim, com todas as... as... ramificações que isso, que isso tem. Portanto, para eu dizer que do personagem, neste momento, já não... do ponto de vista do trabalho que foi e não sei quê... já desapareceu.</i></p>	<p style="text-align: right;">73</p> <p>No entanto, P1 admite guardar ainda no seu ser algo do seu personagem e refere estar a escrever um romance sobre o amor, onde serão explícitas referências à sua personagem e à personagem da atriz P2. Mas do ponto de vista do trabalho de foi realizado, P1 afirma já não conservar o seu personagem.</p>
<p style="text-align: right;">74</p> <p>I: Uma última perguntinha, nesse sentido: alguma vez lhe aconteceu, fora da peça, ah... nalgum tipo de situação que fosse mais ou menos semelhante a alguma que seja tratada na peça... alguma vez lhe aconteceu ter alguma reacção do personagem, do género, ah... por exemplo, como estava agora a falar na</p>	<p style="text-align: right;">74</p> <p>P1 revela terem ocorrido situações em que, em situações de vida reais mas enquanto estava a fazer a peça, agiu de de um determinado modo, de acordo com a personalidade do seu personagem e não tanto de acordo com a sua. Descreve episódios de discussão com a sua esposa em que, claramente agindo como o seu personagem,</p>

<p>corporalidade?</p> <p><i>P1: Sim... sim... sim... na corporalidade não, na corporalidade não, mas...</i></p> <p>I: Ou... pronto... ou...?</p> <p><i>P1: Aconteceu isso sim, isso aconteceu. Aconteceu, ah... não sei se uma ou duas vezes, não foram muitas mas aconteceu uma ou duas vezes, em discussões com a minha mulher, claramente, enquanto ‘tava a fazer a peça, ah... eu ficar assim e a pensar durante dois segundos e dizer “Espera aí, não, ok, tá bem... tens razão”, quer dizer... aconteceu isso, isso aconteceu. Aconteceu claramente e pensar “É melhor não me chatear”.</i></p> <p>I: E sentia que isso não era propriamente seu, era mais do...?</p> <p><i>P1: Não, era... era... era dele... era dele mas, naquele momento era eficaz. Era uma maneira de eu não... não... não atirar a fogueira, basicamente, não é? Portanto, se eu continuasse a discutir, iria discutir mais, depois a minha mulher discutiria e eu continuaria a discutir, portanto, eu achei “Então espera aí, não vale a pena” e reagira como o personagem mas claramente tive a noção de pensar, naquele momento, “É melhor reagir, ou melhor, não reagir”, e ficar ali.</i></p>	<p>P1 afastou-se da discussão, não abrindo caminho para que ela se prolongasse, como seria esperado. Afirma, sem qualquer dúvida, que este seria um comportamento ou uma característica do seu personagem e não da sua personalidade e que mesmo na altura tinha consciência disso e de considerar a sua reacção como uma boa resolução na altura.</p>
<p style="text-align: right;">75</p> <p>I: O que é que sentiu ao perceber... sei lá... que... que essa vertente do seu</p>	<p style="text-align: right;">75</p> <p>Quando questionado acerca do que sentia quando percebia que estava a agir como o</p>

<p>personagem podia trazer nessas situações algum benefício, ou...?</p> <p><i>P1: Não, acho que sim, sabe?</i></p>	<p>seu personagem, P1 responde que percebia que, no momento e naquelas situações, esse método acabava por constituir um benefício na resolução do conflito.</p>
<p style="text-align: right;">76</p> <p><i>Eu não tenho, eu, eu... Eu antes de ser actor, eu, eu pertença a uma geração... em que, claramente, se aprendia muito da vida nos filmes e nos livros, não tenho dúvidas nenhuma disso. Fartei-me... quer dizer, a primeira vez que vi os filmes do Bergman achei que tava, ah... em aulas! Portanto, eu, eu acho que ser actor, entre as várias coisas maravilhosas que tem, uma delas é a sabedoria que se aprende, que se apreende, porque já outras... Quer dizer, quando as peças são boas, é porque aquelas personagens são uma espécie de... de... de holograma de realidades que nos tocam a milhões de pessoas. Aquilo é verdade, aquilo, as personagens de... teatrais ou dos filmes são gente com vivências que eu não tive, não é? Eu não sou assim, mas do qual posso perfeitamente vampirizar isto e aquilo. E eu tenho... tenho a certeza absoluta que tenho vampirizado, ao longo da minha vida, imensas coisas que aprendi com as personagens que fui representando, não tenho dúvidas nenhuma sobre isso.</i></p>	<p style="text-align: right;">76</p> <p>P1 expressa a opinião de que os livros e os filmes podem ser bons métodos de aprendizagem sobre a vida e que sentiu muito isso quando era jovem. Para P1, uma das características fascinantes da profissão de actor está relacionada com a sabedoria e aprendizagem que se podem adquirir a representar. Para P1, uma peça ser boa significa que é a representação verdadeira de uma determinada realidade com que milhões de pessoas se identificam. E as próprias personagens são representadas por pessoas com as suas vivências, que podem ser adquiridas ou aprendidas por quem as interpreta e por quem as vê. P1 expressa a certeza de que tem adquirido imensas aprendizagens e conhecimentos das suas personagens ao longo de todo este tempo de profissão.</p>
<p style="text-align: right;">77</p> <p>I: Mas, acha que é de um modo consciente?</p> <p><i>P1: Nalguns casos de modo consciente.</i></p>	<p style="text-align: right;">77</p> <p>Para P1, essas aprendizagens que adquire das personagens que representa nem sempre ocorrem de um modo tão consciente mas</p>

<p>I: Noutros, mais inconsciente?</p> <p><i>P1: Noutros, mais inconsciente. Mas eu não tenho dúvidas das que foram d'um modo consciente, ah isso não tenho dúvidas nenhuma, quer dizer... eu acho que, ah... ah... há personagens que, que dizem coisas e fazem coisas que me fizeram, ah... ah... pensar na minha vida e que me abriram caminhos, ou que taparam outros, quer dizer, disso não tenho dúvida nenhuma, eu... eu sinto-me um privilegiado por isso, porque tenho, de facto essa, essa possibilidade de 'tar sempre a mudar e de 'tar sempre a aprender. Isso para mim é um... eu acho que é das, não sei, não sei se essa será uma das razões que leva a que... que ser actor seja uma coisa tão desejável, mas para mim é, para mim esta possibilidade de, de, de estar... em permanente aprendizagem, é uma coisa fantástica. A sério que para mim é assim do melhor que esta profissão tem, para além do facto de, de se estar sempre a mudar, quer dizer...</i></p>	<p>afirma não ter qualquer dúvida em relação àquelas que aconteceram de forma mais consciente. Houve personagens que, por algo que disseram ou fizeram, permitiram a P1 pensar sobre as suas próprias vivências, sugerindo-lhe determinados caminhos ou soluções para a sua própria vida. P1 considera que, devido a esta profissão, está sempre em permanente mudança e aprendizagem e encara isso como um privilégio de que fala com grande entusiasmo e uma das razões para que a profissão de actor seja tão desejável.</p>
<p style="text-align: right;">78</p> <p><i>Com... com o tipo de, de personalidade que eu tenho... eu lembro-me quando eu não era, quando eu não era actor, o tédio era uma coisa permanente em mim e... e era miúdo - comecei a ser actor aos vinte e um anos - mas sofria de tédio, como se tivesse já vivido tudo e mais alguma coisa, não é? Disparate, mas sim, era assim mesmo e... e... eu, desde</i></p>	<p style="text-align: right;">78</p> <p>P1 relembra a sua juventude, antes de ser actor, em que se sentia permanentemente entediado, o que deixou de acontecer quando começou a ser actor. Expressa o grande entusiasmo que esta profissão traz à sua vida, pela possibilidade de estar sempre a mudar e pela sede de querer saber e aprender sempre mais. Ao ser actor, é impossível para P1</p>

<p><i>que sou actor, nunca mais tive qualquer espécie de tédio. Não há a hipótese mínima de eu ter tédio, quer dizer... não há nada que eu “ah já sei, já fiz, não vale a pena”, este tipo de coisas não, quer dizer... o representar... colocou-me... outra vez numa dinâmica de... de querer saber, de querer saber, de querer saber, de querer aprender. Portanto, ah... o representar eu acho que dá um enorme entusiasmo para se depois viver, porque... porque ‘ta-se sempre a mudar.</i></p>	<p>sentir tédio pois não há algo que já tenha feito e a componente novidade que tanto agrada a P1 está sempre presente.</p>
<p style="text-align: right;">79</p> <p><i>Se eu ‘tou três meses ou quatro a fazer este personagem e a seguir faço de, de outra coisa qualquer e a seguir faço uma outra completamente diferente, portanto, assim, eu ‘tou sempre, sempre a viver, a viver, quanto mais não seja, ah... resquícios de outras personalidades que não são a minha e que me divertem, por um lado, e distraem, e com as quais eu posso aprender. Eu acho que isto é, de facto, o grande, o grande... o grande privilégio de ser actor é isto, quer dizer, não há mais nada.</i></p>	<p style="text-align: right;">79</p> <p>P1 explica como a profissão de actor lhe possibilita vivenciar, pelo menos, partes de outras personalidades que não a sua, ao estar sempre a representar personagens diferentes. P1 revela que, desta forma, diverte-se, distrai-se e aprende ao mesmo tempo. Para ele, é este o grande privilégio de ser actor.</p>
<p style="text-align: right;">80</p> <p>I: E aprende com todas as personagens? <i>P1: Com todas. Com todas, as coisas positivas e as coisas negativas, isso claramente. Quer dizer, ah... não sou capaz de fazer este exercício assim mas, quer dizer, se eu deixar o pensamento ir lá para trás, o que é que eu fui aprendendo com as personagens que fiz, acho... inclusive, no</i></p>	<p style="text-align: right;">80</p> <p>P1 esclarece que aprende sempre com todas as personagens, pois cada uma delas tem aspectos positivos e negativos distintos. Refere também a vertente de aprendizagem cultural que a profissão e a representação das personagens lhe proporciona, que se revela essencial. P1 explica como é necessário ler-se bastantes livros de cada vez que se faz</p>

<p><i>ponto de vista, ah... ah... quanto mais não fosse, quanto mais não fosse, do objectivo cultural... quer dizer, esse então é fatal. Quer dizer, se uma pessoa tem que ler não sei quantos livros cada vez que faz uma peça, portanto, só isso já teria sido extraordinário, mas não é só isso, isso é um, isso é apenas um debate, é sobretudo aquelas vivências, aquelas... aquelas... aquelas coisas que se dizem ali e que parece que são só palavras mas não são. Quando, quando, quando, sei lá... quando um Shakespeare diz “Há mais coisas entre o céu e a terra do que aquilo que a filosofia pode explicar”, por exemplo, isso, para mim é... é todo um programa, não é? É todo um programa, agora, e aquilo é difícil, há milhares de coisas, há... há...</i></p>	<p>uma peça, seja para entender o contexto, a história, as personagens. Para P1, esta vertente de aprendizagem cultural já é, por si só, grandiosa mas a aprendizagem geral que se faz ao longo de todo o processo de representação é muito mais do que isso. Para P1, o texto que é dito pelas personagens em palco não constitui apenas palavras mas sim um complexo espaço de reflexão.</p>
<p style="text-align: right;">81</p> <p><i>Acho que é... acho que é... uma maneira de, uma maneira de viver que é, de facto, como se fosse sempre criança, está-se sempre a aprender e nunca, nunca se chegou a um “Ah, já sei! Agora não”, não. Haverá sempre outra coisa, haverá sempre, ah... um... um novo encenador, um novo director que vem dizer “Não, não, não é assim, vamos fazer outra coisa”, portanto, é, é... o desafio é sempre, é sempre no sentido de voltar a começar e isso é... sei lá, é... é... é o fugir da morte, não é? É o fugir da morte, começar outra vez, não há fim, não há fim, não há fim, é óptimo, não é? E depois, é a melhor profissão do mundo. (Risos)</i></p>	<p style="text-align: right;">81</p> <p>P1 compara o modo de vida do actor com a ser-se sempre criança, isto é, estar sempre a aprender sem nunca se alcançar o pensamento de que já se sabe ou de que já se fez tudo. P1 refere o factor novidade que estará sempre presente no teatro, porque haverá, pelo menos, sempre novos encenadores e directores a transformarem as peças. Para P1, fazer teatro é como fugir da morte, pela ausência de fim e pela possibilidade de voltar a começar sempre. Expressa com grande entusiasmo a paixão que sente por esta que é, para si, a melhor profissão do mundo.</p>

<p style="text-align: right;">82</p> <p>I: E, ainda guarda essa... essas... aprendizagens, ou apreensões que teve em relação a este personagem, por exemplo, com essas discussões com a sua esposa, volta e meia, ainda...?</p> <p><i>P1: Não, não, isso não. Já discuto outra vez, isso já discuto outra vez. (Risos)</i></p> <p><i>Não, não, isso não, isso não, já discuto outra vez, isso aí já, já está, já está... na altura 'tava muito presente, portanto...</i></p>	<p style="text-align: right;">82</p> <p>P1 salienta o facto de o seu personagem já não estar presente em si no seu dia-a-dia com a revelação de que a sua dinâmica relacional habitual com a sua esposa voltou ao normal, isto é, voltou a permitir-se discutir novamente com a sua esposa, não tendo voltado a reagir como o seu personagem.</p>
<p style="text-align: right;">83</p> <p>I: E tinha, tinha, era uma coisa que tinha consciência que estava a acontecer?</p> <p><i>P1: Sim, sim, sim, sim, como disse há bocado.</i></p> <p>I: Mas que provocava para que lhe acontecesse ou acontecia e depois pensava: “Olha, aconteceu”? Está a perceber a minha pergunta?</p> <p><i>P1: Não, não. Quer dizer, a discussão acontecia, já não sei porquê - não é? - e durante a discussão, o que eu me lembro é de, pelo menos em duas vezes, lembro-me de perfeitamente de ter parado e dizer “Não, eu não vou continuar, eu não vou continuar, eu não vou continuar” e a pensar “Isto é o personagem”. Isso lembro-me perfeitamente de ter sido assim e na altura ter pensado “Isto é como ele funcionaria”, e foi como funcionei. Portanto, é muito claro que... que... que isso aconteceu na altura, quer</i></p>	<p style="text-align: right;">83</p> <p>P1 explica como tomava consciência de que o seu personagem estava presente nessas discussões com a esposa, em que não permitia que o conflito avançasse. Na altura, a peça e o personagem estariam bastante presentes na vida e na mente de P1 e as discussões com a sua esposa corresponderiam a uma cenário bastante semelhante ao que era representado peça. Facilmente, P1 seria levado a reagir como o seu personagem, tomando automaticamente consciência de que isso estava a acontecer no momento seguinte.</p>

<p><i>dizer, e agora voltei-me a lembrar disso, agora, depois nunca mais me lembrei, quer dizer...</i></p> <p>I: Que engraçado...</p>	
<p style="text-align: right;">84</p> <p><i>P1: Isto está sempre, isto 'tá sempre em... em... as coisas 'tão sempre a entrar umas p'las outras. É muito estranho esta... esta... ah... não sei, quer dizer, é... é como lhe digo, quer dizer, ah... acho é que nós em Portugal, não... não temos, ah... temos alguma, acho que temos alguma... ah... capacidade de a contaminação não ser, não ser muito grande, exactamente porque a dimensão do êxito é praticamente inexistente porque quando se fala nestas coisas da contaminação é porque a dimensão que tem fazer um filme nos Estados Unidos não é a dimensão que é fazer um filme aqui, quer dizer... e não 'tou a falar só de dinheiro, 'tou a falar da importância, ah... ah... que isso tem no... no... na sociedade, portanto... Ah... ah... ah... quer dizer... em Portugal, nenhum actor é um ídolo...</i></p> <p>I: É uma coisa cultural também, não é...?</p> <p><i>P1: Em Portugal nenhum actor é um ídolo, quer dizer... portanto, nos Estados Unidos fazer um actor é uma coisa... portanto, e aí é... aí é fácil tirar pés de barro, não é?</i></p> <p>I: Pois...</p>	<p style="text-align: right;">84</p> <p>P1 expressa a crença de que o já referido fenómeno de contaminação entre actor e personagem não é significativo para os actores portugueses, considerando a dimensão do êxito como factor determinante para que assim seja. P1 explica que a dimensão do êxito, por exemplo de um filme, em Portugal é praticamente inexistente, comparando com a dimensão do êxito que tem nos Estados Unidos. Esclarece que esta discrepância está relacionada não só com o fundo monetário disponível para a realização de filmes ser muito mais elevado nos Estados Unidos, como também da vertente cultural. Para P1, em Portugal os actores são encarados pelo público de forma bastante diferente do que nos Estados Unidos, onde existe uma cultura de realização de filmes que está muito implementada e respeitada pelo público, ao contrário de Portugal.</p>

<p style="text-align: right;">85</p> <p><i>P1: Portanto, nós, nós, p'ró bem e p'ró mal, por um lado, nós todos temos uma tristeza enorme que o, que o, que o português seja assim. O português não gosta de gostar... Primeiro que goste, aquilo é uma coisa... é em vez de ir ao teatro por gostar, não, ah... “Vamos lá ver como é que estes gajos ‘tão a fazer isto”, é sempre nesta base, não é? Ah... ah... mas por um lado, ainda bem, porque também não... mantêm-nos a nós numa... numa, certa sanidade mental, que nós nunca corremos o risco de cair do pedestal, porque não há pedestal. Portanto, é... é muito “tu cá, tu lá”, portanto, não, não há, não há esse lado, portanto, ah...</i></p>	<p style="text-align: right;">85</p> <p>P1 descreve características do povo português que considera serem uma adjuvante para que o fenómeno da representação e os actores não sejam tão valorizados em Portugal. Para P1, o português tem dificuldade em gostar de algo e quando vai ao teatro é para avaliar a prestação dos actores e não com a expectativa de que vai ser bom. No entanto, P1 considera que isso é, em última instância, benévolo para a sanidade mental dos actores. Desta forma, se os actores nunca forem demasiado valorizados, não correm o risco de ser desvalorizados noutra momento da sua carreira.</p>
<p style="text-align: right;">86</p> <p><i>na contaminação, se houver, ela não é muito grave porque resolve-se de uma, de uma maneira muito, muito subtil, com umas cervejas e uns tremoços e o assunto ‘tá resolvido, quer dizer... não há grandes depressões, de facto - ou, pelo menos, eu não tenho conhecimento delas, quer dizer...</i></p>	<p style="text-align: right;">86</p> <p>Por isso, P1 considera que a contaminação em Portugal, a existir, não será grave ou determinante para influenciara a saúde mental dos actores. Afirma não ter conhecimento de situações mais graves deste género.</p>
<p style="text-align: right;">87</p> <p><i>Aqui, eu acho que os problemas principais, ah... ou melhor, onde a dor, onde a dor se pode manifestar, na profissão, é quando não há trabalho. Isso aí é... isso já é complicado para uma pessoa normal, não ter trabalho...</i></p> <p>I: Pois...</p> <p><i>P1: ...Para um actor, é muito pior. Porque,</i></p>	<p style="text-align: right;">87</p> <p>Para P1, o sofrimento psíquico ou a dor dos actores portugueses manifesta-se com o desemprego e não por via da contaminação. P1 explica como é difícil para um actor, mais do que para as outras pessoas, não ter emprego. Para P1, não ter trabalho significa não ter vida porque as duas realidades estão muito coladas. P1 considera que este será o</p>

<p><i>enquanto que uma pessoa não ter trabalho é apenas não ter trabalho, um actor não ter trabalho é não ter vida. Isto está tudo muito colado...</i></p> <p>I: Humm, humm...</p> <p><i>P1: ...Tudo muito colado. Portanto, isso aí é... é difícil. E aí há... aí há depressões, aí há problemas, aí há gente que... que pode ficar a bater mal por causa disso, quer dizer... Agora, por terem feito uma personagem mais ou menos intensa... isso aí, eu acho que há uns colegas meus que dizem assim umas coisas nas entrevistas, para criar uma certa, uma certa, um certo “frufu”, mas eu não...</i></p> <p>I: Acha que não?</p>	<p>grande motivo para que surjam depressões e outros problemas de saúde mental nos actores e não pela intensidade com que vivenciam a representação de um personagem. Para P1 isso não é credível e considera que alguns colegas fazem determinadas afirmações a respeito disso nas entrevistas para criar alguma polémica.</p>
<p style="text-align: right;">88</p> <p><i>P1: Acho que não. E sobretudo, então, existe d’um modo geral... isso é dito p’las pessoas que fazem muita televisão, estas coisas, a personagem e não sei que, ah... isso é, ou ignorância... ou má-fé. Porque... ah... nós, o que temos, o que temos em Portugal, felizmente ou infelizmente, quer dizer, ah... enfim... ah... temos sobretudo telenovelas. As telenovelas são, talvez, oitenta por cento do trabalho do actor, ah... nós não temos filmes, ou temos muitos poucos filmes, e temos pouco teatro, portanto... (toca o telemóvel) Desculpe... (interrupção)</i></p>	<p style="text-align: right;">88</p> <p>P1 afirma que os actores que falam das suas personagens dessa forma estão, normalmente, muito ligadas à televisão e P1 considera isso um acto de ignorância ou de má conduta da parte dos colegas. Declara que em Portugal, mais do que outro formato de representação, existem muitas telenovelas, poucos filmes e pouco teatro e explica que nas telenovelas não há personagens mas sim quotidianos de personagens. Nas telenovelas, para P1, ao contrário do que acontece nos filmes e no teatro, as personagens, por norma, não passam por momentos de excepção. No teatro e nos filmes as</p>

<p>Ah, não sei onde é que eu ia...</p> <p>I: Ah... não temos muitos filmes...</p> <p><i>PI: Ah! As telenovelas! Portanto, nós temos, basicamente, telenovelas. E nas telenovelas não há personagens... quer dizer... isto, tecnicamente, porque só há personagens, ah... ah... nos filmes... ou nas peças de teatro, e nalgumas séries, porque, ah... ah... perdão, como acontecia na peça, são duas horas, ou três horas, em que as personagens, aquelas pessoas passam por um momento de excepção. Quer dizer, todos os filmes que você vê, todas as peças que você vê, as pessoas estão sempre a passar por momentos de excepção, e é por isso é que são personagens, por isso é que é difícil. Nas... nas... nas telenovelas não há momentos de excepção... há, também há mas, em cada dez momentos, nove são do quotidiano e um é de excepção, portanto... não há personagens nas telenovelas... há bonecos, há quotidianos de personagens...</i></p> <p>I: Humm, humm...</p> <p><i>PI: ...Portanto, a contaminação é nula.</i></p> <p>I: Pois...</p>	<p>personagens são sempre retratados momentos de excepção da vida daquelas personagens e é por isso que o trabalho do actor aí é tão intenso e difícil. P1 expressa uma certa descrença em relação às telenovelas por constatar a falta deste componente que é substituído por vislumbres de quotidianos. Por isso considera que aqui a contaminação é nula.</p>
<p style="text-align: right;">89</p> <p><i>PI: Se eu 'tiver a fazer uma cena num filme que tenho que viver uma coisa... que... que raramente se vive, no dia a seguir tenho que viver outra que raramente se vive, eu, ao fim</i></p>	<p style="text-align: right;">89</p> <p>P1 explica a diferença entre a possibilidade de existir uma certa contaminação ou confusão entre a actor e personagem nos filmes e a impossibilidade de isso acontecer</p>

<p><i>de um mês e meio, sou capaz de estar com a cabeça... um bocado baralhada, agora, eu ao fim de oito meses de novela, eu 'tou é cansado.</i></p> <p>I: Pois...</p> <p><i>P1: Mas baralhado não 'tou. Quer dizer... por isso acho que é um bocadinho folclore como dizer "Eu 'tou a fazer uma personagem muito má e ando perturbado". Um bocadinho... (ri)</i></p>	<p>nas telenovelas. Como, no filme, os actores representam situações de vida excepcionais, ao fim de um mês é possível que não se encontrem mentalmente fragilizados. No entanto, P1, ao fim de vários meses de telenovela sente-se apenas cansado e põe em causa que aconteça de outra forma com outros colegas.</p>
<p style="text-align: right;">90</p> <p>I: Pois... eu 'tou a perceber o que 'tá a dizer. E, de facto, acho que faz todo o sentido, porque... é isso, nós vemos as telenovelas... para já, nas telenovelas parece que têm sempre mais ou menos o mesmo, o mesmo seguimento, há um mau, há um bom e não sei quê, e depois o casal que fica feliz para sempre...</p> <p><i>P1: Exactamente...</i></p> <p>I: É isso, vê-se muito isso, às vezes basta a pessoa ver o primeiro, o primeiro episódio da novela e o último, e percebe o que é que aconteceu, e a novela 'tá ali a dar imenso tempo em que as pessoas 'tão a ser pessoas do quotidiano...</p> <p><i>P1: Exactamente! Exactamente! Portanto...</i></p> <p>I: Percebo perfeitamente...</p> <p><i>P1: ...Não há, não há personagens, há quotidianos de personagens.</i></p>	<p style="text-align: right;">90</p> <p>P1 confirma que as telenovelas retratam situações do quotidiano, seguindo sempre um enquadramento relativamente comum entre todas. Por esta razão, P1 considera que os actores nas telenovelas representam quotidianos de personagens e não verdadeiras personagens.</p>

<p style="text-align: right;">91</p> <p>I: Pois... e como nós somos um povo de muita telenovela e, como estava a dizer, nem tanto de filmes, nem tanto de teatro, se calhar é também...</p> <p><i>PI: Não, não. Nós não somos um povo... nós não temos é dinheiro.</i></p> <p>I: Pois, é isso...</p> <p><i>PI: Não temos dinheiro. Porque se nós tivéssemos dinheiro, tínhamos filmes como toda a gente, quer dizer, isso aí... Já houve um tempo que só havia filmes em Portugal, quer dizer... as pessoas saíam para ir ao cinema e não sei quê, hoje em dia não há dinheiro, portanto, as telenovelas é o produto mais barato que se pode fazer.</i></p>	<p style="text-align: right;">91</p> <p>P1 esclarece que Portugal é um país onde as telenovelas dominam na área da representação devido a questões mais monetárias do que culturais.</p>
<p style="text-align: right;">92</p> <p>I: E é por aí também que cá não se sente tanto essa coisa da... da contaminação?</p> <p><i>PI: Não, pois não, porque não há, quer dizer, eu, eu... um filme supostamente, supostamente, eu... eu... deveria interpretar uma personagem, representando de uma maneira irrepitível. Aquilo nunca mais pode acon... deveria acontecer e deveria ser registado naquele momento uma coisa para a vida.</i></p> <p>I: Exacto.</p> <p><i>PI: E na telenovela faz-se vinte vezes a mesma coisa.</i></p>	<p style="text-align: right;">92</p> <p>P1 explica que em Portugal não se verifica a ocorrência do fenómeno da contaminação de uma forma determinante precisamente pelos poucos filmes nacionais que são realizados. Pois, num filme, ao contrário do que acontece nas telenovelas, os actores devem representar algo de forma irrepitível. O filme representa algo único que fica registado para a vida. Nas telenovelas, as coisas repetem-se incessantemente.</p>

<p>I: Humm, humm...</p>	
<p style="text-align: right;">92</p> <p><i>P1: Portanto, o cinema tem esse lado, esse lado... de... uma importância, uma importância... o cinema é uma arte, não é? É arte, portanto, tal como o teatro, é arte, é uma coisa que nos pode tocar, d'um modo definitivo. A televisão não é uma arte... é, é entretenimento, é, é outra coisa. Deve ser feito com critérios artísticos mas não, não é arte, não é no sentido de... de... raramente uma pessoa, quer dizer, vê uma coisa na televisão, e que a marca para a vida d'alguma maneira... não. Mas você vê um filme, ou vê uma peça, e diz "Isto mexeu comigo, fez-me isto ou fez-me aquilo", não é? A telenovela não tem, não tem esse efeito.</i></p> <p>I: Pois. Não sei se me quer dizer mais alguma coisa...?</p> <p><i>P1: Não, não, por mim, não. Se você não tiver mais nada para me perguntar...</i></p> <p>I: Então também não lhe tomo mais tempo. Também, também percebi que quer ir para casa...</p> <p>(Risos)</p> <p><i>P1: Exactamente, a minha filha ligou-me...</i></p> <p>I: Acho que sim. Então, vou parar...</p>	<p style="text-align: right;">92</p> <p>P1 expressa o apreço que sente pelo cinema enquanto arte, considerando-o de uma importância distinta daquilo que é televisão. A televisão, para P1, não constitui uma arte mas uma espécie de entretenimento que deve ser executado com critérios artísticos. P1 faz esta distinção com base no diferente impacto que o cinema e a televisão têm nas pessoas; um filme poderá marcar facilmente as pessoas de forma intensa, ao passo que nas novelas será muito raro tal acontecer.</p>

Anexo F

Passo 1 e 2 do Método Fenomenológico de Investigação em Psicologia aplicado à entrevista de P1:

Identificação das Unidades de Significado e sua transformação em Expressões de Carácter Psicológico

Unidades de Significado	Unidades de Significado Transformadas
<p style="text-align: right;">1</p> <p>I: Então P2, diga-me lá, como é que foi para si, ah... esta, a experiência de construir esta personagem, nesta peça?</p> <p><i>P2: Bom, a experiência foi, ah... interessante, sendo que à partida, ah... o texto era um texto extremamente datado, ah... e que me assustou um bocado, porque, ah... eu, ah... de alguma forma, ah... gosto de, de, de, ah... de procurar coisas, ah... ah... mais contemporâneas pa', pa' fazer, percebe? Coisas mais, menos datadas, pronto.</i></p>	<p style="text-align: right;">1</p> <p>P2 expressa o interesse que conseguiu retirar do seu trabalho de construção e representação desta personagem, apesar de à partida, este não ser o tipo de peça que mais lhe apraz. Explica que as suas preferências ao nível do trabalho em teatro assumem-se em relação a peças mais contemporâneas e menos datadas, por comparação com esta. Revela, por isso, ter experimentado sentimentos de insegurança e sobressalto, pelas características que o texto da peça apresentava.</p>
<p style="text-align: right;">2</p> <p><i>E aquilo que, aquilo que me ocorreu logo assim que me convidaram, ah... aliás, o convite foi-me feito para fazer uma outra peça, não era esta, ah... isto depois, ah... acabou por ser esta, ah... e, eu confesso que na altura me senti assim um bocadinho assustada porque, ah... já</i></p>	<p style="text-align: right;">2</p> <p>P2 revela que o projecto inicial para o qual foi convidada não consistia na realização desta peça mas de outra e esta alteração no plano de trabalho de P2 terá provocado em si os referidos sentimentos de insegurança e sobressalto. Explica a origem destes sentimentos com o</p>

<p><i>tinha, ah... pronto, já tinha visto o filme, há muitos anos, e era uma história que, ah... ah... me interessava muito pouco, percebe?</i></p>	<p>desinteresse que tinha pela história que é retratada na peça e cujo filme tinha assistido há vários anos.</p>
<p style="text-align: right;">3</p> <p><i>Não me interessava nada, não me interessava nada as discussões dos casais, não me interessava nada, ah... saber porque é que a minha personagem, ah... era, estava com aquela, com aquela, com aqueles problemas com o marido, ah... não, não, não é um tipo de, ah... ah... de... de... de inspiração ou de trabalho que me interesse muito fazer, percebe?</i></p> <p>I: Humm, humm.</p>	<p style="text-align: right;">3</p> <p>P2 descreve o total desinteresse que nutria pelo tema e pela história da peça, pela vida conjugal e pessoal das personagens, com todos as suas vivências, explicando que não é esse o tipo de narrativa que a faz sentir-se inspirada pelo seu trabalho.</p>
<p style="text-align: right;">4</p> <p><i>P2: Ah... e... e... ah... já li há muitos anos, a Psicanálise do Fogo, já li essas coisas todas, quer dizer, não... compreendo o interesse, ah... ah... que, que anda à volta da... da... da peça, compreendo esse interesse, acho que sim, acho que é realmente um grande texto, é um texto muito hábil, não é? E muito, ah... ah... funcional, do ponto de vista do público, porque tem uma linguagem extremamente simples, não é? Portanto, chega às pessoas d'uma forma muito rápida, ah... Mas, para mim como atriz, não era um desafio, ah... ah... ah... importante, no sentido de, de, da intervenção que, para mim, um artista tem</i></p>	<p style="text-align: right;">4</p> <p>P2 afirma entender o interesse que o texto da peça desperta no público em geral pela sua funcionalidade, salientando a sua qualidade, linguagem simples e capacidade de tocar o público. No entanto, para P2 a peça não representava um desafio para si enquanto atriz e para o seu trabalho artístico enquanto acção interventiva. Como tal, expressa a desmotivação que sentiu de início.</p>

<p><i>de exercer na sua actividade, ah... cada vez que... que representa, ou que escreve, ou que pinta, não é? Ah... portanto, ah... eu não me sentia, ah... com o fogo para fazer...</i></p> <p>I: Para fazer o papel...</p> <p><i>P2: (Ri) Não me sentia com o fogo para fazer.</i></p>	
<p style="text-align: right;">5</p> <p><i>Ah... de repente, o que aconteceu na altura foi que havia muito pouco tempo para se fazer aquilo. Portanto, eu não tinha lido a peça, só tinha uma ideia vaga do filme - 'tive sempre a trabalhar e a fazer outras coisas -, portanto, quando cheguei ao primeiro ensaio, vinha com o texto na mão mal lido, mal lido, lido na... na transversal. E percebi a dimensão do texto. Portanto, o meu primeiro susto foi: o tamanho da peça!</i></p> <p>I: Pois, três horas...</p> <p><i>P2: Três horas a debitar texto. Portanto, eu tenho de empinar três horas de texto porque, basicamente, sou eu que falo e o P1, não é? Portanto, são três horas a empinar texto, três horas de espectáculo, três horas de texto empinado, com um mês e meio de ensaios. Portanto, "Como é que eu vou fazer isto?". Quer dizer, "Como é que eu vou me safar disto", não é?</i></p>	<p style="text-align: right;">5</p> <p>P2 explica que o tempo definido para a concretização da peça era muito reduzido. Revela que compareceu ao primeiro ensaio, como costuma ser habitual para si, apenas com uma leitura transversal do texto e com uma vaga ideia do filme que já tinha visto há vários anos. Expressa o espanto que vivenciou ao compreender qual era, realmente, a dimensão do texto e a preocupação que sentiu relativamente às suas capacidades de trabalho para uma peça tão longa, em tão pouco tempo.</p>

<p style="text-align: right;">6</p> <p><i>Ah... ah... portanto, aquilo começou logo por haver ali um equívoco, ah... disseram-me logo que eu já era suposto ter o texto sabido... (ri) o que me deixou muito surpreendida e fiquei em pânico, fiquei em total pânico. Portanto, quer dizer, “Ninguém me disse nada?”. Quer dizer, “Era suposto mas ninguém me diz? Mas que historia é esta? Se me tivessem dito era muito simples, eu não fazia”. Eu não fazia a peça, era tão simples! Quer dizer, eu chegar ali e dizerem que os actores têm que ter o texto sabido antes dos ensaios, antes dos ensaios começarem, era uma coisa completamente nova para mim. Embora, parece que, segundo na altura me disseram, é uma prática agora comum mas que não tem, muito sinceramente, nada a ver com o meu método de trabalho, nem como eu acho que se deve trabalhar, ah... Portanto, ah... Agora, ah... pronto, surgiu esse, logo esse equívoco...</i></p>	<p style="text-align: right;">6</p> <p>P2 expressa a surpresa e indignação que sentiu no primeiro ensaio, ao deparar-se com uma grande discrepância entre o seu método de trabalho e aquele que lhe estava a ser sugerido. Explica que lhe foi sugerido que já deveria saber o texto por completo para esse ensaio e que isso nunca fez parte do seu método de trabalho ou mesmo da forma como pensa que se deve trabalhar. Revela que se tivesse tido conhecimento anteriormente de que as coisas deveriam decorrer dessa forma, teria optado por não fazer a peça.</p>
<p style="text-align: right;">7</p> <p><i>Eh pá, e a partir daqui e para que não houvesse confusões, não é? - portanto, a encenadora é extremamente competente, o assistente extremamente competente, é tão competente que é um gozo trabalhar com ele, aliás, este almoço que eu vou ter agora na casa nova é exactamente com ele, vamos, vamos fazer um projecto...</i></p>	<p style="text-align: right;">7</p> <p>Apesar dos equívocos e surpresas e das preocupações e inseguranças com que se deparou no início do processo de trabalho para esta peça, P2 expressa o enorme prazer que sentiu ao trabalhar com aquela equipa, referindo o grande apreço que sente em relação à encenadora e ao assistente que considera extremamente</p>

<p><i>portanto, gostei imenso da equipa, adorei trabalhar com aquelas pessoas, foi fantástico, ah... ah... e foi-me dado de, imediatamente, de imediato um voto de confiança, portanto, com a encenadora, que me disse imediatamente que queria fazer este projecto e queria fazer este projecto comigo e era comigo que ela queria trabalhar, percebe? E que se eu não tivesse aceito, possivelmente, ela também não o teria feito.</i></p>	<p>competentes. Revela que lhe foi dado um voto de confiança imediato, da parte da encenadora, que, na sua opinião, muito provavelmente não teria avançado com a peça se P2 não aceitasse o convite.</p>
<p style="text-align: right;">8</p> <p><i>Portanto, houve um grande voto de confiança e uma coisa que me inspirou... portanto, o que é que me inspira na minha personagem? A encenadora. A encenadora é um voto de confiança, 'tá a ver? É isto que me inspira na personagem. Ao mesmo tempo resulta.</i></p>	<p style="text-align: right;">8</p> <p>P1 afirma que a principal razão que motivou e inspirou P2 na sua personagem e na peça foi a própria encenadora. Para P2, a encenadora não só lhe tinha dado um voto de confiança como representava, ela própria, um voto de confiança para P2.</p>
<p style="text-align: right;">9</p> <p><i>Para mim, significava decorar aquele texto e fazê-lo o mais, ah... surpreendente possível, dentro das limitações do tempo que eu tinha para fazer. Portanto, o mais surpreendente possível, o mais orgânico possível, o mais contemporâneo possível, o mais, ah... ah... ah... sério, possível, não é? Portanto, ah... entreguei-me de alma e coração àquilo, quer dizer, dei-me de alma e coração àquilo, trabalhei genuinamente o processo todo, ah... ah...</i></p>	<p style="text-align: right;">9</p> <p>Apostando no voto de confiança que lhe tinha sido depositado e na competência da encenadora enquanto profissional, P2 afirma ter-se entregado total e genuinamente a este trabalho e a este papel. Assim, explica que o seu objectivo para esta peça era decorar o texto e torná-lo o mais surpreendente, sério e contemporâneo possível, dentro das limitações temporais a que estava sujeita.</p>
<p style="text-align: right;">10</p> <p><i>procurei, ah... ah... todas as nuances da,</i></p>	<p style="text-align: right;">10</p> <p>P2 expressa a sua entrega a este papel,</p>

<p><i>da... personalidade da personagem que, no fundo, não é assim tão complicada, nem tão interessante como isso. Quer dizer, é uma mulher triste, é uma mulher sozinha, uma mulher, ah... ah... a quem, a quem falta... a quem falta confiança, não é? A quem não, a quem não lhe é dada confiança, não, ninguém lhe deu confiança, nunca.</i></p>	<p>afirmando ter realizado uma pesquisa aprofundada de todas as características da sua personagem, que descreve como pouco interessante e pouco complicada. Para P2, a sua personagem representa apenas uma mulher triste, sozinha e com falta de confiança.</p>
<p style="text-align: right;">11</p> <p><i>Bem, isto é o prato do dia, é a vida de todos nós. Quer dizer, somos quase todos assim, são raros os que têm a sorte de nascer e de terem pessoas que lhes dizem “Pá, tu és um gajo porreiro, tu és impecável, pá, tu és fantástico”, não é? São raríssimos. Portanto, isto é o prato do dia, isto não é novidade nenhuma! Portanto, a vida da personagem, e o drama deste casal, é o drama de todos nós.</i></p>	<p style="text-align: right;">11</p> <p>Para P2, as características da sua personagem representam o quotidiano de muita gente, se não, de quase toda a humanidade. P2 revela-se muito familiarizada com este tipo de personalidade e de drama e, como tal, pouco interessada. Para P2, trata-se de algo como que banal na vida das pessoas. P2 exprime a opinião de que serão pouquíssimas as pessoas que não se sentem tristes, sozinhas, inseguras e com falta de confiança.</p>
<p style="text-align: right;">12</p> <p><i>Ah... ah... é interessante, ah... é interessante explorá-lo, é interessante falar dele, ah... ah... politicamente, é menos interessante. Ah... é... é uma coisa, que... que... que nós podemos conversar, como estamos a conversar aqui. É mais interessante, se calhar, falar de outras coisas, do que se anda a passar, dos grandes problemas mundiais, da crise, estas coisas todas. (Ri) Isto agora é que é</i></p>	<p style="text-align: right;">12</p> <p>P2 refere o pouco interesse político que o tema da peça tem, apesar lhe atribuir um certo interesse a um nível mais corriqueiro. Para P2 seria mais interessante e importante, a um nível político, falar ou fazer peças que falem dos grandes problemas e crises mundiais actuais. Aliás, P2 parece considerar isso uma obrigação dos artistas, o falar desses temas actuais, pois se não forem os</p>

<p><i>importante falar, por amor de Deus, quer dizer, se os artistas não falarem disto, quem é que vai falar? Não é? Ah... portanto, ah... ah... eu compreendo que, que esses textos têm que ser feitos, não é? Ah... mas... pronto.</i></p>	<p>artistas a falar, ninguém fala; os artistas serão como que os porta-voz da sociedade. Daí a importância que P2 dá aos grandes temas políticos actuais. Não obstante, P2 afirma compreender a necessidade de este tipo de texto como o da peça serem feitos.</p>
<p style="text-align: right;">13</p> <p>I: Ainda assim, com essas reservas, entre aspas, com este papel, com esta peça, como é que se conseguiu entregar tanto e com tanto profissionalismo e com tanta intensidade? Porque eu fui ver a peça e, de facto, via-se ali - via-se e sentia-se - uma intensidade ali em todo o ambiente, que tocava as pessoas. Eu olhava para os lados e eu estava a sentir a intensidade à minha maneira mas toda a gente estava a sentir, cada um também à sua maneira.</p> <p><i>P2: Sim, sim, sem dúvida. A peça foi um êxito que correu muitíssimo bem e essa, essa entrega vem d'uma coisa que eu tenho que é maior do que o texto, se tu quiseres, percebes? Que é a necessidade de passar a mensagem, a necessidade de passar uma coisa. Os actores têm isto, sabes? Os actores... os verdadeiros actores, os actores, não é? Os que querem, os que têm uma ideia e um pensamento, os que não são estúpidos, os que não são, os que não são burros, não é? Ah... ah... que têm alguma coisa para</i></p>	<p style="text-align: right;">13</p> <p>P2 confirma a total entrega e profissionalismo que, apesar de tudo, disponibilizou a esta peça e a esta personagem e explica que o seu ser possuiu uma característica que se eleva em relação ao interesse que possa ter ou não nos textos. P2 expressa sentir a necessidade de passar a mensagem enquanto actriz. Para P2, os verdadeiros actores – que detenham um pensamento próprio, inteligência e destreza no exercer da sua profissão – devem ter esta característica para que sejam considerados verdadeiros artistas. Para P2, os actores devem ter essa necessidade de passar uma mensagem e de dizer algo mais para além do texto pois não devem ser comparados a máquinas de repetição ou de débito de texto; os actores devem ser muito mais do que isso.</p>

<p><i>dizer, alguma coisa mais para dizer... isto é que é um artista. Quer dizer, se não somos uns papagaios que estamos para ali a dizer, a debitar texto, não é? Portanto, isso não interessa.</i></p>	
<p style="text-align: right;">14</p> <p><i>Isso é, é possível fazer, quer dizer, há quinzentas artimanhas para fazer isso, há quinzentas formas de ludibriar e de enganar o público, isso há imensas formas, há um, há um esquema que se segue e que faz-se, não é? Se não houver a alma é como a Psicologia, é como a Filosofia... um psicólogo - não é? -, um bom psicólogo é aquele que, depois de ter aprendido tudo, joga com a alma e com o coração, não é? E então na Psicologia, porque se não se joga com a alma e com o coração, e se não se sente - não é? -, ah... ah... o outro... ah... ah... e se não se arrisca... não é? Porque é um grande risco, não é? Também, ah... ah... fica uma coisa... é um tipo que tá ali by the book, não é? Portanto, é mais um; a diferença está naquele que depois joga com a alma e com o coração e com o risco. Esse é que é, esse é que é o tipo que vai fazer a diferença.</i></p>	<p style="text-align: right;">14</p> <p>P2 explica que há variadíssimas formas de os actores representarem ludibriando o público e que se os actores não representarem com todo o seu ser, com alma e coração não são verdadeiros profissionais ou verdadeiros artistas. P2 refere o exemplo do psicólogo que deve trabalhar com o espírito de pois de ter aprendido tudo. Isto é, tanto o actor como o psicólogo, para P2, devem trabalhar com a alma, dando algo de si e não apenas pondo em prática de forma mecanizada o que aprenderem nos livros. P2 refere também o factor risco: trabalhando com a alma e sentido, o actor arrisca mas para si é preciso arriscar para se fazer a diferença no outro.</p>
<p style="text-align: right;">15</p> <p><i>Portanto, aquilo que eu faço e aquilo que eu procuro na minha profissão é, de alguma forma, passar a minha mensagem. E a minha mensagem é “atenção na</i></p>	<p style="text-align: right;">15</p> <p>Dessa forma, o P2 procura ao desempenhar o seu trabalho de actriz é, precisamente, passar uma mensagem verdadeira para além da declamação das</p>

<p><i>personagem, atenção”... a dor... é... é... é quase a representação da dor, do ser em carne viva, não é? Desesperado, ah... por atenção, por amor, não é? Ah... pronto, foi isto que eu fiz, portanto, foi nisto que eu me concentrei, ‘tás a ver?</i></p>	<p>palavras do texto. Nesta peça, P2 pretendia chamar a atenção do público para a verdadeira dor da sua personagem e para a razão de ser dessa dor e foi nisso que se concentrou ao representar esta personagem.</p>
<p style="text-align: right;">16</p> <p><i>E, ao mesmo tempo, mostrar a minha dor.</i></p> <p>I: Agora tocou aí num ponto importante. Ah... que é, ah... eu, ao longo daquilo que também estive a ler sobre a teoria, ah... pronto, do... do teatro e da forma como se deve construir uma personagem, ah... cheguei a esse ponto de que há uns que dizem, ah... que o actor se deve identificar totalmente com a personagem, outros que dizem “Não, não, deve-se distanciar completamente”, outros falam na... na memória emocional, por exemplo, coisas assim do género... No seu caso, e, e neste papel em concreto, ah... como é que, como é que vivenciou a personagem? Vivenciou-a como uma pessoa completamente distante de si, ah... “era trabalho e eu estava ali para representar uma pessoa que não tem nada a ver comigo”, ou conseguiu encontrar algumas coisas na personagem que pudessem, ah... também ser suas e isto terá dado mais</p>	<p style="text-align: right;">16</p> <p>Mas P2 explica que, dessa forma, mostrava também a sua própria dor e que, como tal, aquela personagem também fazia parte de si própria enquanto pessoa. Para P2 é fundamental representar com verdade e para isso é necessário que o que mostra ao público sob a forma de uma personagem seja também seu, de alguma forma.</p>

<p>alguma verdade...?</p> <p><i>P2: É inevitável, é inevitável que ela seja minha também. É inevitável porque se a gente faz os trabalhos com verdade - não é? -, ah... ah... temos, temos que lá estar, também.</i></p>	
<p style="text-align: right;">17</p> <p><i>Agora, o que eu faço, é que eu vampirizo a personagem, percebes?</i></p> <p>I: Como é que faz isso?</p> <p><i>P2: Vampirizo a personagem. Eu uso a personagem p'ra minha própria, p'ro meu próprio exorcismo. Ok? Aquilo é um exorcismo. Então, eu faço o meu próprio exorcismo, através da personagem... 'tás a ver? ãh? Eu uso, ah... ah... as fraquezas da personagem para me curar.</i> (Ri)</p> <p>I: Isso é interessante e...</p> <p><i>P2: Percebes?</i></p> <p>I: 'Tou a perceber, sim.</p>	<p style="text-align: right;">17</p> <p>P2 explica que utiliza a personagem para proveito do seu ser. Afirma vampirizar a personagem e utilizá-la para esconjurar os seus próprios sentimentos e vivências, usando as fraquezas da personagem para curar as suas.</p>
<p style="text-align: right;">18</p> <p><i>P2: Ah... eu uso os problemas da personagem para tratar os meus problemas. Isso sim, isso... eu agora 'tou a pensar alto mas sim, isso pode ter acontecido, eventualmente. E isso, mas, mas isso é... é... é uma, é uma parte do processo criativo, percebes?</i></p>	<p style="text-align: right;">18</p> <p>P2 sugere que exista uma identificação entre actor e personagem ao explicar que usa os problemas da personagem para resolver os seus e que isso poderá ter, de facto, acontecido com esta personagem em específico mas afirma que isto faz parte do processo criativo em si que é desenvolvido para cada personagem.</p>

<p style="text-align: right;">19</p> <p><i>Ah... ou seja, eu, eu, eu desligo da personagem quando eu a acabo. Quer dizer, eu acabo a personagem à meia-noite e meia, vou pa' casa e a personagem fica lá, percebes?</i></p> <p>I: Fica? Não, não, não leva a personagem consigo?</p> <p><i>P2: Não levo a personagem comigo. Não, não, penso que não, não, não, ah... ah...</i></p>	<p style="text-align: right;">19</p> <p>Ao realizar esta espécie de exorcismo através da personagem, P2 afirma que no final do espectáculo vai para casa sem a personagem em si, na sua mente ou no seu ser.</p>
<p style="text-align: right;">20</p> <p><i>o que me acontecia neste, nesta personagem, normalmente, era, era, ela aparecer-me antes do espectáculo. Ou seja, eu, eu, sentia necessidade, por volta das seis da tarde, já estar ao pé do teatro.</i></p> <p>I: Humm, humm...</p> <p><i>P2: E às seis da tarde, ah... entrava no teatro e, e, e a personagem ficava ali, pronto. 'Tava ali. Até às nove da noite. Ia comer qualquer coisa, ah... ah... e, e, e estava por ali, percebes? Portanto, ela, ela... era como se realmente a personagem descesse naquele momento, percebes? E eu precisasse desse tempo de concentração até ao espectáculo.</i></p>	<p style="text-align: right;">20</p> <p>Não obstante, P2 revela que, com esta personagem, sentia necessidade de começar a entrar no ambiente dramático horas antes do espectáculo começar. Como se a personagem, de repente, caísse sobre si e ali ficasse até a peça começar e terminar. P2 relata que nessas horas que antecediam o espectáculo ia fazendo a sua vida mas sentindo já a presença da personagem em si, como se necessitasse de todo esse tempo de concentração até à hora do espectáculo.</p>
<p style="text-align: right;">21</p> <p><i>Ah... mas depois do espectáculo aquilo acabava ali. Depois eu...</i></p> <p>I: Depois desse tempo todo, como é que</p>	<p style="text-align: right;">21</p> <p>Apesar da intensidade com que esta personagem parecia surgir a P2, esta afirma que no final do espectáculo, aquela vivência intensa acabava. Quando</p>

<p>conseguia que a personagem... não a acompanhasse até casa?</p> <p><i>P2: É quase uma, uma... há quase como que uma, um... um esvaziamento, percebes?</i></p> <p>I: Humm, Humm.</p> <p><i>P2: Um esvaziamento. Portanto, eu a seguir fazia uma viagem de uma hora e meia, vazia... completamente vazia... sabes? Sem personagem, sem P2, sem nada, 'tás a ver? Ah... vazia.</i></p>	<p>questionada sobre a possibilidade a personagem continuar consigo na viagem até casa, tal tinha sido a intensidade do processo, P2 responde que sentia antes uma espécie de esvaziamento em que não havia lugar no seu corpo, no seu ser, nem para a personagem nem para a própria P2; sentia-se simplesmente vazia.</p>
<p style="text-align: right;">22</p> <p>I: E no dia a seguir?</p> <p><i>P2: No dia a seguir, acordava a P2, porreira, a fazer a vida com os miúdos e não sei o quê, com os meus medos e os meus sustos, e os meus dramas e os meus problemas, as minhas alegrias, as minhas tristezas mas na P2, 'tás a ver? Não, não, sem, sem...</i></p> <p>I: Nunca... então nunca houve, fora da peça, situações em que, ah... em que reagisse ou agisse mais enquanto a personagem do que enquanto...?</p> <p><i>P2: Não, de maneira nenhuma.</i></p>	<p style="text-align: right;">22</p> <p>No entanto, no dia seguinte, apesar de toda a intensidade sentida durante todas aquelas horas e da sensação de esvaziamento com que chegava a casa, P2 afirma que acordava a P2 de sempre, a própria P2, com as suas vivências e sentimentos, a fazer a sua vida normalmente. E com isto esclarece que nunca, fora do âmbito da peça, sentiu a presença da personagem em si de modo a que se visse, nalgum momento da sua vida, a agir enquanto personagem e não enquanto P2, deixando explícita a ideia de que a identificação entre actor e personagem é algo inevitável mas controlável e que só se manifesta, no seu caso, na representação e não em situações de vida reais.</p>
<p style="text-align: right;">23</p> <p>I: Ou seja... tendo em conta que estava</p>	<p style="text-align: right;">23</p> <p>P2 expressa o seu lado mais contestatário</p>

<p>a criar uma outra identidade, não é...?</p> <p><i>P2: Eu sou, eu sou um bocadinho freak nessas coisas. Ou seja, aquilo que, aquilo que... e... e continuo a ser, tenho quarenta e oito anos e continuo a ser freak relativamente a estas coisas. Portanto, tudo aquilo que dizem, que me dizem “Olha, isto é assim”, eu tenho a minha tendência a dizer “Não é”, imediatamente. ‘Tás a ver? (Ri) “E se não for? E se for exactamente ao contrário? E se isto for outra coisa?” E... e... e... há tanta forma e tanta maneira de se ser e de se sentir e de estar e de interpretar e de... percebes? Que, ah... se tu me perguntares “Leva a personagem para casa?”, eu vou dizer “Não!”. Porque é... é... porque eu ‘tou farta de ouvir os meus colegas todos a dizer que sim! Que levam as personagens para casa! Eu também acho que isso não é assim...! Percebes? Ah... ah... portanto, ‘tas a entrevistar uma pessoa que é... (Risos)</i></p> <p>I: Do contra...</p> <p><i>P2: ...Do contra! (Risos)</i></p>	<p>e revolucionário quando inquirida acerca de uma possível colagem entre a sua identidade e a da personagem. Explica que está na sua natureza ter tendência a agir e pensar em oposição às outras pessoas. No teatro, essa sua característica revela-se também ao nível da dinâmica actor-personagem. P2 expressa uma certa indignação em relação aos colegas que sugerem ficar afectados ou influenciados pelos seus personagens a ponto de os carregarem consigo nas suas vidas pessoais e exprime a opinião de que, para si, as coisas não acontecem nem fazem sentido acontecer dessa forma.</p>
<p style="text-align: right;">24</p> <p><i>Mas também é isso que faz com que eu seja, muitas vezes, surpreendente no meu trabalho, ‘tás a ver?</i></p> <p>I: Humm, humm...</p> <p><i>P2: Porque procuro, procuro, não</i></p>	<p style="text-align: right;">24</p> <p>P2 explica que essa sua personalidade mais revolucionária e contestatária funciona também como propulsor para um trabalho surpreendente da sua parte. Pois essa sua característica permite-lhe estar sempre à procura de respostas verdadeiras,</p>

<p><i>resigno, percebes?</i></p>	<p>na sua vida e na sua arte, sem se resignar.</p>
<p style="text-align: right;">25</p> <p><i>Não, não... não faço de conta que sim, que é assim, “Eh pá, sou actriz, sou bestial, sou extraordinária, sofro imenso, vou para casa com as personagens atrás, às costas”, ‘tás a ver? “Habitam em mim durante, ah... ah... os meses do espectáculo e depois continuam por aí fora, ah... não encontro...”, não é verdade! Não é verdade! Não é verdade!</i></p>	<p style="text-align: right;">25</p> <p>P2 expressa uma total descrença e indignação em relação à possibilidade de ser influenciada ou afectada pela personagem de tal maneira que habite em si fora do âmbito da peça.</p>
<p style="text-align: right;">26</p> <p><i>Há personagens que sim, que às vezes se fixam um bocadinho mais, não é? Que, que, que me tocam um bocadinho mais, ah... ah... mas a vida é feita disso para toda a gente, toda a gente é tocada e é, e é... ah... ah... como é que se diz, influenciada - não é? -, por tudo, por tudo...</i></p> <p>I: Humm, humm...</p> <p><i>P2: Como é que eu poderia não ser influenciada também por uma personagem? Quer dizer, eh pá, não, não... faz sentido e... e... e... e não é uma g'anda cena, ‘tás a ver? (Risos)</i></p> <p>I: Não é como se fosse um fantasma...?</p> <p><i>P2: Não! Não é nada de especial! É... é... é normal, é a vida, e é a vida de todos os mortais, percebes?</i></p>	<p style="text-align: right;">26</p> <p>No entanto, revela que há personagens que marcam mais do que outras e que se podem fixar mais ao seu ser. Não obstante, considera que ser-se tocado ou influenciado faz parte da vida, não só dos actores, mas de toda e qualquer pessoa. Nesse sentido, expressa a impossibilidade de não ser influenciada pelas suas personagens, ainda que desvalorize completamente tal facto e o considere banal.</p>

<p style="text-align: right;">27</p> <p><i>Portanto, o actor não é uma coisa, O grande actor, O grande artista, O grande, eh pá... paremos com isso, não é? Quer dizer, não é... é um gajo como os outros, pá! É alguém como os outros, que é influenciado, que é... que é, que é que... só que, ah... ah... tem esta coisa de falar p'las palavras dos outros...</i></p> <p>I: Humm, humm...</p>	<p style="text-align: right;">27</p> <p>P2 desvaloriza a profissão do actor enquanto algo de extraordinário e descreve os actores como pessoas idênticas a todas as outras que, como tal, por vezes são influenciadas por outras. A diferença que P2 aponta entre os actores e os outros prende-se apenas com o facto de que a profissão do actor consiste em falar pelas palavras de outros: de um outro que escreveu o texto e das personagens que dele fazem parte.</p>
<p style="text-align: right;">28</p> <p><i>P2: Não é? Ah... ah... Eu, aqui há dias alguém, alguém me dizia que, normalmente, quando os actores dão entrevistas não sabem falar. É verdade. Muitas vezes, os actores quando dão entrevistas, não, tropeçam, não... não... não se conseguem explicar, não conseguem, aquilo anda ali às voltas e é um discurso macaco e é... e já não sabem o que é que estão a dizer... é verdade. E isto tem a ver com esta coisa, isso penso eu que tem realmente a ver com esta coisa, que é o actor falar p'las palavras dos outros. É uma arte...</i></p> <p>I: E quando é para falar por si...</p> <p><i>P2: Quando é para falar por si vêem-se às aranhas, às vezes, 'tás a ver?</i></p> <p>I: Humm, humm.</p>	<p style="text-align: right;">28</p> <p>P2 descreve a dificuldade que os actores têm em falar quando dão entrevistas e explica que isso está relacionado precisamente com a sua profissão. Como o seu trabalho e a sua arte é falar através das palavras de outros, quando querem falar por si próprios sentem uma grande dificuldade em se explicar. P2 parece insinuar que é daí que provêm afirmações <i>cliché</i> como aquelas que certos actores expressam a propósito da grande influência que os seus personagens exercerão sobre as suas vidas pessoais. P2 explica que quando se tem dificuldade em falar por si próprio, é muito fácil fazer este tipo de declarações. Contrariamente aos colegas que possam fazer isto, P2 afirma que devido à sua personalidade mais rebelde, enfrenta as questões de frente e diz o que, na realidade, lhe vem à</p>

<p><i>P2: E então é muito fácil arranjar uma série, umas três ou quatro coisas que se dizem, não é? E pronto, mas... mas... ah... eu como sou freak, não; eu amando-me p'ra frente, 'tás a ver? Digo, olha, disparate! Digo aquilo que me vem à cabeça, percebes?</i></p> <p>I: Humm, humm.</p>	<p>cabeça, mesmo que seja um disparate.</p>
<p style="text-align: right;">29</p> <p><i>P2: Ah... ah... mas, mas sim, é sobretudo... um actor é sobretudo alguém que fala p'lo, p'lo, p'lo texto do autor. Percebes? E depois, pronto, fica sentado na plateia a ver, mas... mas... e depois, ah... o texto é do actor, não é? Isso é outra coisa que é extraordinária na minha profissão, que é, ah... ah... tu apropriaste... das palavras do outro... e fazes delas o teu discurso...</i></p> <p>I: Humm, humm...</p> <p><i>P2: ...Não é? Ah... ah... e esse discurso é criador. É criador, é um terreno fértil de criação... é do caraças, é muita giro, isso é que é muita giro.</i></p>	<p style="text-align: right;">29</p> <p>P2 descreve, então, o actor como alguém que, essencialmente, fala pelas palavras de outros, isto é, pelos textos dos autores. Mas durante este processo, P2 explica que essas palavras do autor passam a ser suas, passam a ser do actor. O actor apropria-se desse discurso para fazer dele seu, tornando-o um discurso criador porque nas palavras de cada actor há espaço para a criação de algo novo nesse discurso já existente. E isto é algo que P2 parece valorizar bastante na sua profissão.</p>
<p style="text-align: right;">30</p> <p>I: Ah... há pouco estava-me a dizer que, claro que tem de ser influenciada, mas que não leva as personagens para casa... algumas tocam mais, algumas tocam menos... no caso desta personagem, esta foi daquelas que</p>	<p style="text-align: right;">30</p> <p>P2 explica que esta sua personagem em específico a marcou, embora essencialmente, devido ao impacto que ela causou no público.</p>

<p>tocou, ou que tocou menos, vá? Por assim dizer...</p> <p><i>P2: A mim, a personagem tocou-me pelo impacto que teve no público, sobretudo, não é?</i></p>	
<p style="text-align: right;">31</p> <p><i>Ah... ah... havia zonas do espectáculo que eu fazia mal, que eu não conseguia lá chegar... eu não tive tempo, não, não consegui. Não consegui fazê-lo, fazer...</i></p> <p><i>Eu gosto que as, que as, de fazer as coisas como se elas fossem água, sabes? Como se elas corressem dentro de mim, sem, sem pensar... sem pressão, sem tenção, percebes?</i></p> <p>I: Humm, humm...</p> <p><i>P2: Ah... e é quando isso acontece, que eu entro em cena, ah... com o espectáculo ganho. P'ra mim; e está ganho p'ra mim, 'tá ganho p'ro público. Não o 'tou a enganar.</i></p> <p>I: Sim.</p> <p><i>P2: Percebes? Não o estou a enganar.</i></p> <p><i>Eu enganava o público num acto, enganava o público duas ou três vezes, enganava-o em cenas que eu não consegui descodificar e que descodifiquei depois. Não tive tempo...</i></p> <p>I: Humm, humm...</p> <p><i>P2: Não consegui... aquilo era imenso!</i></p>	<p style="text-align: right;">31</p> <p>P2 explica como gosta de trabalhar representando cada parte da peça com total compreensão da mesma, sem tensão ou pressão e sem ter de pensar ou mentalizar demasiado. Se conseguir que assim seja, é uma vitória para si e para o público pois está a representar com verdade, com sentimento e sem enganar o público. No entanto, revela que nesta peça existiram partes que não conseguiu resolver na sua cabeça por falta de tempo para a sua compreensão, tal era a imensidade do texto e que, como tal, sente que enganou o público na representação dessas cenas.</p>

<p><i>Era muito! Percebes? Portanto, ah... houve ali dois ou três momentos no espectáculo em que, em que eu, em que eu fazia aquilo que ‘tava certo, ‘tas a ver?</i></p> <p>I: Mas não sentia...</p> <p><i>P2: Não. Não, não sentia...</i></p>	
<p style="text-align: right;">32</p> <p>I: É nesse sentido que me fala em enganar o público?</p> <p><i>P2: É, exactamente. Não era verdade... P’ra mim, não era verdade, eu não ‘tava lá, percebes? Era como uma tela que é pintada - não é? – e em que o pintor, ah... tem alguém que quer comprar aquela tela, e que o pintor já não tem tempo e usa uma cor que fica bem, não é a cor que ele sente, não é aquilo que ele... percebes? Portanto, foi o que eu fiz. Usei uma coisa que ficava bem, ficava bem, mas não era inesperado, não era surpreendente, percebes? Ah... e... e... e... eu sinto essa responsabilidade quando represento, que é... surpreender. “Não tinha pensado naquilo assim”, ou “não tinha visto aquilo assim”, ou, ou, “eu sou exactamente assim”... Percebes?</i></p>	<p style="text-align: right;">32</p> <p>P2 explica que, nessas cenas, enganava o público porque não sentia o que estava a representar, para si não era verdade e era como se o seu ser não estivesse realmente lá. Para P2, enganar o público desta forma assemelha-se ao pintor que pinta uma tela e termina-a com uma cor que fica bem, embora não sinta essa cor, por não ter tempo para mais. P2 explica que, nessas cenas, utilizou algo que sabia que ficava bem mas que não era sentido por si, não era surpreendente nem inesperado e, por isso, considera que enganava o público. E para P2, não enganar o público mas sim, surpreendê-lo, é uma responsabilidade que sente perante o mesmo quando representa.</p>
<p style="text-align: right;">33</p> <p>I: E é por isso que é preciso a tal verdade, não é?</p> <p><i>P2: É preciso, é para isso que é preciso a tal verdade.</i></p>	<p style="text-align: right;">33</p> <p>P2 explica que é necessário que o actor represente com verdade; verdade enquanto pessoa e, sobretudo, enquanto artista criador. Para P2, não representar nestas condições é como plagiar o texto. Sem</p>

<p>I: A verdade do próprio actor enquanto pessoa? <i>P2: Verdade do actor enquanto pessoa e enquanto criador! Não é?</i></p> <p>I: Não é estar só ali a imitar qualquer coisa? <i>P2: Enquanto criador e enquanto artista, não é? Se não 'tamos a... 'tamos a... ah... é quase, a plagiar...</i></p> <p>I: Exacto. Trata-se apenas de imitar não de dar nada de... de nós... <i>P2: Exactamente... exactamente.</i></p>	<p>verdade e sem sentimento não qualquer movimento criador, apenas imitação.</p>
<p style="text-align: right;">34</p> <p>I: E consegue me, ah... descrever alguns desses momentos em que sentisse que enganava o público...? <i>P2: Sim! Perfeitamente. Olha, um dos momentos é o momento em que a minha personagem, ah... ah... o momento em que ela, ah... sai no final... do... segundo acto.... (descrição da cena)</i></p> <p>I: Sim... <i>P2: (...) Esta cena nunca ficou resolvida na minha cabeça... nunca. Nunca, nunca consegui perceber aquilo.</i></p>	<p style="text-align: right;">34</p> <p>P2 assinala e descreve um dos momentos da peça em que considera que enganou o público por ter representado sem a tal verdade. Explica que a referida cena nunca ficou resolvida para si, nunca a compreendeu verdadeiramente de forma a conseguir representá-la sentindo-a verdadeiramente.</p>
<p style="text-align: right;">35</p> <p><i>E depois, ah... tive a dificuldade de me começarem a dar, a dar, ah... ah... hipóteses de solução para a cena e isso</i></p>	<p style="text-align: right;">35</p> <p>P2 expressa a dificuldade que sentiu ao ter de lidar com as sugestões que os colegas lhe davam como tentativa de resolução</p>

ainda me, ainda me perturbou mais. Porque não eram boas as hipóteses que eu 'tava a levar p'ra cena, portanto... ah... isso ainda me criou mais, mais desequilíbrio, ah... porque...

I: Era algo que também vinha do exterior, não era? Eram indicações...

P2: Eram, eram... sim, eram indicações de pessoas, não era sequer a encenadora, porque ela, ela, para ela, ela percebeu que aquilo era uma zona complicada para mim e permitiu que eu fizesse uma coisa que tava certa ali para poder descansar sobre aquilo e pa' poder agarrar o resto, que era imenso, não é? Ah... ah... mas pronto, os colegas, sem maldade nenhuma, não é? "Eh pá, porque é que não fazes assim? Porque é que não fazes assado?" É a pior coisa que me podem fazer.

I: Não lhe fazia sentido...

P2: Eh pá, não me fazia, não me faz sentido e depois perturba-me, percebes? Não me deixa ir livremente à procura, já 'tou com coisas na cabeça e... e... e... é, é complicado mas, ah... ah... depois sou freak, portanto, assim é que eu não vou fazer, 'tás a ver? (Risos)

I: Sim. Quanto mais disserem, pior....

P2: Pois. "Por aí, agora, é que eu não

para aquela cena. Compreende que os colegas apenas pretendiam ajudar mas explica que isso a perturbou mais por não estar a conseguir encontrar a verdade daquela cena dentro de si, por não a conseguir procurar livremente e porque as hipóteses que lhe eram sugeridas não lhe faziam qualquer sentido por não poder. E mais uma vez expressa a sua personalidade contestatária, justificando que ao lhe ser dito para fazer de determinada forma, essa será precisamente a forma de que não irá fazer.

Revela que a encenadora compreendeu o quão complicada aquela situação estava a ser para si, tendo permitido que P2 usasse naquela cena algo que sabia que ficava ali bem e que se enquadrava, ainda que não fosse verdadeiro e surpreendente. Para P2 era essencial que assim fosse, pois a solução verdadeira não lhe estava a surgir e havia todo o resto do texto a que P2 precisava de se dedicar.

<p>vou”. (Risos) Pois, o que é que eu hei-de fazer à minha vida? Ao menos admito, olha, sou teimosa!</p> <p>I: Claro...</p>	
<p style="text-align: right;">36</p> <p><i>P2: Mas... mas sim, essa zona não estava resolvida, essa zona não ‘tava resolvida. Depois houve mais dois ou três momentos que foram sendo resolvidos ao longo do processo. O processo era longo, não é? Aquilo tinha... portanto, foram sendo resolvidos. Essa nunca ficou resolvida e, só depois quando acabou a peça, é que eu, é que eu percebi como é que devia ter feito.</i></p> <p>I: Interessante...</p>	<p style="text-align: right;">36</p> <p>P2 revela terem existido mais alguns momentos ou situações na peça que para si não ficaram resolvidos <i>a priori</i> mas que, ao longo do processo, conseguiu ir desvendando até os compreender e resolver dentro de si e para a peça. Explicita que, durante a exibição da peça, nunca conseguiu descodificar ou encontrar a verdade naquela cena e que só depois de a peça ter terminado é que conseguiu perceber como poderia ter resolvido aquela cena.</p>
<p style="text-align: right;">37</p> <p><i>P2: E há pouco tempo, ia a pensar naquilo - porque aquilo depois não me sai da cabeça, tenho de descodificar, tenho de descodificar, tenho de descodificar, e... e... porque me ajuda a crescer, não é?</i></p> <p>I: Claro.</p> <p><i>P2: E... e... há dias apercebi-me como é que eu poderia ter feito, como é que aquilo era. E era tão simples, ‘tava à frente dos olhos e eu não consegui ver. Sabes o que era? Ah? Eu faço a cena num registo de bebedeira total e de queda total. Foi... era a solução, e era o que</i></p>	<p style="text-align: right;">37</p> <p>P2 revela a persistência do seu pensamento em relação às cenas que não ficam resolvidas para si e, especificamente, da cena descrita nesta peça. Explica que sente a necessidade de descodificar sempre essas situações porque isso a ajuda a crescer enquanto pessoa e profissional. Conta que recentemente conseguiu perceber como poderia ter representado a cena e que era algo que era bastante explícito mas que P2 na altura não conseguiu ver. P2 explica que representa a cena de acordo com a solução que o próprio texto dá mas que</p>

<p><i>dizia o texto, ainda por cima. Mas não era a melhor. E aquilo exigia um momento de... ah... de excursão de... ah... como é que eu te hei-de explicar isto? Ah... era como... aquilo exigia que houvesse naquele momento uma... uma... uma... uma verdade, ah... ah... fria... percebes?</i></p> <p>I: Sim...</p> <p><i>P2: Ah... ah... tinha que surgir a P2 ali, a P2 tinha que surgir ali; ali tinha que surgir.</i></p>	<p>não a considera a melhor solução e que percebeu que, para si, aquela cena exigia algo diferente: uma verdade fria, isto é, exigia o surgimento da própria P2 enquanto pessoa, com os seus sentimentos, as suas vivências e as suas dores.</p>
<p style="text-align: right;">38</p> <p><i>Ela, às vezes surge, percebes? Durante o processo... Ela tem de surgir mas tudo isso também é controlado p'lo actor, percebes? Os momentos em que surge, surges tu... não é? E a tua particularidade... e os momentos em que, em que isto também tem que ser usado; não pode ser sempre, não pode ser só... percebes?</i></p> <p>I: Humm, humm...</p> <p><i>P2: Também tem de haver a interpretação... ah... ah... no sentido da representação da personagem, porque se não, também não é interessante, se não, é banal, é... mas há alturas em que deve, nesta peça, deve acontecer isso, isso deveria ter acontecido porque isso... mais vezes. Não é mais vezes, deveria ter acontecido nesse momento.</i></p>	<p style="text-align: right;">38</p> <p>P2 revela que a própria P2 surge, por vezes, durante o processo criativo de representação mas que isso é algo que é controlado pelo actor. Explica que o actor controla os momentos em que o seu próprio ser com as suas particularidades surge no meio do processo e que não esses momentos têm de ser pontuais. É necessário que exista também interpretação da própria personagem, caso contrário, é apenas o actor enquanto pessoa que está perante o público e P2 expressa a opinião de que isso não é interessante, apenas banal. De qualquer modo, P2 afirma que há sempre alturas em que o verdadeiro ser do actor pode e deve surgir no processo dramático e que naquela cena em específico, isso deveria ter acontecido consigo.</p>

<p>I: Sim.</p> <p><i>P2: 'Tás a ver? Eu... Eu...</i></p> <p>I: Nesse momento não 'tava a conseguir que...</p>	
<p style="text-align: right;">39</p> <p><i>P2: ...Eu apareço, no fim da personagem, no final da personagem, 'tá lá a P2, 'tá lá a P2... na confusão, na... na... quando ela começa a dizer que não... não... não... ah... ah... como é que é o texto? Eu esqueço-me, eu esqueço-me, eu... eu... não é, esse momento, não é? "Eu sou má, eu faço mal, eu às vezes faço mal", às vezes não sei quê, aí é... é... é a comoção verdadeira da P2. É a P2 no seu, nos seus momentos de infância, aflita, não é? daquelas coisas que tu transportas a tua vida toda, nos momentos de desespero, não é? Ah... aflita porque fez asneira, porque, porque rasgou as calças ou porque... não é? E é muito engraçado colocares essa, essa coisa que vem desde a infância que nos acompanha ao longo da vida, não é? Esses, que são quase sempre esses, que são sempre iguais, quase, nas pessoas, não é? Ah... e aí estava a P2, era preciso um momento idêntico nesse final desse segundo acto, percebes?</i></p> <p>I: Tinha...</p>	<p style="text-align: right;">39</p> <p>P2 revela que a sua pessoa, o seu verdadeiro ser aparece no final da peça, em que a comoção representada é a sua verdadeira comoção, transportada até si através de memórias de aflição e desespero da sua infância; vivências que P2 afirma serem transportadas ao longo da vida nos momentos de desespero e serem dotadas de uma tal intensidade e humanidade que era necessário um momento idêntico a esses para aquela cena. P2 parece encarar esse processo de colocar em prática na personagem a evocação dessas memórias e vivências como algo curioso e interessante, considerando que essas vivências são muitas vezes semelhantes para todas as pessoas.</p>

<p>P2: <i>Dessa intensidade, dessa humanidade... Percebes?</i></p>	
<p style="text-align: right;">40</p> <p>I: Tinha guardado coisas dentro de si, que puxava para que surgisse ali aquele momento verdadeiro?</p> <p><i>P2: Sim... Sim... se tu quiseses. É muito complicado, é muito difícil de descrever o trabalho do actor, é muito difícil de descrever, percebes? Porque é muito complicado, é um jogo enorme de... de, de espelhos... e de...</i></p> <p>I: Pois...</p> <p><i>P2: Percebes? Portanto, é um... é um jogo.</i></p>	<p style="text-align: right;">40</p> <p>Quando questionada se teria guardado dentro de si essas memórias, sentimentos e vivências de modo a transferi-las para cena, tornando o momento verdadeiro, P2 responde afirmativamente, embora deixando dúvidas acerca da sua resposta, expressando grande dificuldade em conseguir explicar e descrever o trabalho do actor. Afirma, no entanto, que se trata de um enorme jogo de espelhos.</p>
<p style="text-align: right;">41</p> <p><i>Ah... ah... eu, uma vez, uma vez ‘tava no Teatro A e ia fazer uma conferência de imprensa a propósito duma coisa, ah... que era um espectáculo que eu fiz que era a peça G. E, muito engraçado, era um projecto do S que é um homem muito inteligente, inteligentíssimo, o homem abre a boca e tudo o que diz é... é certo. Portanto, eu ia fazer a conferência de imprensa com ele, portanto, eu era a actriz, a actriz dele e... e... a protagonista da peça, portanto, ‘tavam os jornalistas a chegar e eu ‘tava no palco a olhar p’o candeeiro... no Teatro A, e ‘tava a pensar “O que é que eu vou dizer a estes tipos? Estes tipos vão chegar aqui e vão-me</i></p>	<p style="text-align: right;">41</p> <p>P2 recorda um episódio da sua vida em que se encontrava num teatro para dar uma conferência de imprensa acerca da peça e da personagem que estava a fazer na altura. Explica que era a protagonista da peça e que, juntamente consigo para dar a conferência, estava o encenador dessa peça, homem que P2 descreve como bastante inteligente, cujas palavras são sempre certas. Conta que enquanto os jornalistas chegavam à sala, perdeu-se num pensamento, olhando distraída para um candeeiro: pensava acerca das perguntas dos jornalistas e das respostas que lhes poderia dar e a certa altura perguntou-se a si própria, nesse</p>

<p><i>perguntar, ah... se eu estou contente por fazer G, ah... o que é que eu senti ao fazer G?” Ah... (Risos) ...”se esta era uma personagem que eu queria sempre ter feito” ... ah... não sei quê, não sei quê... E eu comecei a pensar, a olhar para o candeeiro, perdi-me num pensamento que era assim “Porque é que eu faço isto? Porque é que eu sou actriz?”</i></p>	<p>pensamento, o porquê de P2 ser actriz.</p>
<p style="text-align: right;">43</p> <p><i>Realmente... O que é que é que leva um tipo, ou uma tipa, a ser actriz? A ser actor? O que é isto?” Agora, eu sei o que é... nas novelas, nas televisões e não sei quê, mas no meu tempo não havia isso. Portanto, o que é que me levou... a querer... representar? A querer ser actriz? Para além do lado político muito forte que eu tinha e do lado interventivo muito forte... eu sei o que me levou, atenção, eu sei o que me levou... mas... perdi-me naquele pensamento</i></p>	<p style="text-align: right;">43</p> <p>Perdida nesse pensamento e nessa grande questão, P2 parece afirmar que, actualmente, o que leva uma pessoa a desejar ser actor está ligado imergência das televisões e das telenovelas, que não existia na altura em que P2 iniciou a sua carreira de actriz e que, como tal, não foi isso que a cativou ou motivou nesta profissão. Explica que, na realidade, sabe exactamente aquilo que a levou a escolher esta profissão, para além da sua personalidade bastante interventiva, mas que naquele momento a sua mente estava perdida nesse pensamento.</p>
<p style="text-align: right;">44</p> <p><i>e de repente descobri uma coisa que é... fantástica para esta entrevista para ti. Quando eles chegaram e me perguntaram coisas... eu disse... ah... então e, porque é que... porque é que... “Porque é que quis ser actriz? Para você se ver. Só eu é que lhe posso mostrar aquilo que é. Mais nada lhe mostra, você pode-se pôr em</i></p>	<p style="text-align: right;">44</p> <p>P2 conta como, durante esse pensamento, descobriu a resposta certa dentro de si para dar aos jornalistas. P2 afirma ser actriz para que o outro se veja a si próprio, para mostrar ao outro aquilo que ele é e que mais nada nem ninguém lho pode revelar tão bem. P2 explica que o ser humano pode colocar-se em frente a um</p>

<p><i>frente a um espelho... um dia inteiro... ninguém lhe vai mostrar aquilo que você é como eu”. É por isso que há actores e é por isto que os actores existem desde sempre... desde sempre. Porque os actores mostram... representam as tuas emoções, mostram as tuas emoções, mostram as emoções do ser humano, mostram uma coisa que não há nada que lhes mostre, mais... nem o êxito das novelas... Também passa isto nas novelas, das televisões, destas coisas das séries e não sei quê... os actores mostram às pessoas aquilo que elas são, qual é a vida delas, o que é a vida delas, percebes? Ah... uns melhor, outros pior, programas melhores, coisas piores, sabes? Mas as pessoas, mesmo assim, sentam-se em frente à televisão p’ra ver... p’ra ver a sua própria vida, a sua própria humanidade. “Olha um ser humano. Olha que giro, olha um ser humano, olha como ele, olha como ele é, olha como eu sou”.</i></p> <p>I: Humm, humm.</p> <p><i>P2: Não é? Isto é fantástico.</i></p> <p>I: É mesmo.</p>	<p>espelho durante horas, sem se descobrir enquanto pessoa mas que o actor mostra e representa as emoções e sentimentos das pessoas, a vida e os dramas das pessoas, a verdadeira humanidade. E essa será, para P2, a grande razão de as pessoas se sentarem perante uma televisão, para se verem a si próprias de uma forma que mais nada nem ninguém lhes pode mostrar, referindo a curiosidade que o ser humano tem por si próprio.</p>
<p style="text-align: right;">45</p> <p><i>P2: Lixei o M. O M ficou à rasca. (Risos) Já não tinha coisas interessantes pa’ dizer... Foi, foi engraçado. É... é... é uma</i></p>	<p style="text-align: right;">45</p> <p>Com esta resposta reveladora dada aos jornalistas, P2 afirma em tom de brincadeira que o encenador ficou sem</p>

<p><i>coisa muito simples mas que é muito explicativa daquilo que é a minha arte, do que é a minha profissão e daquilo que eu faço e daquilo que a personagem também fez, não é?</i></p>	<p>coisas interessantes para dizer mas que, de facto, sendo algo tão simples, é também bastante explicativo daquilo que é a arte de representar e de ser actor.</p>
<p style="text-align: right;">46</p> <p><i>A personagem permitiu e... e... através de mim, naquele, naquele momento, não é? E através das, das minhas emoções e daquilo que eu passei ao público, que muita gente se revisse...</i></p> <p>I: Humm, humm...</p> <p><i>P2: Na personagem, não é? Muita gente pensava “Já passei por aquilo”. Quantos já não passaram, não é? Quantos casais não sofrem aquele tipo de vida e de... e de... amores, ódios, de... de relações difíceis e complicadas? Eu quase que me atrevia a dizer que quase todos os casais de longa duração passam por aquelas fases e a única coisa que preserva às vezes as relações durante, pronto, bastante tempo, é o amor. Porque as pessoas às vezes não se podem ver! Ma há uma coisa pá, foi um veneno que inventaram ou que alguém inventou, que é o amor. Esse amor é, às vezes, o que mantém, ah... ah... ah... as relações, ah... é doentio, não é doentio, é humano, não sei, é o humano.</i></p> <p>I: Humm, humm.</p>	<p style="text-align: right;">46</p> <p>P2 faz ressaltar a dinâmica existente entre actor e personagem, explicando que a sua personagem nesta peça, através do seu próprio ser enquanto P2 e das suas próprias emoções permitiu, precisamente, que muitas pessoas se identificassem e se revissem naquilo que era retratado. Na realidade, muita gente já terá passado por situações semelhantes de relacionamentos difíceis e complicados, onde amor e ódio por vezes se misturam. Aliás, P2 arrisca afirmar que a quase totalidade dos casais de longa duração já terá passado por momentos idênticos aos que são retratados na peça e fala do amor como único alicerce em certos casos de união entre os membros do casal.</p>

<p><i>P2: Temos que viver com isso, vivemos todos com isso.</i></p>	
<p style="text-align: right;">47</p> <p>I: Eu tive... Agora lembrei-me de uma coisa. Nas coisas que... que andei a ler, a explorar, encontrei uma coisa que era, o conceito de possessão, em que o autor dizia – com estudos que tinha feito e tudo isso com actores – que havia actores que passavam, não todos, que passavam por uma experiência de possessão quando estavam a representar as personagens, ou seja...</p> <p><i>P2: Essas duas, a minha e do actor P1?</i></p> <p>I: Não, não...</p> <p><i>P2: Outras personagens...</i></p> <p>I: Ah... ou seja, que quando representavam, quando entravam em palco, fosse para ensaiar ou fosse para, p’ra representar mesmo a peça, ah... sentiam-se de tal modo possuídos pela personagem, ah... que tinham mesmo dificuldade em sair dela, sentiam-se, ah... sentiam-se a personagem, literalmente, sentiam-se a personagem...</p> <p><i>P2: Eu compreendo, eu compreendo que isso possa acontecer, sabes? Eu percebo que isso possa acontecer, ah... ah... compreendo o ponto em que isso se pode dar... comigo, não acontece.</i></p>	<p style="text-align: right;">47</p> <p>Quando questionada acerca da possibilidade de esta personagem a ter influenciado de tal maneira que, por vezes, se pudesse sentir realmente possuída por ela, P2 responde negativa e assertivamente. Diz compreender que tal possa acontecer em certo ponto mas afirma tal não lhe suceder, na generalidade das personagens.</p>

<p>I: Não acontece? P2: Não.</p>	
<p style="text-align: right;">48</p> <p><i>Não, aliás, eu faço um exercício, ah... ah... ah... e fiz uma peça que tu não viste, ah... penso que não tenhas visto, que foi um monólogo de quase duas horas, ah... ah... foi uma coisa que impressionou muito as pessoas e... e... e que eu fiz de uma forma que eu não sei explicar bem, mas... não te consigo explicar bem mas que eu, a primeira vez que li o texto disse-o quase como o representei a seguir. Aquilo entrou tudo, era água, era manteiga p'ra mim. E isso permitiu que... aliás, houve... houve um crítico que diz que aquele trabalho não era uma representação, era uma encarnação.</i></p> <p>I: Humm, humm... P2: <i>Era como se eu tivesse encarnado a personagem e ela, ah... vivesse dentro de mim o tempo todo. O que isso permitia, e era verdade, era verdade no sentido em que, em que eu percebia cada milímetro daquela personagem.</i></p> <p>I: Portanto, tudo fazia sentido? P2: <i>Tudo fazia sentido.</i></p>	<p style="text-align: right;">48</p> <p>P2 descreve uma outra peça que consistia num monólogo em que tinha cerca de duas horas para estar sozinha em palco. Fala do sucesso que essa peça teve junto do público e dos críticos que chegaram a considerar que esse trabalho de P2 tinha constituído uma verdadeira “encarnação” do personagem e não apenas uma representação. P2 expressa a extrema facilidade com que lidou com o processo criativo dessa peça e dessa personagem, explicando que tudo naquele texto lhe fazia sentido.</p>
<p style="text-align: right;">49</p> <p><i>O meu trabalho... eu... eu... brincava com isso durante o monólogo. Ou seja, havia uma segurança tão grande naquilo</i></p>	<p style="text-align: right;">49</p> <p>P2 explica, a propósito dessa peça em que se sentia tão segura, como é possível e, por vezes tão fácil, para si entrar e sair da</p>

<p><i>que eu saía, entrava, voltava a sair, chegava a fazer com as palavras, a repetilas durante... o tempo que me apetecesse, a repetir uma palavra, só. Não, não, não, não, não, não, não, não, não, não (...) (com várias entoações)! E voltava para a personagem outra vez. E agora? E agora? Sai-se ou não se sai da personagem? (Risos) Se se sai! Se se sai! Se é possível sair? É claro que é possível, é claro que sim. Mesmo quando ela te dá o prémio de melhor actriz e quando toda a gente diz que aquilo é uma encarnação, que é uma encarnação, como é que se diz? Encarnar, ou lá o que é, pronto, percebes? E eu saía daquilo a brincar com aquilo, eu fazia rap! Havia alturas em que eu fazia rap! Portanto, ‘tás a ver! É possível, percebes?</i></p>	<p>personagem enquanto está em palco. Descreve um exercício que faz, e que fez nessa peça em específico, que lhe permite realizar essa transição durante a representação. P2 conta como utilizava e brincava com as palavras em seu benefício, cantando, repetindo as palavras quantas vezes quisesse, modificando as entoações, etc.. Isto permitia-lhe e dava-lhe tempo e espaço para que P2 saísse da personagem e voltasse a entrar nela, em palco, sem que isso afectasse minimamente a sua prestação e representação dramática.</p>
<p style="text-align: right;">50</p> <p><i>Há muito, há muito... há muitas frases feitas p’ros actores, há muitas coisas fabricadas. Porque não se consegue explicar, porque é muito difícil, e então arranja-se aqui uma coisa que é “Eh pá, o actor encarna e o actor não sei quê, o actor, ah... vive aquele momento e aquilo é uma coisa...” percebes? Ah... eu compreendo... que isso possa acontecer, agora, eu suspeito que é só porque não há uma explicação de momento (Risos).</i></p>	<p style="text-align: right;">50</p> <p>Na sequência desta explicação acerca do seu método de trabalho como actriz, P2 expressa a opinião de que as afirmações de que os actores encarnam ou de que são possuídos pelas personagens que representam fazem parte de um leque de frases <i>cliché</i> que são utilizadas pelas pessoas por não existir uma explicação melhor e mais válida no momento.</p>
<p style="text-align: right;">51</p> <p>I: ‘Tou a perceber. E, então, como é que, nesse caso, consegue tão bem,</p>	<p style="text-align: right;">51</p> <p>Quando interrogada acerca dessa sua grande capacidade de separação entre as</p>

<p>pronto, como me diz, separar essas duas identidades diferentes, a da P2 e a da personagem, neste caso, por exemplo, desta personagem em específico? Porque havia alturas em que se... pelo menos, eu falo por mim, ah... nesta peça, em especial, sentia-se ali uma entrega tão grande, que fazia confusão...</p> <p><i>P2: É o meu trabalho, é aquilo que eu faço.</i></p> <p>I: Como é que consegue, entregando-se tanto, como é que consegue separar tão bem as coisas e ir para casa e não levar a personagem atrás depois de acabar ali num pranto e... ‘tá a perceber? (Risos)</p> <p><i>P2: ‘Tou, ‘tou. Porque eu tive gozo disso, eu tive prazer... ‘tás a ver? Eu tiro prazer disso, tive um prazer do caraças, por isso é que eu faço isto! Porque dá-me um gozo, eu gosto de representar, eu gosto de ser atriz, gosto! Percebes? Dá-me gozo. Portanto, há um prazer que retiro daquilo, ‘tás a ver? É uma, é uma dor, é... é... sem dúvida que é. Mas é a minha arte, percebes?</i></p>	<p>duas entidades que são a sua própria identidade e a identidade da personagem em si, tendo em conta a intensidade com que terá vivenciado esta processo e esta personagem e a entrega pessoal que lhe disponibilizou, P2 explica que esse é precisamente o seu trabalho, é nisso que consiste e é isso que é necessário para que seja um bom trabalho. Expressa também o prazer e satisfação que retira do seu trabalho e que retirou desta personagem em específico, explicando que é esse prazer em ser atriz que motiva o seu trabalho. Então, desmistifica o lado mais sofredor da personagem ao explicar que, apesar de ser uma dor que se sente realmente naquele momento, é também a sua arte, o seu trabalho.</p>
<p style="text-align: right;">52</p> <p><i>Eh pá, e se eu sinto, então, que o público ‘tá lá e ‘tá comigo, ah... e que as minhas lágrimas, naquele momento, chegam às pessoas e as pessoas entendem e percebem e, e, e levam alguma coisa p’ra</i></p>	<p style="text-align: right;">52</p> <p>P2 expressa a relação que existe entre o prazer que retira de representar e a comunicação com o público. Para P2, sentir que o público está consigo naquela viagem que é a representação e que</p>

<p><i>casa do que eu lhes estou a dar... pá, fantástico, percebes? É... é... é muita bom, é uma boa sensação, não é uma má sensação, percebes?</i></p> <p>I: Humm, humm.</p> <p><i>P2: Então, é festa! (Ri) ‘Tás a ver?’</i></p>	<p>recebe, compreende e leva consigo a mensagem que P2 lhe está a passar é algo fantástico e que a motiva ainda mais no seu trabalho.</p>
<p style="text-align: right;">53</p> <p>I: É incrível. Porque, ah... ah... essas lágrimas, como me está a dizer, elas são verdadeiras...?</p> <p><i>P2: Claro que são.</i></p> <p>I: E depois é incrível como a P2 consegue ‘tar ali a sofrer e a sentir a dor mas, se calhar, aquilo é tão verdadeiro e acaba por ser tão seu que... pois, “Ok, ‘tá tudo, sou eu”...</p> <p><i>P2: É uma, é uma, é uma, é uma coisa doida. É uma coisa doida.</i></p>	<p style="text-align: right;">53</p> <p>P2 explica que os momentos em que chora quando está a representar são momentos em que as lágrimas são verdadeiras e fazem transparecer dor e sofrimento reais. Mas este sofrimento é tão verdadeiro e ao mesmo tempo tão seu que P2 parece recebê-lo aberta e tranquilamente, porque é seu e é verdadeiro mas faz também parte da sua arte. E a própria P2 expressa algum deslumbramento em relação a isso.</p>
<p style="text-align: right;">54</p> <p><i>E o que é mais incrível é que eu vou perdendo, ah... saúde a fazer estas coisas.</i></p> <p>I: Como assim?</p> <p><i>P2: Saúde. Ah... como é que eu te hei-de explicar? Há um desgaste humano inevitável, não é?</i></p> <p>I: Humm, humm.</p> <p><i>P2: Eu acabei esta personagem com mais rugas, mais pesada, mais cansada, como... Eu! Eu... percebes? Ah... mas</i></p>	<p style="text-align: right;">54</p> <p>P2 revela que se sente a perder saúde física com tal entrega ao seu trabalho. Conta que, relativamente a esta sua personagem, quando a peça terminou P2 vivenciou-se a si própria como mais cansada, mais desgastada, mais velha. No entanto explica que esse desgaste ou perda de saúde ocorre a apenas ao nível corporal, físico; o nível emocional, mental mantém-se equilibrado, insistindo que a sua mente não transporta nunca as personagens para lá do âmbito das peças.</p>

<p><i>isto é físico, 'tás a ver? É uma cena física. Aquilo era, era, eram três horas a abrir, percebes? Há um desgaste humano, há um desgaste de... de... desta máquina, percebes? Não é da máquina aqui dentro (aponta para a cabeça), é desta aqui... da máquina (aponta para o corpo). A máquina desgasta, percebes?</i></p> <p>I: Humm, humm.</p> <p><i>P2: Chorava todas as noites durante duas horas, quase, portanto... As lágrimas, ah... a dor - não é? - pesa. Isso, sim. Isso, isso sim, isso, a máquina... desgastada, sim. Agora, ah... ah... ah... a cabeça transportar a personagem, não, nunca. Muito sinceramente.</i></p>	<p>P2 explica que o ter de chorar todas as noites durante cerca de duas horas (como acontecia na peça), a dor e o sofrimento expressos nesses momentos, tudo isso tem um grande peso sobre o seu ser que se vai desgastando fisicamente.</p>
<p style="text-align: right;">55</p> <p>I: Como é que conseguia, ah... ou como é que foi... todos os dias, como estava agora a dizer, chorar, por exemplo, porque estamos a falar do chorar, o chorar todas as noites duas horas, como é que chorava todas as noites duas horas? Era sempre da mesma maneira? Sentia aquilo da mesma maneira?</p> <p><i>P2: Não, não... Era sempre diferente, eu própria sempre, eu nunca, nunca, não gosto da repetição, percebes? Dessa coisa da repetição, como já te disse. Portanto, aquilo é sempre orgânico, é sempre uma coisa orgânica...</i></p>	<p style="text-align: right;">55</p> <p>Quando inquirida acerca da forma como vivenciava e sentia esse choro e essa dor que eram necessários para a peça, todas as noites, P2 revela que em todos os espectáculos era diferente, de todas as vezes que representava a sua personagem e chorava sentia o momento de maneira diferente. Expressa o seu desagrado em relação à repetição e explica que se trata de um processo que ocorre orgânica e espontaneamente, surgindo como o próprio momento o ditar, o que fazia com que as lágrimas surgissem também em momentos diferentes de noite para noite.</p>

<p>I: Espontânea...</p> <p><i>P2: ... Espontânea. Às vezes as lágrimas vinham numa altura, às vezes vinham noutra, percebes?</i></p>	
<p style="text-align: right;">56</p> <p><i>O final exigia, ah... exigia, ah... ah... esse pranto... ou, pelo menos, eu exigia, esse pranto, àquele final.</i></p> <p>I: Humm, humm...</p> <p><i>P2: Percebes? Eu exigia isso porque, ah... ah... ah... o choro, ah... Há uma beleza no choro e o choro é, é, uma... é uma... é de tal forma teatral... não é? Ah... e belo, que eu achava que aquele final, se não tivesse isso, perdia. Portanto, eu exigia dar ao público esse final. Podia não ter dado.</i></p> <p>I: Claro.</p> <p><i>P2: Estás a ver?</i></p> <p>I: Humm, humm...</p>	<p style="text-align: right;">56</p> <p>Apesar de, nesta peça, as lágrimas surgirem em alturas diferentes, consoante os sentimentos e a forma de vivenciar os momentos, P2 refere que o final da peça, para si, exigia sempre esse momento de pranto. P2 expressa o encanto e a forma teatral que o choro tem e a crença de que a cena final perderia riqueza se não contasse com esse momento de choro e dor. Explica ter sido uma escolha sua dar esse final à peça para o público.</p>
<p style="text-align: right;">57</p> <p>Depois, quer dizer, depois... essa... sentiu que essa era a parte mais intensa da peça? Essa parte... a parte final?</p> <p><i>P2: A parte final, portanto, é a apoteose do espectáculo, não é? A catarse. Ah... em termos de intensidade e daquilo que era exigido fisicamente e emocionalmente, era. Mas havia muitas.</i></p>	<p style="text-align: right;">57</p> <p>P2 explica como a parte final de cada peça constitui a apoteose ou o momento catártico do espectáculo e que, nesta peça em específico, a cena final era a mais intensa, apesar de existirem muitas outras cenas intensas, em termos da intensidade com que era vivenciada e daquilo que era exigido física e emocionalmente.</p>

<p style="text-align: right;">58</p> <p>I: Assim que a cena acabava e que, pronto, os actores voltavam para o palco e o público levantava-se, batia palmas e tudo isso, ah... aquela cena, já estava resolvida? Já estava tudo bem? Passou, já, já não há personagem? Ou ainda demorava algum tempo a...</p> <p><i>P2: Não, não. Ainda havia, ainda... sim. Ia para o camarim, despia-me e tal... e aquilo, aquilo...</i></p> <p>I: Ficava ali...?</p> <p><i>P2: Ficava ali... a tensão e o cansaço, durante um bocado, mas depois desaparecia.</i></p>	<p style="text-align: right;">58</p> <p>P2 revela que, depois do final dos espectáculos, ainda restava algo em si da personagem que permanecia no seu ser durante um certo período de tempo; sentia ainda a tensão e o cansaço que não desapareciam imediatamente e que duravam ainda enquanto se descaracterizava no camarim mas que a pouco e pouco se desvaneciam.</p>
<p style="text-align: right;">59</p> <p>I: O... ‘tava-me a falar há bocado na máquina que é o corpo e que o corpo se ressentente muito nestas coisas, ah... o actor P1 tinha-me falado, ah... que teve de alterar a postura dele muito, ah... p’ra peça...</p> <p><i>P2: Humm, humm. Sim.</i></p> <p>I: Inclusivamente, o ficar assim... marreco. Ah... aconteceu alguma coisa assim a este nível que teve de modificar, ah...?</p> <p><i>P2: Sim, eu não sou assim, eu não, eu não sou como a personagem, não é? A personagem era... é, é uma mulher, ah... voluptuosa, não é? Ela é voluptuosa e eu</i></p>	<p style="text-align: right;">59</p> <p>Questionada acerca da dimensão de corporalidade nesta peça, P2 explica que o processo de construção de um personagem passa, não só pela dimensão intelectual, como também pela corporal. E revela, nesta peça, ter-se modificado a si própria, ter modificado a sua dinâmica e expressão corporal para melhor representar a sua personagem, tal era a diferença entre si e personagem a esse nível. Descreve esse seu processo e necessidade de moldagem física explicando que precisou de se tornar, para a peça, uma mulher voluptuosa, contrariamente àquilo que P2 se considera. P2 brinca com a sua dinâmica física, comparando-a com do</p>

<p><i>não sou. Eu sou, ah... eu sou a marreca, eu sou exactamente aquilo que o actor P1... 'tás a ver? Eu é que devia ter feito o personagem dele. (Risos) Basicamente, há um erro de casting! (Risos)</i></p> <p>I: Construir a personagem foi não só, especificamente, ou intelectualmente ou o que lhe chamemos, mas também, ah... também passa muito pelo corpo, não é?</p> <p><i>P: Passa muito p'lo corpo.</i></p>	<p>personagem do actor P1, descrevendo-se como uma mulher corcovada.</p>
<p style="text-align: right;">60</p> <p><i>Passa muito p'lo corpo mas é uma coisa que vem, 'tá casada, não é? 'Tá casada com, com, com a cabeça, não é? Portanto, é, tem de vir por, por arrasto, por acréscimo, por... não é? Não penso muito, nunca, não é? Na postura...</i></p> <p>I: As coisas surgiam, não é?</p> <p><i>P2: ...Surgem! As coisas surgem. É uma mulher voluptuosa, portanto, não pode... tem que andar livremente, tem que ocupar espaço, porque a minha personagem ocupa espaço, não é? Ela ocupa espaço, ela chega e ocupa, não é? E era isso que ela tinha que fazer, portanto, foi por aí que eu a fiz, foi por aí que eu a procurei.</i></p> <p>I: E havia sempre uma dinâmica entre essa tal corporalidade dela e aquilo que ela era, e que ela dizia, há sempre essa</p>	<p style="text-align: right;">60</p> <p>P2 explica que o processo de construção de uma personagem alia a dimensão corporal com a intelectual de modo a funcionarem de forma interligada entre si, sem se sobreporem uma à outra. Isto é, P2 afirma não precisar de pensar muito na postura e que a dinâmica corporal da personagem acabou por lhe surgir espontaneamente, de acordo com aquilo que conhecia como sendo as suas características da sua personagem. Para este processo de construção, P2 explica que procurou a corporalidade da personagem dentro de si, tendo como base os conhecimentos <i>a priori</i> que tinha sobre ela.</p>

<p>dinâmica de corpo-mente, não é?</p> <p><i>P2: Sim, sim, isso é... 'Tá casado, percebes? Isso não... não se pensa nisso, 'tás a ver? Acontece.</i></p> <p>I: E era uma coisa espontânea?</p> <p><i>P2: Sim.</i></p>	
<p style="text-align: right;">61</p> <p>I: Depois de ter... Como é que, como é que conseguiu, ao ler a peça e nos ensaios e tudo isso, como é que consegui encontrar, ah... a sua maneira de fazer a personagem?</p> <p><i>P2: Ah... ao longo dos ensaios, ah... ah... foi um processo muito difícil, muito difícil, foi muito difícil.</i></p> <p>I: Porquê?</p> <p><i>P2: Foi muito complicado. Ah... ah... porque... ah... a peça era muito datada... porque eu tinha uma ideia vaga da... da... da... e do filme, não é? Ah... e eu tentei ao máximo afastar-me daquela versão Hollywoodesca, percebes? Da... da... da peça. Embora, embora, embora a actriz do filme tenha feito... eu depois ainda vi uns bocadinhos no youtube, ah... ah... ela fazia bem aquilo, ela fazia bem. Ela desenhava-se para fazer aquilo, ah... ah... para fazer aquilo seriamente, e fazia bem, ela conseguia fazer bem. Agora, o actor é a estrela do filme... era absolutamente extraordinário... Ah... a</i></p>	<p style="text-align: right;">61</p> <p>P2 expressa a grande dificuldade que sentiu ao longo do processo de construção desta personagem e aponta como principais motivos o facto de a peça ser muito datada e de P2 ter apenas uma ideia vaga do filme, do qual voltou apenas a ver algumas partes. Apesar de considerar o filme muito bem conseguido, com grandes actores a desempenharem os seus papéis de forma credível e extraordinária, P2 tentou, para a peça, afastar a sua representação da vertente “Hollywoodesca” que o filme tem.</p>

<p><i>miúda que fazia, ah... a outra atriz, a miúda fazia muitíssimo bem aquilo. Gostei imenso, gostei imenso, dos bocadinhos que vi da miúda, ah... era uma atriz muito boa... ah... os picos que tinha de histerismo eram, eram, muito certos, muito, muito correctos, dentro da personagem, portanto, acreditava naquilo.</i></p> <p>I: Humm, humm...</p>	
<p style="text-align: right;">62</p> <p><i>P2: Ah... mas a minha, a minha dificuldade era encontrar o caminho... encontrar um caminho, pr'aquilo que, ah... ah... ah... chegasse às pessoas, hoje, não é? De uma forma que, no tom da minha voz, da maneira como eu representava aquelas palavras, que as pessoas se revissem, hoje. E essa foi a grande dificuldade. Portanto, andei ali um bocado, ah... ah... trabalhei muito para conseguir lá chegar, trabalhei muito, muito mesmo. É muito difícil, extremamente difícil, é muito difícil mesmo. Tenho, tem muitas nuances... é muito complicado.</i></p>	<p style="text-align: right;">62</p> <p>P2 explica que a grande dificuldade que sentiu no processo de construção desta personagem se prendeu com o conseguir encontrar o método ou o caminho de trabalho que lhe permitisse, com a sua voz, as suas palavras e a forma como as representava, passar ao público a mensagem da peça, que é tão datada, nos tempos actuais; de modo a que as pessoas de hoje se revissem na peça. Conta que teve de trabalhar imenso para conseguir alcançar esse objectivo e que é algo extremamente difícil devido às variadíssimas nuances do texto e da própria personagem.</p>
<p style="text-align: right;">63</p> <p>I: No que toca, por exemplo, à sua relação, ah... com o personagem do actor P1 – sua, quer dizer, à da sua personagem -, ah... aquelas discussões</p>	<p style="text-align: right;">63</p> <p>P2 afirma que a dinâmica relacional que mantinha no palco com actor P1, enquanto personagens, não causou qualquer influência ou alteração na dinâmica</p>

<p>todas com, com o actor P1 na peça, ah... aquela dinâmica que vocês os dois tinham na peça, veio alterar ou modificar, ou influenciar alguma coisa a vossa dinâmica cá fora?</p> <p><i>P2: Nada.</i></p>	<p>relacional que já existia entre os próprios actores enquanto pessoas e profissionais.</p>
<p style="text-align: right;">64</p> <p><i>Olha, há muita gente, muita gente nos dizia “Eh pá, olha que quem faz esta peça zangam-se sempre, os actores principais, zangam-se sempre”. Aliás, há uma história fantástica que eu não sei se o actor P1 te contou, dum casal, que foi, ah... ah... ah... a actriz T e um actor que era o que fazia de marido na altura... T? Se calhar, ‘tou a dizer, ‘tou a fazer confusão... T? T, acho que sim, ah... em que os tipos não se falavam, deixaram-se de se falar, mesmo. Só, só em cena é que se falavam. Um, um, um outro casal, também, ah... ah... um outro casal, ele abandonou o espectáculo... ele abandonou o espectáculo... ah... odiavam-se de tal maneira, chegaram a pontos de se odiarem de tal maneira que ele meteu baixa, acabou com o espectáculo e depois fez outro espectáculo e ela foi passeá-lo à estreia, foi passeá-lo... (Risos)</i></p> <p>I: Extraordinário...</p>	<p style="text-align: right;">64</p> <p>No entanto, P2 revela que lhe foi dito por várias pessoas, em tom de aviso, que os actores que são protagonistas desta peça, frequentemente entram em sérios conflito, não voltando mesmo a relacionarem-se. Conta a história de dois dos actores a quem isso aconteceu e que passaram a relacionar-se apenas no palco e de um outro casal que representou as mesmas personagens em que ele acabou mesmo por abandonar o espectáculo, tal era o ódio que nutria entre eles.</p>
<p style="text-align: right;">65</p> <p><i>P2: Portanto, imagina as histórias que</i></p>	<p style="text-align: right;">65</p> <p>P2 fala também da situação dos actores</p>

<p><i>há. E depois, os actores do filme - não é? -, que eram um casal separado na altura... acho que 'tavam separados na altura, não tenho a certeza do que estou a dizer mas acho que 'tavam separados na altura... Portanto, aquilo era, era uma história, ainda por cima era uma história d'uma vivência muito parecida dos dois: de álcool, também ele alcoólico, ela também, portanto, aquilo tudo uma g'anda confusão, tudo ali misturado, 'tás a ver?</i></p>	<p>que fizeram o filme e que formavam eles próprios um casal, em que a peça parecia misturar-se e confundir-se muito com as suas vidas reais, pelo facto de serem um casal e pela história de álcool presente na vida dos dois e na própria peça.</p>
<p style="text-align: right;">66</p> <p><i>Ah... ah... Eh pá, não, nós não tivemos nada disso. (Risos) Nada, p'lo contrário, 'tivemos muito unidos o tempo todo. Eu adoro o actor P1, eu gosto imenso dele, ele é um doce de pessoa, um doce, é um doce de pessoa. E só tenho a dizer bem dele. Adoro-o e, e apoiámo-nos muito um ao outro, muito, ah... e ouviamo-nos, percebes? E... ele tem respeito por mim como actriz, eu tenho muito respeito por ele como actor, de forma que, ah... e como pessoa... Portanto, foi, foi, foi crescendo sempre uma, uma relação muito respeitosa e elegante, percebes? Em todo o processo, aliás, foi muito respeitador e... de toda a gente, de toda a gente.</i></p>	<p style="text-align: right;">66</p> <p>P2 afirma que consigo e com o actor P1 nada acontecera como com esses actores. Aliás, P2 expressa grande apreço pelo actor enquanto pessoa e enquanto profissional, explicando que ambos sempre se respeitaram e ouviram mutuamente durante todo o processo e enquanto profissionais e que, ao contrário do que pode acontecer com outros actores que façam esta peça, o seu relacionamento acabou mesmo por ir crescendo de forma bastante respeitadora e elegante.</p>
<p style="text-align: right;">67</p> <p>I: Apesar de toda a entrega da parte de um como de outro, ao contrário dos</p>	<p style="text-align: right;">67</p> <p>P2 expressa que tanto ela como o actor P1 conseguiam separar tão bem, entre si, o</p>

<p>outros actores, vocês conseguiam sempre manter as coisas separadas? O que é espectáculo, é espectáculo...?</p> <p><i>P2: Nós chegávamos ao intervalo e íamos comer para os camarins uns dos outros, peras e maçãs, e conversar outras coisas... É assim... (Risos) 'Tás a ver? Não é? Pá, um mito... vamos lá quebrar os mitos, quebrar essas coisas todas. P'ra quê criar mtios pá? Mais mitos! Já chega de mitos. E mitos só nos levam a isto, pá. À desgraça em que nós vivemos.</i></p>	<p>mundo do espectáculo e da vida real que quando surgia o intervalo da peça, todos os actores iam para os camarins uns dos outros conversar e comer fruta. Com esta declaração P2 mostra o seu lado mais revolucionário e contestatário, afirmando a necessidade de se quebrar os mitos do teatro que P2 parece desacreditar por completo.</p>
<p style="text-align: right;">68</p> <p><i>Se calhar há actores, eu nunca vi nenhum, mas se calhar há actores que vivem as personagens e as levam p'ra casa e aquela coisa mas... se calhar deviam ir a uma consulta a um psicólogo... (Risos) Não lhes fazia mal nenhum.</i></p> <p>I: Quando estava a falar há pouco daquele conceito da possessão, o autor, ah... o livro onde eu li isso referia, precisamente, que muitos actores, ah... que se deixam, ah... lá está, possuir dessa maneira p'las personagens, que vão realmente parar aos psicólogos.</p> <p><i>P2: Aos psicólogos. Sim, sim, sim. Não, eu conheço histórias, conheço histórias dessas de pessoas que enlouqueceram, isso é outra coisa, pessoas que se passaram, não é? Ah... pá, isso, isso existe, claro, pessoas que se passam com</i></p>	<p style="text-align: right;">68</p> <p>P2 fala da possibilidade de alguns actores viverem as suas personagens de tal maneira que as transportem para as suas situações de vida reais com um certo escárnio, expressando a opinião de que se assim acontece é porque tais actores estarão desajustados mentalmente e precisarão de ajuda psicológica. Não obstante, P2 revela conhecer algumas histórias de actores que realmente enlouquecem ao representarem determinadas personagens.</p>

<p><i>as personagens, que não voltam, isso não voltam, não voltam, ficam malucos, pronto, ficam malucos, ficam passados, não é?</i></p>	
<p style="text-align: right;">69</p> <p><i>Mas isso, em todas as profissões há gente assim, em todos os lados, em todos os sítios há gente que se passa....</i></p> <p>I: Claro, claro...</p> <p><i>P2: Portanto, é... nestas, pode acontecer também, não é? Se calhar é fácil acontecer. Eu também nunca conheci assim, já ouvi falar, mas nunca conheci assim ninguém a quem tivesse acontecido isso.</i></p> <p>I: Não lhe parece uma coisa assim tão, ah... apesar de possível, não lhe parece uma coisa assim tão usual...?</p> <p><i>P2: Não é usual! Não é, de todo! Há uns casos que se fala mas não é uma coisa usual... a droga sim! Não é? (Risos) Isso 'tá bem! É um toxicodependente! Ah! 'tá bem, ok! Se isto 'tá associado também, olha se calhar, é mais fácil... para desmistificar um bocado as coisas.</i></p>	<p style="text-align: right;">69</p> <p>Mas para P2, esse tipo de situação, o facto de as pessoas por vezes enlouquecerem, pode acontecer em qualquer profissão, com qualquer pessoa. P2 parece acreditar que na sua profissão isso possa ser algo fácil de acontecer mas afirma não conhecer nenhum caso específico e para si esse tipo de situação não é, de todo, vulgar. E mais uma vez, P2 demonstra a sua vontade em desmistificar questões como esta no teatro, brincando com a situação e exemplificando que algo vulgar é a droga, é um toxicodependente.</p>
<p style="text-align: right;">70</p> <p>I: Sim, claro... (Risos) E é para isso que também estamos aqui, não só para... por um lado, porque há isso... há muito essa, essa... há muitos mitos, não é?</p>	<p style="text-align: right;">70</p> <p>P2 refere a existência de muitos mitos na profissão de actor e relembra um episódio da sua juventude, quando iniciou carreira no teatro, em que lhe foi dito que existia</p>

<p><i>P2: Na minha profissão, ah... ah... é quase como se isso fosse sendo... ah... ah... eu lembro-me quando comecei... no teatro... de me dizerem “Há um mistério do actor, é um mistério... há um mistério nesta arte... p’a quem tem mistério, as coisas não podem ser desvendadas, há coisas que não devem ser desvendadas”, ‘tás a ver? Eu lembro-me disto, lembro-me disto acontecer... não é? É tão bonito, porque é que tem de haver mistério, não é? Como diz o Pessoa... não há mistério nenhum; mistério é não haver mistério, portanto, não há mistério.</i></p>	<p>um mistério no actor e na arte de representar mas para P2, trata-se de algo tão bonito que não parece entender o porquê de ter de existir mistério, mostrando alguma indignação em relação a isso. Para P2, não há mistério algum na sua profissão.</p>
<p style="text-align: right;">71</p> <p>I: Ou seja, ah... ajude-me, só para ver se eu percebi. Não só, ah... no caso da, desta personagem mas em todas aquelas que representa, p’ra si, ah... o fundamental é, p’ra já, pela paixão que sente pela profissão, entregar-se realmente, não é? Fazer com que tudo seja verdadeiro, dando, ah... dando sempre um pouco de si, ou seja, está a representar mas ‘tá lá sempre um bocadinho de si para que as coisas possam ser verdadeiras, porque se a P2 não estiver lá... também não há...?</p> <p><i>P2: Não, nada é interessante. Não há, não há surpresa. Não é? Se eu não estiver lá com as minhas particularidades, não há surpresa.</i></p>	<p style="text-align: right;">71</p> <p>P2 confirma a necessidade de estar sempre um pouco de si própria, com as suas particularidades, nas personagens que representa pois, caso contrário, não há verdade na representação e não havendo verdade, nada é interessante ou constitui surpresa.</p>

<p style="text-align: right;">72</p> <p>I: E há que encontrar sempre alguma coisa na personagem a que se possa agarrar para que, ah... para que consiga também fazer sair essa verdade cá para fora, não é?</p> <p><i>P2: Sim, há uma tentativa sempre de, de encontrar um ponto onde, onde, onde me consiga agarrar, exactamente, quando a personagem não é suficientemente forte p'ra mim, como neste caso. Mas, mas, por exemplo, na outra peça do monólogo, nunca precisei de encontrar ponto nenhum. Aquilo era... era um texto genial, era um texto genial, tudo aquilo era genial, tudo aquilo era maravilhoso. Percebes? P'ra mim. Eu entendia aquilo tudo, "isto 'tá certíssimo", não precisei de procurar, fantástico. Isso acontece muito pouco.</i></p> <p>I: Exacto. E quando isso não acontece é que há aquela necessidade de encontrar ali qualquer coisa para fazer um <i>click</i>...</p>	<p style="text-align: right;">72</p> <p>P2 esclarece que, por vezes, e como aconteceu com esta personagem, é necessário tentar encontrar algo nas personagens a que se consiga agarrar, se elas não forem suficientemente fortes ou interessantes para si. Contrariamente ao que aconteceu com esta personagem, na peça em que P2 fez o monólogo, P2 afirma não ter tido necessidade de procurar algo, um ponto específico, onde se agarrar para tornar a representação verdadeira, por ter entendido todo o texto de imediato e por tudo aquilo lhe parecer maravilhoso, o que P2 confessa acontecer muito poucas vezes.</p>
<p style="text-align: right;">73</p> <p><i>P2: É, eu acho que, eu acho que... que horas são?</i></p> <p>I: Meio-dia e um quarto... Se quiser, também podemos ficar por aqui.</p> <p><i>P2: Deixa-me só falar com ele que ele está-me a ligar e a gente tá aqui....</i></p> <p>I: Força, força.</p>	<p style="text-align: right;">73</p> <p>P2 apressa-se para dar por terminada a entrevista devido a um compromisso marcado com um colega de trabalho que lhe liga.</p>

(Actriz P2 ao telefone)

I: Pronto, P2, não se preocupe. Foi mesmo o *timing* perfeito.

P2: Como é que é? 'Tá feito?

I: 'Tá feito, **perfeitíssimo**.