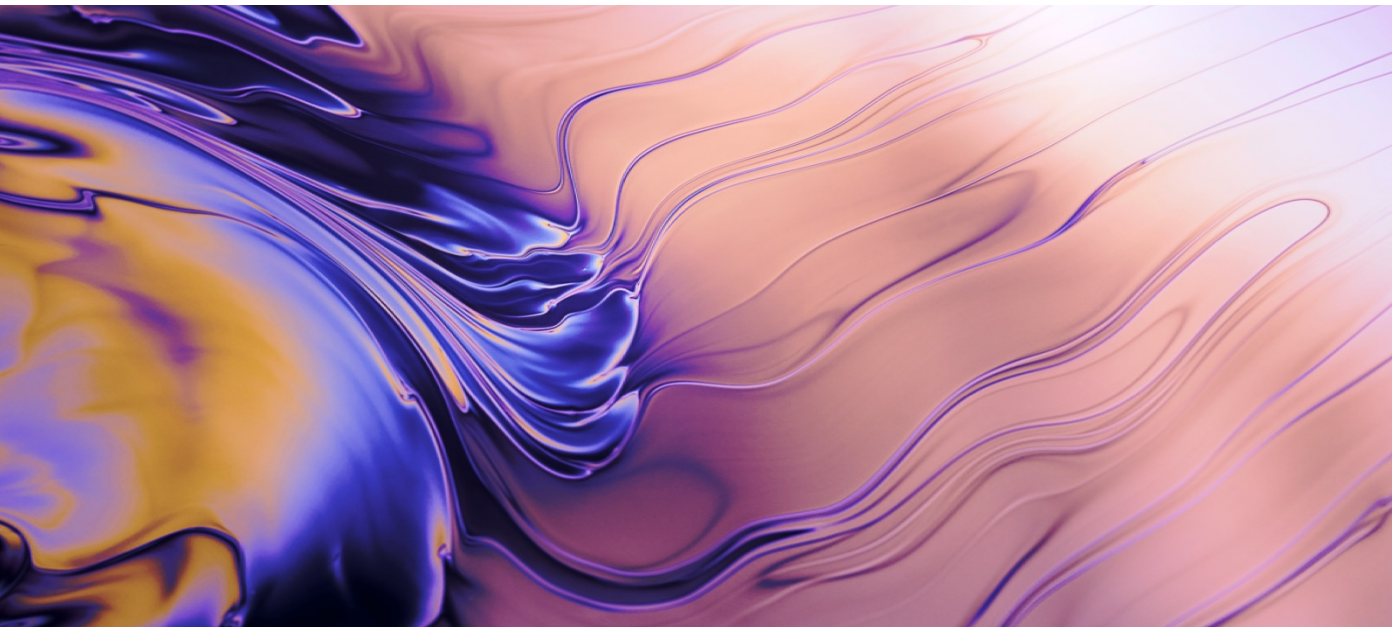


Para a questão da psicologia da atividade criadora do ator



Lev Semionovitch Vigotski

Traduções Voluntárias Nº 5



Arquivos digitais

Para a questão da psicologia da atividade criadora do ator^{1*}

Lev Vigotski
(1932)

O problema da psicologia do ator e da atividade criadora teatral é ao mesmo tempo velho e completamente novo.

Por um lado, parece que nunca houve, mesmo em certa medida, um grande crítico ou pedagogo teatral, nenhum homem de teatro em geral, que pudesse posicionar esta questão de uma forma ou de outra, e que, na atividade prática, performance, ensino ou avaliações, não tenha partido de uma ou outra compreensão da psicologia do ator. Muitos dos que foram ativos no teatro produziram sistemas extremamente complexos de performance do ator nos quais encontraram uma expressão concreta não apenas de aspirações puramente artísticas de seus autores, não apenas cânones de estilo, mas também sistemas de psicologia prática da atividade criadora do ator. Tal é, por exemplo, o famoso sistema de K. S. Stanislávski, repleto de produção teórica, a qual, desafortunadamente nós não temos nos dias atuais.

Se nós tentarmos examinar as fontes da psicologia teatral, elas nos levarão muito longe no passado, e nós veremos os grandes e realmente difíceis problemas dessa área, os quais, ao longo de um século e em várias formas, agitaram as mentes dos melhores representantes do teatro. Este problema, que D. Diderot² coloca no célebre “Paradoxo do Ator”, já antecipou os argumentos mais bem formados entre vários sistemas teatrais contemporâneos, mas ele, por sua vez, foi precedido por um grande número de pensadores do teatro que,

* Tradução para fins didáticos de: Vygotsky, L. S. On the problem of the psychology of the actor's creative work. _____. In: **The collected works of L. S. Vygotsky**. Vol. 6. Scientific legacy. New York: Plenum Publishers, 1999. p. 237-244. Entre chaves mantem-se a numeração das páginas na fonte, indicando sempre o texto subsequente. Por Achilles Delari Junior com revisão de Iulia Vladimirovna Bobrova Passos. 1a versão: Umuarama-PR, 14 de junho de 2009. Versão atual: Umuarama-PR, 1º de maio de 2020. Disponível em: www.es-tmir.net/lsv_1932_pbl-psi.ator.pdf

bem antes de Diderot, colocaram a questão de uma forma um tanto diferente, mas no mesmo plano em que Diderot posicionou-a.

Há algo básico nesta formulação da questão e, quando alguém começa a estudar atentamente seu desenvolvimento histórico, é inevitavelmente convencido de que, obviamente, isso está enraizado na verdadeira essência da atividade criadora do ator, como ela se abre para a compreensão direta, a qual é ainda totalmente guiada por uma admiração ingênua em face de um novo fenômeno psicológico.

Portanto, em sistemas teatrais, se o problema da psicologia do ator, com todas as suas mudanças, manteve como central o paradoxo da emoção do ator, então, no tempo atual, investigações de um tipo diferente abriram caminhos aplicáveis ao mesmo problema. Novas investigações começam a envolver a profissão do ator no círculo comum de investigações da psicologia das profissões, trazendo à linha de frente a abordagem psicotécnica ao ofício^{1*} do ator. O problema usualmente no centro das atenções é como certas qualidades gerais e traços de talentos humanos seriam desenvolvidos para certificar a pessoa de que tenha seu sucesso na área da atividade criadora teatral. Testes foram criados para estudar a fantasia, o sistema motor, a memória verbal e a excitabilidade dos atores e, nesta base, um “profissiograma” do trabalho^{2*} do ator é construído de acordo com exatamente o mesmo princípio pelo qual são construídos os análogos psicogramas, para quaisquer outras profissões; então, de acordo com o registro de qualidades estabelecidas, as pessoas são selecionadas para aquela profissão que melhor corresponde ao registro.

{238:}

Apenas muito recentemente nós notamos uma tentativa de superar as inadequações desta e daquela abordagem deste problema e formulá-lo diferentemente. A este respeito, tem-se em vista trabalhos de um novo tipo; a esse respeito, ainda, nós denominamos o problema

^{1*} Em inglês “craft” (ver nota 3*, p. 4), mas em russo “ремесло” (ofício, arte), como em trabalhos de Vigotski traduzidos ao português temos também a palavra “arte” para designar “искусство” [iskusstvo] – por exemplo, no título do livro “Psicologia da arte” [Psikhologuiia iskusstva] – ficaremos com “ofício”. Mesmo que fosse “arte” seria na acepção 8 deste verbete no Houaiss: “o conjunto dos princípios e técnicas característicos de um ofício ou profissão”. – Nota minha: ADJr.

^{2*} Em inglês “work”, em russo “труд” [trud]: trabalho, labor, labuta. Conferir nota 3*, na p. 4, na qual se indica que traduzem “trud” por também por “craft”. Aqui manteremos “trabalho”. – Nota minha: ADJr.

da psicologia do ator como um problema que é completamente novo e quase não estudado de qualquer modo.

É mais fácil definir a nova abordagem ao velho problema comparando-o a duas tendências anteriores. Elas têm uma inadequação comum acima e abaixo das falhas metodológicas excepcionais, radicais, que caracterizam cada uma delas separadamente e que num certo grau é oposta em um e outro sistema de investigação.

A inadequação comum das tendências principais é o completo empiricismo, a tentativa de proceder a partir do que está na superfície, para estabelecer fatos que são diretamente obtidos e elevá-los ao estatuto de um padrão cientificamente descoberto. Embora o empiricismo com o qual as pessoas de teatro trabalham seja frequentemente uma área de fenômenos profundamente única e extremamente significativa na esfera geral da vida cultural, embora fatos tais como obras específicas de grandes mestres sejam tratados aqui, a significância científica destes materiais não está além dos limites da coleção de dados fatuais e da deliberação geral sobre a formulação do problema. Também marcadas pelo mesmo empiricismo radical estão as investigações psicotécnicas do trabalho^{3*} do ator, as quais não podem alcançar qualquer patamar acima dos dados diretamente fatuais e incluí-los na compreensão teórica e metodológica geral do objeto de estudo previamente determinada.

Além disso, como foi indicado, cada uma dessas tendências tem uma inadequação específica.

Sistemas cênicos^{4*}, do ator, da pedagogia teatral, de observações de ensaios e durante a performance, os quais são usualmente enormes generalizações do produtor ou da experiência do ator^{5*},

^{3*} Em inglês, novamente “craft”. Mas não mais para “ремесло” [*remeslo*], e sim para “труд” [*trud*], que indica mais “trabalho, labor, labuta”. Ficaremos com “trabalho”, embora ainda haja em russo “работа” [*rabota*] para “trabalho”, mas mais ligado a “ocupação, emprego, função, atribuição”. — Nota minha: AD]r.

^{4*} Em inglês: “stage systems”, em russo “сценические системы” [*stsenitcheskie sistemi*]. Sistemas “cênicos”. “Сцена” [*stsena*]: cena, palco. — Nota minha: AD]r.

^{5*} Em inglês: “actor’s experience” está por “актерского опыта” [*aktiorskogo opita*]. A palavra russa para “experiência”, neste caso, é “опит” e não “переживание”. “Опит” pode ser tanto (1) “experimento, ensaio, prova”; quanto (2) “experiência de vida, prática numa dada atividade, etc.”. Como Vigotski está falando de “generalizações da experiência do ator”, parece tratar-se dessa segunda acepção. Pelo Rambler Slovar’: “Опыт II /и. (приобретённые знания) experience; житейский опыт — knowledge of life; опыт войны — experience of war; боевой опыт — battle experience; убедиться на опыте — know by experience; перенимать чей-л.

estabelecem específicas características da vivência^{6*}, únicas, inerentes apenas ao ator, como sendo de importância monumental, esquecendo que estas características devem ser compreendidas contra um pano de fundo de padrões psicológicos gerais, que a psicologia do ator compreende apenas uma parte da psicologia total, em ambos os significados dessa palavra: abstrato-científico e concreto-vivo. Contudo, quando estes sistemas tomam a psicologia geral como suporte, as tentativas provam ser uma conexão mais ou menos acidental ao modo daquilo que existe entre o sistema de Stanislávski e o sistema psicológico de T. Ribot.

Investigações psicotécnicas, por outro lado, perdem de vista toda a especificidade, toda a singularidade da psicologia do ator, vendo na atividade criadora do ator apenas uma combinação das mesmas qualidades mentais que são encontradas numa dada combinação em qualquer profissão. Esquecendo que a atividade do ator é ela mesma uma atividade criadora, singular, em suas condições psicofisiológicas, e não analisando estas condições específicas em toda a variedade de sua natureza psicológica, os investigadores psicotécnicos dissolvem o problema da atividade criadora do ator em geral e, ao mesmo tempo, [restringem-se à] psicologia banal dos testes, não atentando para o ator e toda a singularidade de sua psicologia.

A nova abordagem à psicologia da atividade criadora do ator é caracterizada, em primeiro lugar, pela busca de superar o empiricismo radical das duas teorias e compreender a psicologia do ator em toda singularidade qualitativa de sua natureza, mas à luz de padrões psicológicos mais gerais. Ao mesmo tempo, o aspecto fatural do problema assume um caráter diferente - de abstrato, ele se torna concreto.

опыт — adopt smb.'s methods; опыт горький опыт — bitter experience". Disponível em: <http://www.rambler.ru/dict/ruen/00/6c/bd.shtml>. — Nota minha: ADJr.

^{6*} “Особенности переживания” [osobennosti perejivaniia]. Em inglês “Experience” não está por “опит”, mas por “переживание” [perejivanie], que pode ser: “experiência emocional”, “experiência vital”, “emoção”, “provação”, “aflição”, “vivência”, entre outros. Em “A crise dos sete anos” (1933-34/2006) e “O problema do ambiente” (1935/1994), Vigotski confere-lhe a acepção de “unidade da consciência” ou “unidade personalidade e meio”. A qual não parece estar em jogo aqui. Stanislávski também trata de “perejivanie”. No Brasil “A preparação do ator” traduz “O trabalho do ator sobre si. Parte 1: o trabalho sobre si no processo criativo da perejivanie”. Em “A criação de um papel”, que traduz “O trabalho do ator sobre o papel”, o cap. III é “O período da experiência emocional”. Optaremos por “vivência” para traduzir “perejivanie” como se veio a convencionar em algumas traduções brasileiras. [último período adicionado em 1º de maio de 2020] — Nota minha: ADJr.

Se no passado o testemunho de um ator ou outro, ou de uma época ou outra, foi sempre considerado do ponto de vista da natureza eterna e imutável do teatro, agora os investigadores abordam um dado fato principalmente como um fato histórico que é finito e que deve ser compreendido acima de tudo na completa complexidade {239:} de sua condição histórica. A psicologia do ator é formulada como um problema da psicologia concreta, e muitos irreconciliáveis pontos de vista de lógica formal, contradições abstratas de vários sistemas, identicamente reforçados por dados fatuais, são explicados como uma contradição histórica viva e concreta das diferentes formas de atividade criadora do ator, o qual se modifica de época para época e de teatro para teatro.

Por exemplo, o paradoxo do ator de Diderot consistia do fato de o ator retratar fortes paixões genuínas e agitação no palco, conduzindo a audiência a uma comoção^{7*} emocional elevada, permanecendo ele próprio desprovido de sequer uma sombra da paixão que retrata e que choca o expectador. A formulação absoluta da questão por Diderot é como segue: deve o ator vivenciar^{8*} o que ele retrata, ou é sua atuação uma forma superior de “macaquice”, uma imitação de um protótipo ideal? A questão dos estados internos do ator durante uma peça no palco é o nó central de todo o problema. Deve o ator vivenciar^{9*} o papel ou não? Esta questão é submetida a uma séria discussão, mas a formulação extrema da questão sugeriu que ela permitiria apenas uma resposta. Sobretudo, contrastando o trabalho de duas atrizes, Clairon³ e Dumesnil⁴, Diderot sabia que elas eram representantes de dois sistemas diferentes de ofício do ator, igualmente possíveis, apesar de opostos num certo sentido.

Na nova formulação da questão que nós estamos considerando, o paradoxo e a contradição contidos nela encontram uma resolução na abordagem histórica à psicologia do ator.

Nas belas palavras de Diderot, “em primeiro lugar, pronunciando as palavras ‘Zaira, você está chorando’ ou ‘você permanecerá

^{7*} Em inglês: “pitch”, em russo “потрясение” [*potriassenie*]: “abalo, comoção”. — Nota minha: ADJr.

^{8*} Em inglês “experience”, verbo “to experience”. Em russo, o verbo é “переживать” [*perejivat*’], polissêmico como o substantivo “*perejivanie*” (ver nota 6*, p. 4). — Nota minha: ADJr.

^{9*} Também: *Perejivat*’, “ter uma *perejivanie*”. Idem à nota anterior. Experimentar: “ter uma experiência”, “ter uma experiência emocional”, “vivenciar”, “ter uma provação”, “passar por provação”, “provar”, “ser provado”, “provar-se”, etc. — Nota minha: ADJr.

lá, minha filha', o ator ouve a si mesmo por um longo tempo e ele ouve a si mesmo no momento em que ele toca você, e todo o seu talento não está em sentir, como você pode pensar, mas em transmitir mais sutilmente os signos externos de sentimento e assim iludindo você. Os choros de sua aflição são distintamente revelados aos seus ouvidos, seus gestos de desespero são impressos em sua memória e foram preliminarmente aprendidos diante de um espelho. Ele sabe completa e precisamente a que momento sacar seu lenço e quando suas lágrimas vão rolar. Esperamos numa certa palavra, numa certa sílaba, não mais brevemente e não depois. A voz trêmula, as palavras interrompidas, os sons encobertos ou prolongados, o corpo trêmulo, joelhos tortos, o desmaio, as erupções impetuosas - tudo isso é a mais pura imitação, uma lição aprendida de cor avançando, uma careta apaixonada, uma esplêndida 'macaquice'" (Diderot, 1936, p. 576-577).^{10*}

Como diz Diderot, todas as paixões do ator e sua expressão entram como um componente no sistema de declamação, não estão sujeitas a nenhuma lei de unidade, e são selecionadas e harmoniosamente dispostas de certa maneira.

Em essência, duas coisas que estão muito próximas uma da outra, mas nunca completamente fundidas, são misturadas no paradoxo de Diderot. Primeiro, Diderot tem em mente o mais suprapessoal, ideal, caráter das paixões que o ator projeta desde o palco. Estas são paixões e movimentos da alma idealizados; não são sentimentos vivos, naturais, de um ator ou outro, são criações artificiais, como uma novela, uma sonata, ou uma estátua. Por causa disso, eles diferem em conteúdo dos sentimentos correspondentes do próprio ator. Diderot diz: "Um gladiador de tempos antigos é como um grande ator, e um grande ator é como um gladiador antigo; eles não morrem como as pessoas morrem na cama. Eles devem retratar diante de nós uma morte diferente, tanto quanto gratificar-nos, e o expectador sente que a verdade do movimento nua, sem adornos, seria superficial e contrária à poesia do conjunto" (ibid., p. 581).

Não apenas do ponto de vista do conteúdo, mas também pelo aspecto das conexões e combinações formais que determinam seu

^{10*} Uma tradução brasileira para as passagens aqui citadas desta obra de Diderot ("Paradoxe sur le comédien" - concluída em 1773 e publicada em 1830) foi anexada nas páginas 22 e 23. — Nota minha: ADJr.

curso, os sentimentos do ator {240:} diferem dos sentimentos vivos, reais.

Diderot diz: “Mas eu quero muito falar a você, como um exemplo, de que modo um ator e sua esposa, odiando um ao outro, representaram a cena de amantes afetuosos e apaixonados no teatro. Nunca tivemos dois atores parecendo tão fortes em seus papéis, nunca eles obtiveram tão longo aplauso da orquestra e dos camarotes. Nós tivemos esta cena interrompida dúzias de vezes com aplauso e gritos de deleite. Isto está na cena três, ato quatro de *Le Depit Amoureux* de Molière” (ibid., p. 586). Depois, Diderot traz no diálogo dos dois atores, o qual ele chama de cena dual, uma cena de amantes e uma de marido e esposa. A cena de declaração de amor é entrelaçada aqui com a cena de um desentendimento familiar, e neste entrelaçamento, Diderot vê a melhor evidência de seu ser exato (ibid., 586-588).

Como nós dissemos, a visão de Diderot é baseada em fatos, e esta é a fonte de sua força, sua insuperável significância para uma futura teoria científica da atividade criadora do ator. Mas há também fatos de caráter oposto que não em menor monta refutam Diderot. Estes fatos consistem em que há ainda outro sistema de performance e outra natureza de vivências artísticas^{11*} do ator em cena. Se nós tomamos um exemplo bem à mão, a evidência é toda a prática cênica^{12*} da escola de Stanislávski.

Esta contradição, que não pode ser resolvida na psicologia abstrata com a formulação metafísica da questão, tem a possibilidade de ser resolvida se nós a abordamos do ponto de vista dialético.

Nós dissemos que a nova tendência posiciona o problema como um problema de psicologia concreta. Não leis eternas e imutáveis da natureza das vivências do ator^{13*} em cena, mas leis históricas de várias formas e sistemas de peças teatrais são, neste caso, a direção dominante para o investigador. Por esta razão, nas refutações do paradoxo de Diderot que nós encontramos entre muitos psicólogos, há

^{11*} Em inglês: “artistic experiences”, está por “художественных переживаний” [*khudojestvennikh perejivaniï*]. “*Perejivaniï*”: genitivo plural de “*perejivanie*”. — Nota minha: ADJr.

^{12*} Em inglês: “stagecraft” (skill in or the art of writing, adapting, or staging plays), de difícil tradução. Mas em russo: “сценическая практика” [*stsenitcheskaïa praktika*], literalmente “prática cênica”. — Nota minha: ADJr.

^{13*} Em inglês: “actor’s experience”, está por “актерских переживаний” [*aktiorskikh perejivaniï*]. “*Perejivaniï*”: genitivo plural de “*perejivanie*”. — Nota minha: ADJr.

ainda a tentativa de resolver o problema de um ponto de vista absoluto em detrimento das formas históricas, concretas, do teatro cuja psicologia nós estamos considerando. Além disso, o pré-requisito básico de qualquer investigação historicamente dirigida nesta área é a ideia de que a psicologia do ator expressa a ideologia social de sua época e que ela também muda no processo de desenvolvimento histórico do homem assim como as formas externas de teatro e seu estilo e conteúdo mudam. A psicologia do ator do teatro de Stanislávski difere muito mais da psicologia do ator da época de Sófocles do que as construções contemporâneas diferem dos anfiteatros antigos.

A psicologia do ator é uma categoria histórica e de classe, não uma categoria biológica. A ideia central para todas as novas investigações que determinam a abordagem à psicologia concreta do ator é expressa neste único aspecto. Consequentemente não são os padrões biológicos primariamente que determinam o caráter das vivências cênicas^{14*} do ator. Estas vivências^{15*} abrangem uma parte da complexa função da atividade criadora artística que tem uma função social de classe definida, historicamente estabelecida por todo o estado do desenvolvimento mental da época e da classe e, conseqüentemente, as leis de combinação das paixões e as leis de interpretação e entrelaçamento de sentimentos de um papel com os sentimentos do ator devem ser resolvidas primariamente no plano histórico e não no plano da psicologia naturalística (biológica). Apenas depois desta resolução pode emergir a questão de como, do ponto de vista dos padrões biológicos, uma ou outra forma histórica da representação^{16*} do ator é possível.

Portanto, natureza das paixões humanas não determina diretamente as vivências do ator em cena^{17*}; ela apenas contém a

^{14*} Em inglês: "Stage experiences", está por "сценических переживаний" [*stsenitcheskikh perejivanií*]. Talvez melhor como "experiências [vivências] cênicas". "Perejivanií": genitivo plural de "perejivanie". — Nota minha: ADJr.

^{15*} Em inglês: "experiences", está por "переживания" [*perejivaniia*]. "Perejivaniia": nominativo plural de "perejivanie". — Nota minha: ADJr.

^{16*} Em inglês: "actor's work", mas em russo "актерской игры" [*aktiorskoi igri*]. "Igrí" é um declinação de "igrá", a mesma palavra que se traduz por "jogo" e "representação de papel". Relativa ao verbo "igrat'" (jogar, tocar, representar um papel, interpretar um papel). Ao invés de traduzir por "trabalho do ator" poderíamos ficar com "jogo do ator" ou "representação do ator", optamos pela segunda possibilidade, para trabalho haveria "trud" ou "rabota". — Nota minha: ADJr.

^{17*} Em inglês: "On the stage", por "на сцене" [*na stsene*]. "Na stsene" pode ser também "em cena". "Stsene": prepositivo singular de "stsena" (cena, palco). — Nota minha: ADJr.

possibilidade de desenvolvimento de formas muito mais variáveis e mutáveis de implementação cênica das formas artísticas. {241:}

Junto com o reconhecimento da natureza histórica do problema que nos interessa, nós chegamos à conclusão de que temos diante de nós um problema baseado em uma apreciação sobre o pré-requisito sociológico no estudo do teatro.

Primeiro, como qualquer fenômeno mental concreto, a representação do ator^{18*} corresponde a uma parte da atividade sócio-psicológica que deve ser estudada e definida primariamente no contexto do todo ao qual pertence. A função de uma representação cênica^{19*} em uma dada época para uma dada classe deve ser revelada como devem ser as tendências básicas das quais o efeito do ator sobre o espectador depende e, conseqüentemente, é necessário determinar a natureza social da forma teatral no contexto no qual as dadas vivências cênicas^{20*} terão uma explicação concreta.

Segundo, admitindo o caráter histórico deste problema e ao mesmo tempo acercando-nos das vivências do ator^{21*}, nós começaremos a falar não tanto do contexto psicológico individual quanto do contexto sócio-psicológico no qual elas estão incluídas. Na alegre expressão alemã, as vivências do ator^{22*} são não tanto um sentimento de “eu” quanto um sentimento de “nós”. O ator cria no palco infinitas sensações, sentimentos e emoções que se tornam a emoção de toda a audiência teatral. Antes que eles se tornassem objeto de incorporação do ator, eles estavam dados em uma formulação literária, eles nasceram no ar, na consciência social.

^{18*} Em inglês: “Actor’s work”, por “игра актера” [*igrá aktiora*]. De novo a palavra traduzida por “work” é “igrá” (jogo, representação, interpretação). — Nota minha: ADJr.

^{19*} Em inglês: “Stage performance” por “сценической игры” [*stsenitcheskoi igri*]. Também possível de traduzir-se como “representação cênica”, “interpretação cênica”. Aqui então “igrá” já não foi mais traduzido como “work”, mas como “performance”. — Nota minha: ADJr.

^{20*} Idem à nota 14*, p. 9. — Nota minha: ADJr.

^{21*} Em inglês: “experiences of the actor”, por “переживаний актера” [*pereživanii aktiora*]. “Pereživanii”: genitivo plural de “pereživanie”. — Nota minha: ADJr.

^{22*} Em inglês: “experiences of the actor”, por “переживания актера” [*pereživaniia aktiora*]. “Pereživaniia”: nominativo plural de “pereživanie”. — Nota minha: ADJr.

A melancolia das Três Irmãs de Tchekhov, encenada pelos artistas^{23*} do Teatro de Arte,^{5 24*} torna-se a emoção de toda a audiência porque ela era, em um alto grau, uma formulação cristalizada da atitude de largos círculos sociais para os quais sua expressão no palco era uma espécie de meio de realização e interpretação artística deles mesmos. À luz dos aspectos indicados, a significância da consciência do ator com relação ao seu trabalho torna-se clara.

A primeira coisa que nos vem é o estabelecimento da significância limitada deste material. Deste ponto de vista, a consciência do ator quanto às suas sensações, os dados da auto-observação de sua atuação e seu estado geral não perderam sua significância para o estudo da psicologia do ator, mas deixaram de ser a única e universal fonte para estabelecer julgamentos sobre a sua natureza. Eles mostram como o ator reconhece as suas próprias emoções e qual é a sua relação com a estrutura de sua personalidade, mas não revelam para nós a natureza dessas emoções em toda a sua efetiva completude. Face a nós, temos apenas material fatorial parcial que ilumina o problema de apenas um ponto de vista - do ponto de vista da autoconsciência do ator. Com o intuito de extrair de tal material toda sua significância científica, nós devemos compreender a parte que ele representa dentro do sistema da totalidade. Nós devemos compreender a psicologia de um ator ou de outro em todas as suas circunstâncias concretas históricas e sociais; então a conexão normal de cada forma de vivência cênica^{25*} com o conteúdo social que é projetado através desta vivência do ator^{26*} à audiência se tornará clara e compreensível para nós.

Nós não devemos esquecer que as emoções do ator, visto que elas são um fato de arte, vão além dos limites de sua personalidade e

^{23*} Em inglês: “actresses”, no feminino, mas no russo “артистами” [artistami], uma declinação plural para “артист” [artist]: “artista”, genérico. Contudo, existe também o feminino russo “актриса” [aktrisa], mas não é o caso. Optamos pelo genérico. — Nota minha: ADJr.

^{24*} “Teatro de Arte”, “Arts Theater”, refere-se ao “Teatro de Arte de Moscou” – em russo “Московский Художественный Академический Театр, МХАТ” [Moskovskii Khudozhestvennii Akademicheskii Teatr, MKHAT]. Companhia fundada em Moscou em 1897 por K. N. Stanislávski e Vladimir Nemirovitch Dantchenko. — Nota minha: ADJr.

^{25*} Em inglês: “Stage experience”, por “сценического переживания” (stsenitcheskogo perejivaniia). “Stsenitcheskogo perejivaniia”: genitivo singular de “stsenitcheskii perejivanie”. Pode ser lido como “experiência cênica” ou “vivência cênica”, etc. — Nota minha: ADJr.

^{26*} Em inglês: “actor’s experiences”, mas aqui por “актерское переживание” [aktiorskoe perejivanie]. Note-se que no russo “perejivanie” está no singular. Além disso, “aktiorskoe” está como adjetivo, talvez sem um correspondente direto em inglês ou português. — Nota minha: ADJr.

compõem uma parte do diálogo entre o ator e o público. A vivência de emoções do ator^{27*} que F. Paulhan⁶ apropriadamente chamou de uma "afortunada transformação de sentimentos". Elas tornam-se compreensíveis apenas se eles são incluídos no sistema sócio-psicológico mais amplo do qual são parte. Neste sentido, não se deve separar o caráter da vivência cênica^{28*} do ator, tomada em seu aspecto formal, do conteúdo concreto que inclui a imagem cênica, a relação com tal imagem e o interesse nela [do ponto de vista] da significância sócio-psicológica e da função que cumpre, em dado caso, a vivência do ator^{29*}. Digamos que as vivências do ator^{30*} tentando {242:} rir numa certa estrutura de tipos psicológicos e vitais e do ator tentando fazer uma apologia para as mesmas imagens serão, naturalmente, diferentes.

Aqui nós estamos chegando perto de um momento sociológico extremamente importante, cujo caráter inexplicável foi a causa, em nossa opinião, de uma série de incompreensões do problema que nos interessa. Por exemplo, muitos daqueles que escreveram sobre o sistema de Stanislávski identificaram este sistema, em seu componente psicológico, com as tarefas estilísticas a que ele inicialmente servia; em outras palavras, identificaram o sistema de Stanislávski com seu trabalho prático teatral. É verdade, toda prática teatral^{31*} é uma expressão concreta de um dado sistema, mas não esgota todo o conteúdo do sistema, o qual pode ter muitas outras expressões concretas; o trabalho prático teatral não apresenta o sistema em toda sua variedade. Um passo na direção de separar o sistema de sua expressão

^{27*} Em inglês: "The actor's emotions experience", por "Эмоции актера испытывают" [*Emot-sii aktiora ispitivaiut*]. Dessa vez nem "opit" nem "perejivanie" estão sendo traduzidas por "experiência". Temos uma conjugação do verbo "ispitivat" (sentir, experimentar, passar por). De modo que poderíamos ter mais literalmente: "As emoções que o ator experimenta" ou "As emoções pelas quais o ator passa". — Nota minha: ADJr.

^{28*} Idem à nota 14*, na p. 9. — Nota minha: ADJr.

^{29*} Em inglês: "Of de actor's experience", "da experiência do ator", por "актерское переживание" [*aktiorskoe perejivanie*]. Entende-se que seja o nominativo singular... "a experiência cumpre a função". — Nota minha: ADJr.

^{30*} Em inglês: "Experience of the actor", singular, por "переживания актера" [*perejivaniia aktiora*]. "Perejivaniia" é tanto a forma do nominativo plural quanto do genitivo singular. Mas aqui parece não se vê um genitivo e sim um nominativo – função de sujeito "as experiências... serão... diferentes". Por isso o plural. — Nota minha: ADJr.

^{31*} Em inglês: "theatrical practical work", mas em russo apenas "театральная практика" [*teatral'naia praktika*]. O substantivo "praktika" pode ser traduzido como "practice" ou "prática". — Nota minha: ADJr.

concreta foi dado por E. B. Vakhtangov,⁷ cujas aspirações estilísticas eram realmente muito diferentes do naturalismo inicial do Teatro de Arte, mas que, apesar de tudo, estavam conscientes de que seu próprio sistema era uma aplicação, às novas tarefas, das ideias básicas de Stanislávski.

Isto pode ser demonstrado com o exemplo do trabalho de Vakhtangov na encenação de Princesa Turandot.⁸ Desejando projetar desde o palco não simplesmente o conteúdo da estória, mas sua própria relação contemporânea com a estória, sua ironia, um sorriso “endereço ao conteúdo trágico da estória”, Vakhtangov criou um novo conteúdo para a peça.

B. E. Zakhava⁹ conta sobre um destacado caso da história de encenação desta peça: "Nos primeiros ensaios, Vakhtangov usou este dispositivo. Ele propôs que os atores representassem não os papéis indicados no texto da peça, mas atores italianos interpretando esses papéis... Por exemplo, ele propôs que a atriz representando o papel de Adelma representasse não Adelma, mas uma atriz italiana representando Adelma. Ele improvisou sobre o tema, supondo que ela fosse a mulher do diretor da trupe e a amante do galã^{32*}, que ela está calçando sapatos quebrados, que eles são muito grandes para ela e quando ela caminha, eles raspam no calcanhar, batem no piso, etc. Outra atriz representando Zelima é uma preguiçosa que não quer atuar, e ela não esconde de modo algum isto do público" (1930, pp. 193-144).

Portanto, nós vemos que Vakhtangov muda diretamente o contexto da peça que lhe é dado, mas, na forma de sua apresentação, ele depende do mesmo fundamento que estava posto no sistema de Stanislávski. Stanislávski ensinava que encontrar a verdade dos sentimentos em cena é uma justificativa interna de cada forma cênica de comportamento.

Zakhala disse: “Justificação interna, o requisito básico de Stanislávski, permanece como antes um dos requisitos básicos de Vakhtangov, apenas o conteúdo como tal destes sentimentos é inteiramente diferente com Vakhtangov em relação a Stanislávski... Se os

^{32*} Em inglês está como “mistress at the opening” [“amante na abertura(?)”]. Mas em russo temos “любовница премьера” [*liubovnitsa prem'era*], literalmente “amante do ‘premier’”. “premier” em russo pode ser tanto “primeiro ministro, chefe de gabinete” quanto, no teatro, “galã”. Pelo contexto, a contradição entre esposa do diretor e amante do galã parece convir à proposta de trabalho de Vakhtangov que está sendo descrita. — Nota minha: ADJr.

sentimentos agora se tornam diferentes, se eles requerem meios de expressão teatral diferentes, ainda a verdade destes sentimentos é como ele era e sempre será imutavelmente o solo^{33*} no qual as flores de genuína grande arte podem crescer” (ibid., p. 133).

Nós vemos como a técnica interna de Stanislávski e seu naturalismo vêm a servir a tarefas estilísticas completamente diferentes, opostas em certo sentido àquelas a que ela servia bem no início do seu desenvolvimento. Nós vemos como certos conteúdos ditam uma nova forma teatral, como um sistema prova ser mais amplo do que uma aplicação concreta que ele proporciona.

Por essa razão, as declarações dos atores sobre sua representação^{34*}, especialmente declarações sumárias, são elas mesmas incapazes de explicar seu caráter e sua natureza; elas são constituídas de generalizações da experiência^{35*} própria e mais variada do ator e não levam em conta todo o conteúdo incorporado na emoção do ator. É necessário ir além dos limites da vivência direta {243:} do ator^{36*} para explicá-la. Desafortunadamente, este real e notável paradoxo de toda a psicologia não tem, até o momento, sido suficientemente assimilado por um grande número de tendências. No intuito de explicar e compreender a vivência^{37*}, é necessário ir além dos seus limites; é necessário esquecê-la por um minuto e mover-se para longe dela.

A mesma coisa é verdadeira também com respeito à psicologia do ator. Se a vivência^{38*} do ator fosse um todo fechado, um mundo existindo dentro dele mesmo, então seria natural procurar leis que a governam, exclusivamente em sua esfera, em uma análise de sua composição, uma cuidadosa descrição de seus contornos. Mas se a

^{33*} Em inglês: “basis of the soil”, talvez redundante se traduzido literalmente. — Nota minha: ADJr.

^{34*} Em inglês: “work” por “игре” [igre]. “Igre”, prepositivo de “igrá” (jogo, brinquedo, folgado, partida, interpretação, representação de papéis). — Nota minha: ADJr.

^{35*} Em inglês: “experience” por “опыта” [opita]. “Opita” uma declinação de “opit”. — Nota minha: ADJr.

^{36*} Em inglês: “direct experience of the actor”, por “непосредственного актерского переживания” [neposredstvennogo aktiorskogo perejivaniia]. “Perejivaniia”: genitivo singular de “perejivanie”. Já “neposredstvennii” (no nominativo) é um adjetivo indica “imediate”, “direto”. — Nota minha: ADJr.

^{37*} Em inglês: “experience” por “переживание” [perejivanie]. “Perejivanie” aqui é o acusativo singular de “perejivanie” (a mesma forma para os dois casos). — Nota minha: ADJr.

^{38*} Em inglês: “experience” por “переживание” [perejivanie]. Desta vez está no nominativo “perejivanie”. — Nota minha: ADJr.

vivência^{39*} do ator também difere da vivência^{40*} da vida cotidiana pelo fato de que ela consiste de urna parte de um sistema inteiramente diferente, então sua explicação deve ser encontrada nas leis da estrutura daquele sistema.

Em conclusão, nós gostaríamos de notar brevemente a conversão que o velho paradoxo do ator experimenta na nova psicologia. No estado contemporâneo da nossa ciência, nós estamos ainda longe de resolver este paradoxo, mas nós estamos já perto de sua formulação como um genuíno problema científico. Como nós vimos, a essência do problema, a qual parece paradoxal quanto a tudo que foi escrito sobre ele, consiste na relação da emoção artificialmente produzida de um papel com a emoção natural, viva, real, do ator representando o papel. Nós pensamos que resolver esse problema é possível se nós levamos em conta dois pontos que são igualmente importantes para sua correta interpretação.

O primeiro consiste em que Stanislávski expressa a qualidade involuntária dos sentimentos em certa situação. Stanislávski diz que os sentimentos não podem ser comandados. Nós não temos poder direto sobre sentimentos dessa natureza como nós temos sobre o movimento ou o processo associativo. Mas se os sentimentos “não podem ser evocados... voluntária e diretamente, então eles podem ser suscitados pelo recurso ao que está mais sujeito ao nosso poder, às idéias”¹⁰ (L. Ia. Gurevitch, 1927, p. 58). Efetivamente, todas as investigações psicofisiológicas contemporâneas sobre as emoções mostram que o caminho para o domínio das emoções e, conseqüentemente, o caminho para a evocação voluntária e a criação artificial de novas emoções, não é baseado na interferência direta de nossa vontade na esfera das sensações tal como ocorre na área do pensamento e do movimento.

Este caminho é muito mais tortuoso e, como Stanislávski corretamente nota, [se dá] mais como persuasão do que como evocação direta do sentimento requerido. Apenas indiretamente, criando um complexo sistema de ideias, conceitos, imagens, do qual as emoções são uma parte, nós podemos evocar os sentimentos requeridos e, deste modo, dar um colorido psicológico singular ao dado sistema completo, como um todo, e à sua expressão externa. Stanislávski

^{39*} Idem à nota anterior. — Nota minha: ADJr.

^{40*} Em inglês: “experience” por “переживания” [*pereživaniia*]. “Pereživaniia”: genitivo singular de “perejivanie”. — Nota minha: ADJr.

disse: “Estes sentimentos não são de forma alguma aqueles que os atores vivenciam^{41*} na vida” (ibid.). Eles são mais como sentimentos e conceitos purificados de tudo de supérfluo, são generalizados, destituídos de seu caráter despropositado.

De acordo com a justificável expressão de L. Ia. Gurevitch,¹¹ se eles passaram através do processo de determinação artística, eles diferem de acordo com uma série de características das emoções vivas correspondentes. Neste sentido, nós concordamos com Gurevitch¹² em que a solução do problema, como usualmente acontece em muitas controvérsias obstinadas e longas, “reside não no termo médio entre dois extremos, mas em um plano diferente que faz possível ver o objeto de estudo de um novo ponto de vista” (ibid., p. 62). Nós somos compelidos a este novo ponto de vista tanto pelo acúmulo de documentos sobre o problema da criatividade cênica, o testemunho dos próprios atores e pelas investigações conduzidas nas décadas recentes pela psicologia científica (ibid., p. 62)

Mas este é apenas um aspecto do problema. O outro está incluído no fato de que a transferência do paradoxo do ator para o contexto da psicologia concreta imediatamente elimina uma série de problemas insolúveis que eram previamente suas partes componentes e os substitui com novos problemas que são produtivos e solucionáveis e colocam o investigador em novos caminhos. Deste ponto de vista, não há uma explicação biológico-estética e eternamente dada, mas cada dado sistema de performance do ator é submetido a uma explicação mutável, concreto-psicológica e histórica, e ao invés de um paradoxo do ator de todos os tempos e povos, dado de uma vez por todas, nós temos diante de nós, [da perspectiva] do aspecto histórico, uma série de paradoxos do ator históricos, de dados ambientes em dadas épocas. O paradoxo do ator é convertido em uma investigação do desenvolvimento histórico da emoção humana e sua expressão concreta em diferentes estágios da vida social.

^{41*} Em inglês: “That actors experience”, “experience” como verbo. Em russo “переживают” [*pereživaiutsia*], conjugação de “*perejivat'sia*”, um reflexivo (emocionar-se, afligir-se, viver(-se), sentir(-se), provar-se, etc.). Note-se que nas notas 8* e 9*, p. 6, desta tradução aparece o verbo “*perejivat*”, mas não com a terminação “*sia*”, própria do reflexivo. Em português fica difícil traduzir no reflexivo para a construção do período. Teríamos que optar por um caminho de rodeio como “sentimentos pelos quais os atores experimentam (sentem; provam) a eles mesmos na vida” – talvez não muito apropriado. — Nota minha: ADJr.

A psicologia ensina que as emoções não são uma exceção, algo diferente de outras manifestações de nossa vida mental. Como todas as outras funções mentais, as emoções não permanecem na conexão em que elas estão dadas inicialmente em virtude da organização biológica da mente humana. No processo da vida social, os sentimentos desenvolvem-se e as conexões iniciais desintegram-se, emoções aparecem em novas relações com outros elementos da vida mental, novos sistemas se desenvolvem, novas ligações de funções mentais e unidades de uma ordem superior aparecem dentro de tais padrões especiais, interdependências, formas especiais de conexão e movimento são dominantes.

Estudar a ordem e a conexão dos afetos é a principal tarefa da psicologia científica, porque não é nas emoções tomadas de uma forma isolada, mas em conexões com sistemas psicológicos mais complexos, que a solução do paradoxo do ator reside. Esta solução, como pode ser esperada ainda agora, conduzirá os investigadores a uma posição que tem uma significância fundamental para toda a psicologia do ator. As vivências^{41*} do ator, suas emoções, aparecem não como funções de sua vida mental pessoal, mas como um fenômeno que tem uma significância e um sentido social objetivos, que servem como um estágio de transição da psicologia à ideologia.

^{41*} Em inglês está "The experience", no singular. Mas no russo encontramos "Переживания" [*Perejivaniia*], que na função de sujeito (nominativo) como é o caso, só pode ser um plural de *perejivanie*". — Nota minha: ADJr.

{276:}

Notas à edição russa

1. Este artigo foi escrito em 1932. Publicado pela primeira vez no livro: P. M. Jakobson, *Psikhologuiia stsenitcheskikh tchuvstv aktiora* (Psicologia dos sentimentos cênicos do ator), Moscou, 1936, pp. 197-211.
2. Diderot, Denis (1713-1784), filósofo e educador francês, autor de várias comédias. *Paradoxo do Ator* (1770-1773, edição final em 1778, foi publicado pela primeira vez em 1830) é uma consideração sobre a natureza do ofício do ator, escrita na forma de diálogo, que era a favorita de Diderot. Isto foi inspirado por uma brochura de um autor desconhecido sobre o eminente ator inglês, Garrick, uma brochura que Diderot contesta.
3. Clairon, pseudônimo de Claire Hippolyte Leyris de Ia Tudi (1723-1803), atriz dramática francesa que despontou nas tragédias de Voltaire e Racine. Diderot acreditava que Clairon não se identificava com as personagens que ela retratava.
4. Dumesnil, pseudônimo de Marie Françoise Marchand (1711-1803), atriz dramática francesa que despontou nas tragédias de Racine, Corneille e Voltaire. Diderot a comparou a Clairon e acreditava que Dumesnil se identificava com suas heroínas.
5. *As Três Irmãs* uma peça de A. P. Tchekhov, foi apresentada pela primeira vez no Teatro de Arte de Moscou (produzida por K. S. Stanislávski e V. I. Nemirovitch-Dantchenko) em 1901.
6. Paulhan, Frederick (1856-1931), ver Vol. 2, p. 488. Para mais detalhes sobre a atitude de Vigotski com relação ao seu trabalho, ver *Pensamento e Linguagem*, Vol. 2, pp. 5-361.
7. Vakhtangov, Evguenii Bagrationovitch (1883-1922), diretor russo soviético, aluno de Stanislávski. Em 1913, ele fundou o Estúdio dos Estudantes do Teatro de Arte de Moscou, depois renomeado Terceiro Estúdio, e em 1921, um teatro (até a data de 1926, o Teatro Evg. Vakhtangov). {277:}
8. *Princesa Turandot*, uma peça de Carlo Gozzi (1762), um tema apropriado desde por Nisami até por Lesage, foi ensaiado no estúdio Vakhtangov a partir de 1920, estreado em 1922, e desde então foi parte do repertório do Teatro Evg. Vakhtangov como abertura de temporada.

9. Zakhava^{42*}, B. E. (1896-1976), ator soviético, diretor, historiador e teórico do teatro além de pedagogo. Ele foi um aluno de Vakhtangov.
10. As declarações de Stanislávski citadas aqui e abaixo são materiais manuscritos de seu arquivo. Vigotski cita do livro de L. Ia. Gurevitch (1927).
11. Gurevitch^{43**} Liubov' Iakovlevna (1866-1940), escritora russa soviética, tradutora e historiadora do teatro.
12. O livro de L. Ia. Gurevitch, *Criatividade do Ator*, tinha como subtítulo "Resolução de um velho argumento". Gurevitch definiu a substância desse argumento, portanto: é ou não é necessário a um ator "fingir" em cena (p.5).

^{42*} A maioria dos sobrenomes em russo terminados em "a" são femininos, nessa língua o nome de família concorda em gênero com o primeiro nome. Mas esta é uma exceção, trata-se de Boris Evguen'evitch Zakhava (Борис Евгеньевич Захава). Ver: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/639177>

^{43*} Aqui ocorre o inverso do indicado pela nota anterior. O sobrenome não termina em "a", mas é um feminino em "tch'" (como no nome da psicóloga Lídia Bojovitch). Verifica-se ainda pelo prenome e patronímico femininos: "Liubov'", nome de mulher que significa "amor"; e "Iakovlena", patronímico feminino – "filha de Iakov" (Iacob, Jacó). Em inglês, "writer, translator and historian" não identificam o gênero, são três neutros.

Referências^{43*}

Diderot, D. (1936). *Sotchinieniia* (T.5) [Obras (Vol. 5)]. Moscou.

Gurevich, L. Ia. (1927). *Tvortchestvo aktiora* [Criatividade^{44*} do Ator]. Moscou-Leningrado. {280:}

Zakhava, B. E. (1930) *Vakhtangov i ego studiia* [Vakhtangov e seu estúdio]. Moscou.

^{43*} A edição americana das “Obras reunidas em seis tomos” de Vigotski fornece as mesmas referências para os textos deste autor presentes na edição russa. Aqui repetirei apenas aquelas relativas ao texto sobre a “Psicologia do ator” que puderam ser explicitadas pelos editores na bibliografia geral do tomo 6, compilada no final do volume da página 279 a 281. Stanislávski, por exemplo, não consta nessa bibliografia.

^{44*} Note-se que “*tvórtchestvo*” (palavra que no título do artigo de Vigotski, em inglês, foi traduzida por “creative work”, “trabalho criativo”) aqui está traduzida por “creativity”, “criatividade”. Cabe lembrar que o conhecido livro de Vigotski cujo título em espanhol ficou “La imaginación y el arte en la infancia” é tradução de “Воображение и творчество в детском возрасте” [Voobrajenie i tvortchestvo v detskom vozraste]. Então, além de “Imaginação e arte” na “infância” ou “idade infantil”, poderia ser ainda: “Imaginação e criatividade”, “Imaginação e criação”, “Imaginação e atividade criadora”, ou “Imaginação e trabalho criativo”, conforme as opções do tradutor, para um mesmo signo utilizado por Vigotski em russo: “*tvórtchestvo*”.

ANEXO 1

Citações de Diderot em edição brasileira

DIDEROT *apud* VYGOTSKY, L. S. On the problem of the psychology of the actor's creative work. _____. In: **The collected works of L. S. Vygotsky** Vol. 6. Scientific legacy. New York: Plenum Publishers, 1999. p. 237-244.

Tradução do russo: Marie J. Hall

"first of all, pronouncing the words, 'Zaira, you are crying,' or 'you will remain there, my daughter,' the actor hears himself for a long time and he hears himself at the moment when he touches you, and all his talent is not in feeling, as you might think, but in transmitting most subtly the external signs of feeling and thus deceiving you. The cries of his grief are distinctly revealed in his ears, his gestures of despair are imprinted in his memory and were preliminarily learned in front of a mirror. He knows completely precisely at which moment to take out his handkerchief and when his tears will flow. Expect them at a certain word, at a certain syllable, not sooner and not later. The trembling voice, the interrupted words, the muffled or drawn-out sounds, the shuddering body, buckling knees, the swooning, the impetuous outbursts - all of this is the purest imitation, a lesson learned by heart in advance, a passionate grimace, a splendid 'aping'" (D. Diderot, 1936, pp. 576-577 *apud* Vigotski, 1932/1999, p. 239)

"A gladiator of ancient times is like a great actor, and a great actor is like an ancient gladiator; they do not die as people die in bed. They must portray before us a different death so as to please us, and the viewer feels that the bare, unadorned truth of movement would be shallow and contrary to the poetry of the whole" (*ibid.*, p. 581 *apud* Vigotski, 1932/1999, p. 239).

DIDEROT, D. **Paradoxo sobre o comediante**. São Paulo: Editora Escala, 2006.

Tradução do francês: Antonio Geraldo da Silva

"(...) é que antes de dizer: Zaira, tu choras! Ou Tu ainda vais compreender, minha filha; o ator se escutou a si mesmo durante muito tempo; é que ele se escuta no momento em que te perturba e que todo seu talento consiste não em sentir, como poderias supor, mas em expressar tão escrupulosamente os sinais externos do sentimento, que tu te enganas a respeito. Os gritos de sua dor são notados em seu ouvido. Os gestos de seu desespero são decorados e foram ensaiados diante do espelho. Ele sabe o momento exato em que vai tirar seu lenço e em que as lágrimas devem rolar; espera-as a essa palavra, a essa sílaba, nem mais cedo nem mais tarde. Esse tremor da voz, essas palavras suspensas, esses sons sufocados ou arrastados, esse frêmito dos membros, essa vacilação dos joelhos, esses furores, pura imitação, lição recordada de antemão, trejeito patético, macaquice sublime (...)" (p. 26-27)

"O gladiador antigo, como um grande comediante, e um grande comediante, assim como o gladiador antigo, não morrem como se morre na cama, mas são obrigados a nos representar uma outra morte para nos agradar e o espectador delicado sentiria que a verdade nua, a ação despida de qualquer afetação seria mesquinha e contrastaria com a poesia do resto." (p. 31)

“But I want very much to tell you, as an example, how an actor and his wife, hating each other, played a scene of tender and passionate lovers in the theater. Never have two actors seemed so strong in their roles, never have they aroused such long applause from the orchestra and the loges. We have interrupted this scene dozens of times with applause and shouts of delight. This is in scene three, act four of Molière’s *Le Dépit Amoureux*” (ibid., p. 586). sees the best evidence of his being correct (ibid., pp. 586 *apud* Vigotski, 1932/1999, p. 240).

“Mas sinto vontade de te esboçar uma cena entre um comediante e sua mulher, que se detestavam; cena de amantes ternos e apaixonados; cena interpretada publicamente no palco, tal como vou apresentá-la a ti e talvez um pouco melhor; cena em que dois atores pareceram mais do que nunca estarem em seus papéis; cena em que arrancaram os aplausos contínuos da plateia e dos camarotes; cena que nossas palmas e nossos gritos de admiração interromperam dez vezes. É a terceira do quarto ato do *Despeito Amoroso* de Molière (...)”. (p.35)