

# A INDIVIDUALIDADE DA REPRESENTAÇÃO NOS CLÁSSICOS

João Canijo\* \*Cineasta

*Como é por dentro outra pessoa  
Quem é que o saberá sonhar?  
A alma de outrem é outro universo  
Com que não há comunicação possível,  
Com que não há verdadeiro entendimento.*

*Nada sabemos da alma  
Senão da nossa;  
As dos outros são olhares,  
São gestos, são palavras,  
Com a suposição de qualquer semelhança  
No fundo.*

Fernando Pessoa

*O texto per se não é teatro, só se torna teatro pelo uso que os  
actores fazem dele.*

Grotowski

Cada pessoa individual tem uma visão própria do mundo e da vida. A representação que cada um faz da realidade, e também da transcendência, depende do seu ser e da sua circunstância. E entende-se por “ser” a personalidade, carácter e formação social e cultural, factores que determinam aquilo a que Schopenhauer chama “vontade”, circunstância são os incidentes e as situações, que determinam os estados de espírito e atitudes.

A representação racional do mundo e da vida, por racional entende-se figuração mental ou abstracção de que resulta a interpretação, é individual e diferente para cada indivíduo. Depende de cada personalidade e carácter, determinantes da vontade, das diferenças de formação ou deformação social, da educação ou falta de educação cultural, da classe social e meio

físico do crescimento e da vida quotidiana, e das circunstâncias e incidentes de cada momento da vida de uma pessoa. Vontade, formação e circunstâncias condicionam a atitude individual perante a vida e fazem da representação da realidade uma interpretação individual e intransmissível.

“As palavras faladas são símbolos ou sinais dos afectos ou impressões da alma. As palavras escritas são sinais das palavras faladas”. Esta frase descoberta há muitos anos, no texto *Sobre a Interpretação* de Aristóteles (2002, p. 115) serve de esclarecimento sobre as possibilidades de representação e interpretação da tragédia clássica. Se as palavras faladas representam sentimentos e emoções privadas de cada um e da sua circunstância, isso significa que o sentido de uma palavra é diferente e depende de por quem, quando e onde é dita.

Se as palavras escritas representam os sentimentos e emoções próprios de quem as escreveu numa circunstância particular, isso significa que essas emoções e circunstâncias não são imitáveis, por isso o sentido de uma palavra escrita ao ser dita depende de por quem, quando e onde é interpretada.

Quando as nuvens se movem, as figuras que formam não são essenciais, são indiferentes. Como vapor elástico comprimem-se, são arrastadas, espalham-se, e rasgam-se pela força do vento, é a sua natureza, é a sua essência, é a Ideia. As figuras só existem para o observador individual, só existem para o conhecimento de cada indivíduo. (SCHOPENHAUER, 1969, p. 182)<sup>1</sup>

1. As traduções dos textos citados são do autor.

As figuras da nuvem em movimento são indiferentes à essência da nuvem, são indiferentes ao seu desígnio enquanto condensação de moléculas de água. As figuras não são produto de nenhuma deliberação, são resultado de um fenómeno sem conhecimento. Mas para o conhecimento do observador individual não são indiferentes e a sua percepção provoca figurações mentais. Estas representações racionais são individuais, cada sujeito representa nas nuvens em movimento figuras diferentes de outro sujeito individual, se as tentar mostrar usando a linguagem outro sujeito pode conseguir representar uma figura equivalente no seu significado, mas nunca igual, se a tentar ilustrar a representação racional que o outro fará da ilustração terá uma interpretação diferente da sua. Segundo Schopenhauer a realidade é uma representação ou figuração mental imaginada

pelo observador em referência a si mesmo. Ou seja a percepção da realidade é transformada numa representação individual em função da personalidade (vontade), formação e circunstâncias individuais. Do mesmo modo a leitura das tragédias clássicas transforma a realidade do texto numa representação individual em função da vida e da época de cada leitor.

A imaginação de cada um, individual e também dependente das mesmas condicionantes, dá uma consciência abstracta e reflectiva única da representação da realidade, porque a consciência é condicionada pela formação do indivíduo e em consequência pelo maior ou menor distanciamento em relação à percepção da realidade. A consciência abstracta única implica uma interpretação pessoal e individual da realidade porque consciências diferentes implicam representações diferentes. Se a relatividade é real para a representação intuitiva mais real será para a representação racional e faz com que tentar ilustrar uma interpretação, ou tentar justificá-la, não tenha sentido lógico, porque qualquer tentativa de ilustração será também ela e sempre uma representação abstracta individual. Do mesmo modo é um paradoxo tentar uma definição explicativa ou uma justificação de um texto dramático, por o texto ser uma representação que será sempre e de qualquer modo imaginada de uma maneira diferente por cada um. E assim a interpretação de um texto por um encenador/realizador será sempre e só a sua interpretação individual, e o conhecimento do actor fará dessa justificação a sua própria representação. A representação das palavras de um texto dramático depende como a representação da realidade da pessoa de cada leitor e será sempre individual. Será sempre condicionada pela personalidade (vontade) e a vida (formação e circunstância) de cada pessoa e em consequência a sua interpretação será sempre pessoal. Esta parece ser uma das razões fundamentais da universalidade e intemporalidade da tragédia clássica.

A linguagem é feita de metáforas que, quando absorvidas pelo costume, se tornam símbolos. E a este propósito se pode dizer que as tragédias clássicas e os seus personagens, enquanto metáforas, já se tornaram símbolos. Mas por muito absorvidas que sejam as metáforas, ao ponto de se terem tornado símbolos, elas nunca deixam de ser interpretadas de forma individual e diferente por cada pessoa. Forçosamente as interpretações são sempre diferentes e com significados di-

ferentes, sem perversão da significação da realidade do texto clássico. E aqui prefere-se o termo realidade a objectividade porque um texto nunca terá uma significação objectiva, por não haver objectividade nas palavras e o seu significado depender do seu uso, como explica Wittgenstein.

Uma frase atribuída a Picasso – “Há pintores que pintam o sol com uma tinta amarela, e outros que com uma tinta amarela pintam o sol” – é uma boa referência do que foi dito, porque cada pintor vai sempre pintar o sol segundo a sua própria representação. Os que pintam o sol seguindo a convenção de um sol amarelo, tentando ilustrar o símbolo adquirido com uma tinta amarela, não deixarão de ilustrar a sua representação individual da convenção. Os que com uma tinta amarela pintam o sol, usam a tinta para uma interpretação individual da representação do sol, criando uma metáfora pessoal do símbolo. Picasso toma partido pelos artistas que assumem a individualidade da representação, mas mesmo os pintores que se limitam à ilustração são submetidos à inevitabilidade dessa individualidade. Da mesma forma a interpretação de uma tragédia clássica, ou das motivações dos seus personagens, estará sempre submetida à representação individual dos seus leitores, dos seus encenadores ou dos seus actores.

Da mesma forma a *Sonata para Piano nº 1 em Dó maior, K. 279 (K. 189d)* de Mozart é uma figuração mental do compositor, codificada e fixada numa partitura, mas as versões de Glen Gould em 1968 e a de Maria João Pires em 1990 são duas representações muito diferentes e individuais da partitura, as interpretações são de tal maneira diferentes que se tornam obras diferentes, mesmo sendo originárias da mesma matriz. E o exemplo das *Variações Completas de Goldberg* de Johann Sebastian Bach interpretadas pelo mesmo Glen Gould em duas ocasiões diferentes, a primeira em 1955 com 23 anos e a segunda em 1981 com 49 anos, demonstra como a mesma pessoa em circunstâncias diferentes faz duas representações e consequentes interpretações diferentes de uma partitura exactamente igual, este exemplo é paradigma de como as diferentes idades e logo circunstâncias de uma mesma pessoa produzem duas interpretações individuais e muito distintas. A mesma posição afirmativa é defendida por Peter Brook, a propósito das suas duas encenações da *Tempestade* de Shakespeare, a primeira em Stratford e a segunda nas Bouffes du Nord, quan-

do confirma em relação à sua própria pessoa: Não há relação entre duas encenações de *A Tempestade* separadas por trinta anos, porque não é possível haver semelhanças formais entre duas peças encenadas em períodos diferentes, em lugares diferentes e com actores diferentes”. (BROOK, 2005, p. 61)

O monólogo *Ser Ou Não Ser* do *Hamlet* de Shakespeare pode ser o exemplo básico da inevitabilidade de qualquer interpretação ser sempre individual. E falo de *Hamlet* por considerar que é um paradigma tão simbólico como qualquer tragédia clássica, sendo muito mais fácil o acesso a exemplos concretos. Mas abro um parêntesis para uma consideração pessoal: considero *Hamlet* uma adaptação das *Electra* de Sófocles e Eurípidés, com diálogos e situações quase copiadas. As semelhanças entre Hamlet e Electra não se limitam à psicologia dos dois personagens, os dois rancorosos e hesitantes entre o amor e o ódio à mãe, os dois com ressentimento provocado por um complexo de Édipo mal resolvido (Electra é a versão feminina do complexo) e transferido para um desejo de justiça. Os comportamentos de desleixo pessoal como exibição do sofrimento, e de auto-isolamento também são parecidos. Mas principalmente a relação de cada um com a respectiva mãe, embora mais pulida no caso de Hamlet, é muito semelhante quando cada um dos personagens se queixa da falta de amor da mãe pelo pai, da ingratidão, traição e falta de respeito, as queixas são feitas quase nos mesmos termos. Claro que o que acabou de ser lido também não passa da interpretação de uma representação individual.

O monólogo *Ser Ou Não Ser* sendo um monólogo universalmente reconhecido, ao ponto de se ter tornado um símbolo, há dele tantas interpretações diferentes quantos os actores que o interpretam. Como evidência podem-se comparar as duas interpretações opostas do *To Be Or Not To Be* que Victor Mature e Alan Mowbray fazem no filme *My Darling Clementine* (1946) de John Ford, ou comparar a interpretação muito datada de Laurence Olivier, no filme *Hamlet* (1948) de Laurence Olivier, com a de Richard Burton em 1964, no Lunt-Fontanne Theatre (ela própria usada como partitura por Scott Shepherd na versão de 2006 de The Wooster Group), ou o supremo cabotinismo de Kenneth Branagh, no filme *Hamlet* (1996) de Kenneth Branagh, com a inépcia de Mel Gibson, no filme *Hamlet* (1990) de Franco Zeffirelli. Melhores ou piores,

e esta avaliação é em si mesma uma interpretação individual, cada actor fez do texto do monólogo uma representação pessoal (segundo a sua vontade, formação e circunstâncias), de que resultam interpretações individuais muito diferentes. Demonstração definitiva de que não há um modelo de interpretação que seja norma possível para o monólogo do *Ser ou Não Ser*, e muito menos para o papel de Hamlet.

Nestes casos o texto, a sua realidade, era exactamente o mesmo, porque se tratava do texto original em inglês. Mas basta imaginar a infinidade de traduções possíveis do texto, sendo por definição qualquer tradução uma representação que um tradutor faz da realidade de qualquer texto, logo uma interpretação individual, para perceber a inevitabilidade de uma interpretação ser sempre individual. E se se considerarem as tentativas de reproduzir o verso do texto, as interpretações individuais da tradução multiplicam-se exponencialmente, e com elas as interpretações dos possíveis intérpretes do papel de Hamlet.

Mas não só o exemplo do papel de Hamlet é paradigmático e demonstrativo da inevitabilidade de uma individualidade da interpretação. A interpretação da peça em si e como unidade dramática também o é. Há dois exemplos famosos de representação da realidade de *Hamlet* e consequente interpretação: os resumos interpretativos que fazem da peça Stanislavski e Brecht. As duas interpretações são tão eloquentes por si só que dispensam comentários. Mas não se pode deixar de salientar a condição revolucionária e a circunstância de militância comunista de Brecht como factores determinantes da sua interpretação, uma concreta demonstração da impossibilidade de objectividade de uma interpretação. Stanislavski (2008, p. 178) para exemplificar a necessidade de perspectiva global de um papel, condição para se poder delinear o desenvolvimento e doseamento das emoções do actor ao longo da peça, dá o seguinte exemplo de possível interpretação de *Hamlet*:

Hamlet é o papel mais complexo de todos no seu colorido espiritual. Contém a desorientação de um filho em relação à repentina transferência do amor da sua mãe — “ou os sapatos estavam velhos” ou ela já tinha esquecido o marido amado. Também tem a experiência mística de um homem a quem foi permitido um breve relance do além mundo onde definha o seu pai. Depois de Hamlet aprender o segredo da outra vida esta

perde o sentido que tinha para si. O papel abrange o reconhecimento angustiante da existência humana e a compreensão de uma missão acima das suas forças, de que depende a libertação do seu pai do seu sofrimento no além túmulo. Para o papel devem-se ter os sentimentos da devoção filial à mãe, amor por uma rapariga, renúncia a esse amor, da sua morte, as emoções da vingança, horror diante da morte da mãe, de assassinato, e a esperança da própria morte depois de cumprido o dever.

Brecht (1964, p. 202) nos termos do seu materialismo dialético defende a necessidade de “alienação”, nessa defesa dá Hamlet como exemplo de como fazer depender a “alienação” de uma “exposição”:

É uma época de guerreiros. O pai de Hamlet, rei da Dinamarca, mata o rei da Noruega numa guerra vitoriosa de espoliação. Enquanto Fortinbras o filho do último se arma para uma nova guerra o rei dinamarquês também é morto: pelo próprio irmão. O irmão do rei morto, agora ele próprio rei, evita a guerra combinando que as tropas norueguesas atravessem o solo dinamarquês para lançar uma guerra predatória contra a Polónia. Mas neste ponto o jovem Hamlet é chamado pelo fantasma do seu pai guerreiro para vingar o crime cometido contra ele. Depois de a princípio em responder a um feito sangrento com outro, e até de se preparar para ir para o exílio, ele encontra o jovem Fortinbras na costa quando marcha com as suas tropas para a Polónia. Impressionado por este exemplo guerreiro, volta para trás e num acto carnificina bárbara chacina o seu tio, a sua mãe e a si mesmo, deixando a Dinamarca aos noruegueses. Estes acontecimentos mostram o jovem, já de certa maneira firme, fazendo um uso deficiente da nova atitude em relação à Razão que aprendeu na universidade de Wittenberg. Só o atrapalha nos assuntos feudais a que regressa. Confrontada com práticas irracionais, a sua razão é totalmente impraticável. Ele cai como a vítima trágica da discrepância entre a razão e a acção. Esta forma de ler a peça, que pode ser lida de mais de uma forma, pode do meu ponto de vista interessar o nosso público.

Mas tanto no caso do *Hamlet* de Shakespeare como no caso da *Sonata para Piano nº 1* de Mozart a essência das realidades do texto ou da partitura não se alteram, do mesmo

modo que a realidade de uma nuvem não se altera por uma pessoa fazer dessa realidade uma representação de um cavalo e outra pessoa de um coelho. Uma história pode ter significados diferentes para cada espectador, mas não deixa de ser a mesma história, e essa história será sempre uma representação diferente que cada espectador fará da sua realidade essencial e portanto com as respectivas interpretações individuais diferentes. O espectador é sempre livre de fazer a sua própria representação dessa realidade, de imaginar o seu invisível emocional e fazer a sua própria interpretação individual. Da mesma forma, qualquer personagem, tragédia ou mito clássico estão sujeitos às mesmas contingências interpretativas. Não vejo qualquer diferença na condição de clássico entre uma representação de Hamlet ou de Electra, por exemplo.

A linguagem é uma abstracção convencionada usada individualmente para expressar emoções particulares. “O significado de uma palavra é o seu uso na linguagem” (Wittgenstein, 2009, p. 25) O uso de uma palavra na linguagem é individual, dependente da vontade e das circunstâncias de quem a usa. Por isso o significado de uma palavra depende do seu uso que depende da vontade e das circunstâncias de quem a usa. O uso de uma palavra pode ou não ser entendido por quem a ouve, porque o uso particular pode não ser coincidente. Mas mesmo quando o uso particular possa ser comum as circunstâncias emocionais, por exemplo, podem fazer com que o uso particular deixe de ter um significado comum. Ou seja, as palavras, que são os símbolos da linguagem, são usadas metaforicamente por cada indivíduo para expressar significados particulares que serão por sua vez entendidos particularmente pelos outros, podendo até nem sequer ser entendidos de todo.

Numa tentativa de resumir o pensamento de Wittgenstein aplicado à interpretação dramatúrgica de um texto, pode-se dizer que defende que o significado das palavras depende do seu uso, e que o seu uso depende da emoção, do interesse, do desejo e da circunstância particular e individual de quem usa a palavra. Ou seja o significado das palavras é individual e depende do uso que o indivíduo lhe dá numa dada circunstância. Por isso a linguagem não pode mostrar o que pode ser dito, porque o que é dito é uma representação sujeita a uma interpretação sempre individual. Por isso qualquer explicação é intrinsecamente ambígua, porque é uma tentativa de

transmissão de uma interpretação que é sempre sujeita a outra interpretação individual. “A palavra falada, o texto de uma peça não vale por e em si mesmo, o seu valor só existe pelo conteúdo interior do subtexto”. (Stanislavski, 2008). O subtexto é uma tradução da realidade do texto para a linguagem emocional do actor, ou seja pela sua representação racional do texto o actor interpreta-o traduzindo-o em palavras cujo significado é dado pelo uso pessoal. Stanislavski afirma que «a peça escrita não é uma obra acabada até ser representada no palco pelos actores e ganhar vida através de emoções humanas genuínas», e as emoções humanas genuínas são forçosamente individuais, podem ser influenciadas ou contagiadas mas não podem ser impostas de fora.

Peter Brook também realça a condição do texto como estimulante de uma interpretação e não como imposição condicionante:

As palavras de Shakespeare são registos das palavras que ele queria que fossem ditas, palavras emitidas como sons pelas bocas de pessoas, com tons, ritmos e gestos como parte do seu sentido. Uma palavra não começa como uma palavra — é um produto final que começa num impulso, estimulado por atitudes e comportamentos que ditam a necessidade de expressão. Este processo ocorre dentro do dramaturgo; e é repetido dentro do actor. Ambos podem ter só consciência das palavras, mas tanto para o autor como para o actor a palavra é a pequena parte visível de uma formação invisível gigantesca. Alguns escritores tentam fixar o sentido e intenções das palavras com indicações de marcações e explicações, mas os melhores dramaturgos são os que se explicam menos. Reconhecem que indicações a mais serão muito provavelmente inúteis. Reconhecem que a única maneira de encontrar o verdadeiro caminho para dizer uma palavra é através de um processo paralelo ao processo criativo original. (BROOK, 2008, p. 15)

Nesta citação Peter Brook quase parafraseia Aristóteles quando este afirma que uma palavra nasce de um impulso de necessidade de quem a escreve mas passa a ser uma necessidade de quem a diz, num processo paralelo ao da criação original. Neste processo o actor parte da sua representação do texto para a sua interpretação individual, e este processo não é

uma perversão porque a realidade essencial do texto mantém-se inalterada e cada espectador fará também a sua representação e a sua interpretação, a partir da realidade emocional que o actor lhe apresenta. O reconhecimento pelo autor que a sua representação está sempre sujeita a interpretações múltiplas e diferentes é condição fundamental para permitir representações emocionalmente reais.

A afirmação de Grotowski (1991, p. 21) – “O texto por se não é teatro, só se torna teatro pelo uso que os actores fazem dele” – é a rima perfeita com a citação de Wittgenstein sobre o significado das palavras ser o seu uso na linguagem. Não se sabe se Grotowski leu o filósofo, mas também para si o significado do texto teatral, ou do argumento cinematográfico, é o uso que os actores fazem dele com a sua interpretação. E reafirma escrevendo que «para um criador teatral o importante não são as palavras mas o que se pode fazer com as palavras, o que pode dar vida às palavras do texto», ou seja o importante é a representação da realidade do texto que a recriação pela interpretação individual pode fazer. Peter Brook também desenvolve a ideia de o texto não ter em si e por si uma forma dramática, e começa por dar o exemplo tradicional e absurdo dos defensores da «pureza» do texto quando afirmam que “um texto deve ser encenado como foi escrito”:

A afirmação de uma peça de Shakespeare deve ser encenada como ele a escreveu é um absurdo reconhecido, porque ninguém sabe que forma cénica ele tinha pensada. Tudo o que se sabe é que escreveu uma corrente de palavras que contém em si a possibilidade de originarem formas que podem ser constantemente renovadas, porque não há limites para as formas virtuais de um grande texto. (BROOK, 2005, p. 63)

Não é apenas a forma cénica pensada que se desconhece, é o próprio pensamento da representação de Shakespeare que é impossível conhecer por ser a sua representação individual inexplicável, a interpretação da representação do seu pensamento e sentimento individual e num momento particular não pode ser conhecida nem explicada, mesmo que ele a tivesse explicado essa explicação estaria sempre sujeita a uma interpretação, por isso uma nova representação é sempre inevitável e obrigatória.

Grotowski insiste na importância da representação individual: “embora haja de facto uma relação entre o contexto histórico do texto, não é o contexto que decide a inclinação e a vontade de confronto com o texto, é o contexto da experiência da vida de cada um no presente que decide a escolha de cada um”. (GROTOWSKI, 1991, p.58). Em uma perspectiva aristotélica, Grotowski dá toda a importância a um impulso de necessidade determinado pelo conhecimento singular e condicionado pelos «*afectos e impressões da alma*». Para exemplificar a sua teoria, Grotowski lembra a anedota do conflito entre Tchekov e Stanislavski, a propósito da interpretação das peças do primeiro pelo segundo, quando Tchekov se queixava e protestava com indignação exclamando: “Eu escrevi comédias e o Stanislavski encena dramas sentimentais!”. Grotowski dá a sua explicação justificando Stanislavski (Grotowski, 1991, p.59): “Quando se fala no estilo de Tchekov está-se na realidade a falar no estilo das encenações de Stanislavski das peças de Tchekov. Como artista genuíno que era, Stanislavski entendeu o seu Tchekov e não um Tchekov objectivo.” E esta explicação é a justificação da razão pela qual qualquer interpretação genuína é sempre uma recriação fundada na representação individual, porque dada a impossibilidade de transmissão da representação racional da vida do autor e da sua interpretação no texto escrito o encenador, e o actor, não podem senão depender das suas próprias representações. O paradoxal é que se o encenador e o actor não se servirem da sua subjectividade a interpretação será sempre falhada por falta de alma e pouco credível emocionalmente, porque se o actor ou encenador não acreditam emocionalmente nas suas interpretações o público também não vai poder acreditar. E Grotowski (1991, p. 57) vai ainda mais longe na sua defesa da importância subjectividade:

Os actores e o encenador confrontam-se com o texto, mas não para descobrir a sua objectividade. Só os textos muito fracos têm uma única possibilidade de interpretação. Todos os grandes textos são um abismo de possibilidades. Hamlet já foi interpretado de todas as formas, muita gente descobriu o Hamlet objectivo, Hamlets revolucionários, Hamlets rebeldes e impotentes, Hamlets inadaptados, etc. Mas não existe um Hamlet objectivo. O poder das grandes obras consiste no seu efeito catalizador: abrem portas, despertam o mecanismo da auto-consciência.

Ao dizer que não existe um Hamlet objectivo e ao falar do mecanismo da auto-consciência Grotowski só está a ir ao encontro de Aristóteles, e do seu conceito relativo às palavras faladas, de Schopenhauer, e da individualidade da representação, e de Wittgenstein, e do uso determinar o significado das palavras.

É o abismo de possibilidades dos grandes textos, tanto as tragédias clássicas como as peças de Shakespeare, e a inevitável individualidade da representação, que permite interpretações individuais de textos universais e intemporais. Com um grande texto a medida da sua universalidade transforma-se facilmente numa medida de necessidade individual. A realidade de um grande texto clássico é intemporal porque permite representações e interpretações universais. Um texto clássico, como qualquer texto, não existe por si só, precisa da representação do leitor para existir. Um texto dramático, clássico ou não, só se torna uma realidade quando interpretado por actores. A representação que cada intérprete faz da realidade de um texto é individual, a interpretação dessa representação também é individual, e a qualidade que faz de um texto um clássico é a multiplicidade intemporal de representações que possibilita.

#### **BIBLIOGRAFIA**

- ARISTOTLE *On Interpretation*. London: Loeb Classical Library, 2002.
- BRECHT, B. *Brecht On Theatre*, London: Methuen Drama, Bloomsbury Publishing, 1964.
- BROOK, P. *The Open Door*. New York: Anchor Books, Random House, 2005.
- BROOK, P. *The Empty Space*, Londres, Penguin Modern Classics, Penguin Books, 2008.
- GROTOWSKI, J. *Towards A Poor Theatre*. London: Methuen Drama, Bloomsbury Publishing, 1991.
- SCHOPENHAUER, A. *The World As Will And Representation*. New York: Dover Publications, 1969.
- STANISLAVSKI, C. *Building A Character*. Bodmin: Methuen Drama, Bloomsbury Publishing, 2008.
- WITTGENSTEIN, L. *Philosophical Investigations*. London: Blackwell Publishing, 2009.