

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



DESAFIOS DA CRIAÇÃO A SOLO

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS

Cristiana Oliveira Simões

Lisboa, setembro/2022

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

DESAFIOS DA CRIAÇÃO A SOLO

Cristiana Oliveira Simões

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas, realizada sob a orientação científica de Maria João Vicente, atriz, encenadora e professora, Especialista em Teatro - Interpretação pelo IPL.

Lisboa, setembro/2022

Este trabalho não teria sido possível sem a preciosa ajuda de algumas pessoas, que passarei a mencionar e a agradecer do fundo do coração, tanto pela prontidão e apoio, como pela generosidade em terem prestado auxílio neste longo caminho.

Agradeço à minha família, que mesmo estando longe conseguiram dar-me força. Pai e mãe incondicionalmente presentes, cederam-me apoios e material que necessitava, assim como a minha cunhada Ana Rocha.

Agradeço à minha orientadora Maria João Vicente, que foi sem dúvida o meu maior pilar! Prestável, conselheira, confidente, excelente profissional e amiga que me elucidou dos perigos, e nunca me faltou em nada!

Agradeço aos meus coorientadores, professora Maria Repas que acompanhou ensaios e carinhosamente cedeu a sua opinião prática; e o professor Armando Rosa, pelas preciosas dicas e materiais bibliográficos. Deixo também um agradecimento à minha arguente Clara Ploux, pela disponibilidade em estar presente numa das sessões da minha performance.

Ainda do corpo docente, deixo um agradecimento ao professor Diogo Bento, que me introduziu o livro *Três peças para uma mulher*, o grande mote desta aventura.

Agradeço aos meus colegas Sofia Carô, que esteve encarregue da operação de luz, executando-o de forma sublime. Ao Celso Pedro e à Sara Marita, presentes nos últimos ensaios, que me deram uma forcinha extra. À Liliana Dias pela ajuda numa das sessões ao público, e ao seu companheiro Cláudio, pela generosa captação de imagens. Ainda aos meus restantes colegas de turma, que contribuíram com as suas motivações, relatos pessoais e demonstrações de carinho.

Agradeço ao meu fiel amigo Rafael Ascensão, que cedeu a sua voz para a minha performance, e ainda esteve presente, como frente de sala e conselheiro. Às minhas colegas de profissão, Mariana Rochinha, Jéssica Lopes, Luciana Sanhudo e Ana Sá, que contribuíram com as suas opiniões, para a minha vertente teórica.

Agradeço à atriz Suzana Borges, pela sua disponibilidade em assistir à minha performance, e pelas suas palavras que me auxiliaram e encorajaram.

Quero deixar ainda um forte agradecimento à Rute Reis, do gabinete de produção, que foi incansável na montagem técnica, cedência de salas e material cénico. Agradeço ao João Meirinhos pela divulgação e captação de vídeo. E ainda ao Sr. Jorge, segurança da Instituição Académica, que se tornou uma pessoa presente em todos os ensaios, pois mesmo na sua função básica, permitiu que a simpatia e prontidão tornassem mais simples os meus dias de trabalho.

Para terminar, mas de igual importância, agradeço à Associação Cultural e Recreativa Os Baldas, pela cedência do instrumento musical; à contabilidade Sombra dos Números, pelo patrocínio das canetas personalizadas e ainda à Escola Superior de Teatro e Cinema, pelo espaço, serviços fornecidos e pela oportunidade de poder fazer o que mais me dá prazer.

Sinto que mesmo sozinha, fui acarinhada por muitas pessoas, e muitas delas sem ter de o pedir. Fica o meu sentimento de gratidão, mesmo aos que não estão nomeados nesta lista mas que em pensamento ou por palavras me desejaram força, ou simplesmente se preocuparam em perguntar se estaria tudo a correr bem.

Resumo

Este depoimento relata a experiência de entrar numa nova aventura criativa e ter de atravessá-la até ao fim, apesar dos obstáculos e surpresas que surgem pelo caminho.

No meu projeto tive como propósito pesquisar, explorar, adaptar e elaborar um exercício prático a partir de um texto dramático, do autor britânico Arnold Wesker. Decidi aproveitar o enredo e a personagem da peça *Desbarato* e integrar na realidade da atriz/criadora, utilizando metodologias quer do teatro, no seu sentido mais convencional, quer das artes performativas. Este relato aborda as tarefas, as dificuldades, as descobertas e sobretudo os desafios vividos ao longo dos últimos meses.

O relatório está dividido em oito capítulos - O desafio da criação; o desafio da adaptação dramaturgica; o desafio da psicologia no teatro; o desafio de revisitar Stanislavski; o desafio de mapear as etapas de um processo criativo; o desafio do monólogo; o desafio do público: uma relação de simbiose - que permitem compreender as principais etapas do meu trabalho de investigação prática e os frutos de aprendizagem que dele retirei.

Abstract

This testimonial reports the experience of entering a new creative adventure and having to go through it to the end, despite the obstacles and surprises that come along the way.

In my project, I aimed to research, explore, adapt and develop a practical exercise based on a dramatic text by British author Arnold Wesker. I decided to take advantage of the plot and character of the play *Desbarato* and incorporate it into the reality of the actress/creator, using methodologies either from the theater, in its most conventional sense, or from the performing arts. This report addresses the tasks, difficulties, discoveries and above all the challenges experienced over the last few months.

The report is divided into eight chapters - The challenge of creation; the challenge of dramaturgical adaptation; the challenge of psychology in theater; the challenge of revisiting Stanislavski; the challenge of mapping the stages of a creative process; the monologue challenge; the public's challenge: a symbiotic relationship – which allow me to understand the main stages of my practical research work, and the learning fruits I took from it.

Palavras-chave

Criação - Solidão - Mulher - Personagem - Atriz

Keywords

Creation - Loneliness - Woman - Character - Actress

“Aquele mulher que vive só e só se tem a si...”

Índice

1.	Introdução	1
2.	Desafio: criar a solo	3
2.1.	Objetivos e inspirações: entre a performance e o Teatro	3
3.	Desafio: elaborar uma dramaturgia	8
3.1.	Análise dramaturgica: autor, texto e temática	8
3.2.	Alteração dramaturgica: Adaptação textual	9
4.	Desafio: psicologia e o teatro	16
5.	Desafio: criar uma personagem	19
5.1.	Revisitar Stanislavski	19
5.2.	Vivências pessoais e a sua influência na criação	21
6.	Desafio: mapear as etapas do processo criativo	23
7.	Desafio: o monólogo	28
7.1.	Ferramentas da atriz: Presença, foco, corpo e voz	28
7.2.	A importância de um(a) encenador(a)	31
8.	Público: uma relação de simbiose	34
9.	Considerações finais	39
10.	Bibliografia	42
11.	Webgrafia	43

Anexos

1. Introdução

No projeto *Desafios da criação a solo*, reconheço que há da minha parte, a tentativa de ser uma espécie de “Supermulher”, por querer realizar muitas e diversas tarefas ao mesmo tempo. Há também um conjunto de sinais que indicam que nem tudo vai correr como planeado, mas há ainda uma vontade de continuar e provar que é possível chegar a bom porto.

Este relatório reflete um dos processos mais solitários que alguma vez experienciei em teatro. Esta circunstância influenciou de tal modo o processo de criação, que o título escolhido para o espetáculo foi *Monólogo sobre a solidão daquela mulher*. Construí uma narrativa a partir de *Desbarato* de Arnold Wesker que se misturou com a realidade da atriz. Neste sentido, a leitura e a utilização das metodologias do mestre Stanislavski, que tão bem escreveu sobre a preparação do ator, as memórias e as emoções, tornou-se fundamental para a minha pesquisa prática.

O que se pode ler neste trabalho é o relato de um processo criativo; uma descoberta; um salto para outra descoberta; uma necessidade de desenvolvimento futuro; um desenvolvimento humano; a prova de que sozinhos também somos gente, mas de que juntos somos ainda mais capazes. Uma vez que as ideias não surgem do zero, qual terá sido o meu ponto de partida e quais foram as minhas inspirações?

Foram várias as vontades e pesquisas para a elaboração desta adaptação, numa conjugação entre materiais ficcionais e materiais biográficos.

A partir da exploração cénica do texto do autor britânico, e da análise do mesmo, criei uma relação de paralelismo com as minhas vivências pessoais atuais e do passado, que tentei utilizar para potenciar o meu trabalho prático.

Através do estudo da psicologia nas suas relações com o comportamento humano, que é tão valorizado por Stanislavski nos seus estudos, recorri ao seu sistema, que esteve presente em quase todos os momentos do processo, em especial o método das memórias afetivas e das ações físicas.

Foram várias as perguntas que surgiram ao longo deste processo, e muitas as que ficaram por responder. A possibilidade de seguir fielmente uma planificação, as exigências que um

monólogo acarreta relativamente ao trabalho de atriz e encenadora, bem como as várias ferramentas estudadas e aplicadas para a concretização de um projeto de teatro. A importância de um(a) encenador(a) numa criação deste ímpeto constituiu uma reflexão que me acompanhou ao longo dos ensaios.

Uma curiosidade que senti e uma descoberta que fiz foi a relação cena-plateia. Qual será esta relação entre ator e plateia? O público está, ou não, implicado na performance?

Como em todos os processos de investigação prática e teórica, é inevitável que surjam aprendizagens positivas e/ou negativas, que ajudam muitas vezes a definir linhas de pensamento para o futuro de uma vida profissional, ou que simplesmente guardamos numa gaveta do armário das vivências pessoais, que poderemos abrir num outro momento.

Para complementar algumas situações que refiro no texto, deixo em anexos imagens ilustrativas de momentos do trabalho prático e de alguns elementos que fizeram parte dele.

Tudo o que é novo na vida é um desafio, e este momento de aprendizagem e pesquisa não podia deixar de ser um deles. Um desafio que revela tantos outros que se vão descobrindo nas entrelinhas.

2. Desafio: criar a solo

O trabalho de criação começou a fascinar-me a partir do momento que descobri que tenho a liberdade de escrever, olhar um texto e transformá-lo, ou experimentar colocar e retirar elementos cénicos ao longo do percurso. É estimulante saber que posso surpreender-me todos os dias com algo novo, num processo inacabado, por estímulos e ideias que, conseqüentemente, se instalam no meu imaginário. Por querer entrar neste, para mim, novo contexto de criação, desafiei-me a adaptar uma peça, escrever novos textos, criar uma personagem e, ainda, colocar-me, enquanto atriz e mulher, dentro de cena.

Não haveria palavra mais correta para definir esta aventura, do que a palavra desafio. À forte vontade de pisar um palco e passar pelo processo transformador da personagem, acrescentei a vontade de obter desenvolvimento profissional, ousando assumir diversas funções que nunca executei anteriormente.

O lado humano é tantas vezes de tal modo sagrado em benefício do lado criador, que o primeiro não cabe senão vegetar num nível primitivo e insuficiente. Tal fenómeno se exprime frequentemente como puerilidade e negligência, ou como um egoísmo intransigente (o assim chamado “autoerotismo”), como vaidade e outras fraquezas. (JUNG:67)

Assim, como Jung refere acerca do poeta n’*O Espírito na Arte e na Ciência*, no meu recente trabalho como criadora, tento introduzir o meu humanismo, sensibilidade e genuinidade a favor de um desenvolvimento mais significativo a nível profissional e correspondente às minhas características artísticas. Começo pela fase inicial deste processo e também a que considero mais importante de todas.

2.1. Objetivos e inspirações: entre o Teatro e a Performance

A minha criação, tal como nas raízes do *happening* e da performance, começou pela necessidade de utilizar o corpo como objeto artístico. O cerne deste mestrado, para mim, é a criação artística e as artes performativas na sua denominação mais antropológica. Através do instrumento corporal e vocal, procura despertar no intersetor (ator/atriz) e no recetor, sensações nos mais diversos sentidos humanos.

Quando foi inventado, o happening pretendia ser a criação de um pintor - que, em vez de usar tintas e telas, ou cola e serradura, ou objectos sólidos, construía determinadas associações e formas usando as pessoas como material. (BROOK:81)

Uma das premissas desta criação é pensar um teatro que torna visível o invisível, algo que explicarei mais à frente nas opções dramaturgias. Neste sentido, a perceção é um trabalho que terá de ser feito por ambas as partes, cena e plateia. E qualquer elemento do público poderá relacionar-se com o acontecimento performativo de um modo singular. Com o intuito de ser, e passo a expressão, “one woman show”, assumi diversas responsabilidades, quis aventurar-me a partir de um texto, adaptá-lo e construir um momento, algo que se veio a tornar, pela forma como decorreu o processo, um “work in progress”.

Após estudar um pouco mais o conceito de performance, uma das primeiras palavras que me faz refletir é “semiótica”. Em cena, pelas ações, adereços, cores, pode ler-se um sentido que o artista quer dar ao seu trabalho, mas que permite outras possibilidades e sentidos, pois o público também interpreta o que vê, de acordo com o seu imaginário semiótico. Na performance existe uma rebeldia e uma liberdade criativa, sem regras estritas. Não existe, por exemplo, uma poética, como a de Aristóteles, que definia como deveria ser estruturada uma tragédia. É proporcionada uma experiência estética que se pretende transformadora, por vezes provocadora, tal como podemos observar nas obras de Joseph Beuys, a título de exemplo.¹

O grande desafio é, pois, a relação que o espectador terá com o momento artístico, as sensações ficam, o choque, como forma de tornar perpétuas as imagens e as sensações do que viu e experienciou. Diria que muitos dos trabalhos que Marina Abramovic apresentou, como *Lips of Thomas* ou *Rhythm 10*, parecem-me algo extremamente masoquista, de natureza automutilante, numa primeira interpretação. No entanto, criam-se imagens que perduram na memória, e que podem levar ao reconhecimento, por exemplo, de uma penitência religiosa; ou de uma provocação com o objetivo da mudança de mentalidades; ou ainda de uma provocação com o objetivo de desafiar os próprios limites e os de quem assiste. O espectador torna-se ator participativo a partir do momento em que interfere na performance ou é um elemento indispensável nas suas obras, no caso de *Rhythm 0*.

Como Erika Fischer-Lichte nos relembra acerca das performances da artista:

Para a estética hermenêutica e semiótica, é fundamental uma separação clara entre sujeito e objecto. O artista, sujeito 1, produz um artefacto distinto, definível e transmissível, que existe independentemente do seu criador. Este é o pressuposto com base no qual um qualquer receptor, sujeito 2, pode transformar a obra em objecto da

¹ “Antes de mais nada, a revolução ocorre no interior do ser humano. Quando o homem é realmente livre e criativo, capaz de produzir algo de novo e original, pode revolucionar a sua época.” (Frase de Beuys, retirada do livro *A Arte da performance* de Goldberg, página 186)

sua percepção e interpretação. O artefacto definível e transmissível, ou seja, a obra de arte enquanto objecto, garante que o receptor possa debruçar-se sobre ela repetidas vezes, descobrir nela continuamente novos elementos estruturais e atribuir-lhe permanentemente novos e diferentes significados. (FISCHER-LICHTE: 22)²

Para responder à minha vontade de trabalhar sozinha num exercício do primeiro ano do Mestrado, foi-me sugerido o livro *Três peças para uma mulher*, de Arnold Wesker. Após o trabalho a partir de três cenas do texto *Desbarato*, não me senti satisfeita com o excerto apresentado. Assim, tive vontade de modificar a peça, de fugir a uma abordagem de teatro mais “convencional” e desbravar um pouco o universo da performance. Senti necessidade de estar em palco sozinha e de me desafiar a criar um espetáculo. O texto *Desbarato* é um monólogo para uma mulher, o que por si só, facilitou bastante o meu trabalho. Está dividido em duas partes e oito cenas. A primeira parte retrata o acontecimento que levou à ação, e a segunda parte a ação e a resolução do problema instalado. Resumindo de uma forma mais precisa, a personagem Stephanie na primeira parte chega a casa, prepara-se para mais uma noite rotineira com o marido, mas encontra uma carta que indica que Sheldon (o marido) abandonou a relação para ir ter com outra pessoa. Stephanie entra numa depressão e desabafa com uma amiga que lhe deixa alguns conselhos. Na segunda parte, intitulada *Visitas para ajudar a esquecer*, a personagem vai a uma galeria de arte, a uma livraria, a um restaurante e a um local de vendas de velharias. O tom de toda a peça deixa transparecer queixume, lamúria, despoletar de raiva e de um desejo malicioso, exceto na primeira cena, em que Stephanie chega a casa entusiasmada porque vai estar com o marido.

Um conceito que me foi perseguindo ao longo do processo de pesquisa, sem perceber o seu verdadeiro significado, foi “autopoiético”, que se aplica à própria criação. Na biologia, o conceito refere-se à auto reprodução dos seres vivos, à capacidade de se reproduzirem autonomamente. O contrário de autopoiético é alopoiético, relativo à necessidade de inter-relações exteriores para haver reprodução. No Ser Humano, podemos relacionar esta noção com as relações sociais e a comunicação. Na arte o termo pode ser visto como uma “auto organização

² Assunto que vai de encontro à performance em que Abramovic serve-se de uma colher de prata para comer um pote de mel, serve-se de um copo de cristal para beber uma garrafa de vinho, parte um copo e com uma lâmina grava na barriga uma estrela de cinco pontas, autoflagela-se com um chicote e deita-se numa cruz de gelo. A performance termina quando o público a retira da cruz, para acabar com o sofrimento.

de um sistema vivo”.³ Este conceito permitiu-me compreender o trabalho que estava a desenvolver, reconhecendo-lhe características de natureza autopoietica. Na *Estética do performativo*, Érika Fischer-Lichte utiliza este termo para se referir à natureza estética da performance. Ana Pais, na sua tese de doutoramento, esclarece a ideia de “retorno autopoietico”, no qual o público é parte indispensável:

Condição estética da performance, o retorno autopoietico gera, determina e constitui o evento. Tanto pelas respostas emocionais, mentais e sensoriais quanto pela produção de significados, o espectador participa do plano de emergência estética do retorno autopoietico. O seu movimento cíclico gera a materialidade da performance, em suma, a própria performance (idem, 38). Evidentemente, este retorno que constitui um movimento de reciprocidade entre actores e espectadores é inerente a todo o acontecimento teatral.(...)O retorno diz respeito aos fenómenos emergentes e imprevistos, surgidos no interior de um “sistema autopoietico” e nele incorporados por via do seu próprio movimento de gestação da obra (idem, 165). Neste sentido, o conceito sugere que o público é uma presença activa no desenrolar do espectáculo, o que acarreta consequências importantes para o entendimento da materialidade da obra e para o tipo de subjectividade promovida ou negada aos actores e espectadores, que nele participam. (PAIS:41)

Poderia iniciar uma criação sem ter um texto como ponto de partida? Podia. O que aconteceu foi ter a vontade de melhorar e aprofundar algo que já tinha iniciado, adicionando elementos novos que me fizessem sentido durante o processo da criação. As primeiras decisões numa criação podem passar por nos confrontarmos com uma folha em branco. O que a vai completando são impulsos e vivências que nos fornecem pistas criativas. Não significa necessariamente que o trabalho seja pobre, ou menos elaborado, pela ausência de texto. A este propósito, Ryngaert esclarece-nos:

O abandono do texto corresponde, nos anos 60, a posições ideológicas. Na afirmação do corpo contra o texto (e às vezes também contra toda e qualquer palavra), reencontramos a velha desconfiança para com o intelecto e a nostalgia de um teatro popular desvencilhado do peso das palavras. (RYNGAERT: 28)

No teatro contemporâneo ocidental, existe uma tendência para procurar a originalidade. Neste sentido, os textos clássicos são frequentemente adaptados para realidades tecnológicas e atuais, como, por exemplo, podemos observar no trabalho de Victor Hugo Pontes. O artista utiliza a dança como uma forma inovadora de adaptar um texto de teatro, transformando as palavras e as ideias em movimentos corporais. Exemplos concretos desta abordagem são os espetáculos, *Porque é infinito*, baseado no clássico *Romeu e Julieta* ou *Drama*, baseado em *Seis personagens à procura de um autor*. João Garcia Miguel também se aventurou na adaptação de textos clássicos, em espetáculos eminentemente “performáticos”, como os espetáculos *Yerma*, ou

³ SANTOS,Cristina.Autopoiese: Uma possível referência para compreender a arte como sistema in (anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/044.pdf/) consultado em 04/05/2022

Hamlet talvez. A escrita original, no estabelecimento de uma singularidade artística, é, também, uma das ferramentas mais utilizadas atualmente, como se verifica, por exemplo, no trabalho do Teatro da Garagem, do Teatro Praga, da Plataforma 285, do Teatro do Vestido ou do Teatro do Eléctrico. Estas escritas são elaboradas a partir de um tema, ou de uma exploração temática, muitas vezes pela necessidade de evocar assuntos actuais e responder a urgências sentidas, ou somente pela vontade de criar universos fictícios, que permitam ao público encontrar um espaço de sensações imagéticas e sinestésicas. Actualmente, o texto não tem de estar no centro da criação teatral, as linguagens estéticas foram-se modificando, e os limites e fronteiras do teatro alargaram-se. Neste sentido, encontrei na definição do teatro pós-dramático, aspetos que esclarecem um pouco o meu processo de trabalho. Um deles é o uso de signos teatrais, que são importantes tanto no uso da minha dramaturgia, como no teatro pós-dramático, descrito por Lehmann.

(...) a concepção de signos teatrais deve abranger todas as dimensões de significação: não apenas a dos signos que comportam uma informação apreensível(...) mas virtualmente a de todos os elementos do teatro. Uma corporeidade específica, um estilo do gestual, um arranjo do palco também devem ser assimilados como “signos” já pela circunstância de que mesmo sem “significar” se apresentam com uma certa ênfase, constituindo uma manifestação ou gesticulação que exige atenção e que “faz sentido” em função do quadro mais geral da encenação, sem que possa ser determinada conceitualmente. (LEHMANN:137)

Identifico-me com a definição de Hans-Thies Lehmann quando refere que “O teatro pós-dramático é essencialmente (mas não exclusivamente) ligado ao campo teatral experimental e disposto a correr riscos artísticos.” Aristóteles é ainda referido, bem como os seus termos *mimese* e *catarse* que se mantêm unidades integrantes desta vertente, que surge no século XX, após o teatro dramático e o teatro épico de Brecht. De relembrar que do panorama artístico deste século, fizeram parte criadores que experimentaram linguagens afins do que viria a conceber-se por pós-dramático na definição de Lehmann, como sejam Gordon Craig, Antonin Artaud, Samuel Beckett, Heiner Muller, Peter Brook, Meyerhold, entre outros nomes determinantes da história do teatro, que servem de inspiração para tantos criadores nos dias de hoje.

3. Desafio: elaborar uma dramaturgia

Após analisar as minhas inspirações, as minhas urgências, posso afirmar que o género de espetáculo que realizei, tanto se insere no universo da performance, como no universo do teatro pós-dramático. Na criação e concretização deste exercício, recorro a conceitos e ferramentas como autobiografia e metateatralidade, utilizando um espaço físico convencional, um auditório, no qual diferentes linguagens assumem a mesma relevância (música, texto, movimento, luz). O título *Monólogo sobre a solidão daquela mulher* surgiu pelo assumir de uma singularidade em palco, que retrata uma mulher (a personagem) na sua situação de solidão, a principal temática da peça e do espetáculo. “Aquele”, um pronome demonstrativo feminino, causa um afastamento, mas que contribui para uma duplicidade de sentidos. Não considero que estilisticamente este projeto seja, num sentido mais comum, um espetáculo de teatro, mas sim um momento performático, devido à sua estrutura cénica e ao curto tempo de duração (30 minutos). Este projeto prático foi apresentado publicamente nos dias 27 e 29 de Julho, no Auditório-Estúdio João Mota, da Escola Superior de Teatro e Cinema. Como já referi anteriormente, iniciei este projeto a partir de um texto dramático, escrito no século XX, mas que rapidamente foi transformado e adaptado para o que considero ser uma performance teatral.

3.1. Análise dramaturgica: autor, texto e temática

É importante e de alguma utilidade, no início de um processo teatral, o conhecimento e compreensão da vida e obra do autor que estamos a trabalhar. Neste caso, refiro-me a Arnold Wesker, autor de *Desbarato*. Nasceu em 1932 em Londres, onde viria a passar a sua vida e a falecer em 2016; estudou na Upton House Central School e, mais tarde, na London Film School, depois de ter estado na Força Aérea e a trabalhar para juntar dinheiro como cozinheiro, fabricante de móveis e livreiro. Escreveu mais de 40 peças, muitas delas relacionadas com as transformações do próprio teatro. Muitas das suas obras são consideradas como “celebrações realistas à classe trabalhadora”⁴ e ataques ao fascismo. Ficou famoso pela sua trilogia, nos anos 60, *Chicken soup with Barley; Roots; I’m talking about Jerusalem*. Fez parte da geração de Bernard Rops e Harold Pinter. Considerado um dramaturgo da classe operária, escreveu

⁴ PASCAL, Julia. Sir Arnold Wesker obituary in [theguardian.com/stage/2016/apr/13/sirarnold-wesker-orbitary](https://www.theguardian.com/stage/2016/apr/13/sirarnold-wesker-orbitary) (consultado em 15/12/2021)

Desbarato em 1983, inserido no livro *Três peças para uma mulher*, juntamente com *O que é feito de Betty Lemon?* (1986) e *Carta a uma filha* (1991). Em Portugal, foi editada uma tradução de Maria Velho da Costa e Manuel Cintra, em 1999, pela Cotovia, ano em que o *Desbarato* e *O que é feito de Betty Lemon?* estrearam, no Centro Cultural de Belém. A atriz que interpretou Stephanie foi Suzana Borges. O encenador Manuel Cintra chegou a conhecer Wesker numa vinda sua a Portugal, para um colóquio no Teatro A Comuna. O encenador refere no jornal *Público*, numa entrevista por ocasião da estreia dos dois monólogos, a propósito do autor e da sua escrita:

(...)o humor, o sarcasmo, a humanidade que confere às personagens, o quotidiano, os conflitos do homem na sociedade de hoje. Ele é profundamente britânico, cheio de subtilezas e de sarcasmo, e ao mesmo tempo uma pessoa de origem operária, com uma cultura muito específica. Ele é uma força da natureza, com alguma coisa de primitivo interligada com uma grande erudição(...)Fascinou-me a mistura do seu corpo bruto, um ar talhado a escopro e martelo, com a sua voz sensível, de uma grande delicadeza, para além do seu enorme sentido de humor.⁵

3.2. Alteração dramaturgica: adaptação textual

Segue-se uma descrição cena a cena, com o propósito de expor o contexto das opções que tomei, de uma forma geral, para esta conceção cénica e, posteriormente, uma explicação detalhada de como procedi às alterações dramaturgicas:

O público entra acompanhado pelo som, gravado, da voz da atriz a debitar e cantar textos e poemas sobre perdas amorosas sofridas na adolescência. Nas cadeiras da plateia estão uma folha e uma caneta com o seguinte texto: “Escreva/desenhe o que sentir e no final coloque na caixa à saída/ obrigada pela colaboração, a caneta fica para si.” A atriz já está visível, na primeira fila sentada a olhar o vazio. No palco há um foco de luz redondo no centro. O som termina, a atriz levanta-se, caminha até ao foco, pára, corre em direção à luz, mas o foco apaga-se.

Cena I - Há um *blackout* que perdura durante toda a primeira cena. O público apenas ouve o texto da chegada a casa. O foco central acende e Stephanie está com uma mesa, tábua e faca a cortar legumes enquanto canta o *Summertime* entusiásticamente e de pijama vestido.

Cena II - Num corredor de luz a atriz pega num bombo, toca e diz um texto que dá conta da carta que Sheldon lhe deixou. Ouve-se em voz *off*, gravada, masculina, a carta e o público

⁵SOUSA, Rui Ferreira. Duas mulheres de rastos (18/02/1999) in <https://www.publico.pt/1999/02/18/jornal/duas-mulheres-de-rastos-129778> Acedido a 07/09/2022

pode observar a reação de Stephanie (e da atriz) ao ouvir (ler) as palavras, o caminhar, e a queda, que faz a transição para a cena seguinte.

Cena III - Esta cena é intitulada *Depressão*. É uma cena de movimento, em que o estado emocional da personagem (atriz) é sublinhado sonoramente quando toca novamente o bombo (representativo da raiva e emoção).

Cena IV - Para retratar o telefonema da peça, a atriz corre pelo palco a chamar a amiga com quem fala ao telefone, na sua busca “encontra-a” noutra corredor de luz. Desabafa como se estivesse a falar sozinha. Surge um jogo entre os comentários da atriz e as falas da personagem.

Segunda parte - Nas visitas para ajudar a esquecer, houve uma mudança de roupa e colocação de um banco no centro, ao som de uma sonoplastia musical. Há uma narração inicial, Stephanie senta-se no banco para “conduzir” até aos locais para onde se deslocará a ação. Visita um museu e vai a um bar. Ouve-se uma voz *off* dos pensamentos da atriz enquanto a personagem comenta o que vê na rua, no museu e no bar. Tudo se passa a partir de um corredor para o centro, depois para a boca de cena e para um outro corredor oposto.

Final - É retirado o banco ao som de uma outra sonoplastia musical. No centro, a atriz termina com um *rap* de texto e um copo de vinho na mão. Finaliza desta forma e deixa ao critério do público o que poderá ter acontecido à personagem.

O guião completo encontra-se em anexo, para consulta.

No sentido de que esta é uma adaptação, na verdadeira aceção da palavra, Patrice Pavis descreve este conceito como uma

Transposição ou transformação de uma obra de um gênero em outro (de um romance numa peça, por exemplo). A adaptação (ou dramatização) tem por objeto os conteúdos narrativos (a narrativa, a fábula) que são mantidos (mais ou menos fielmente, com diferenças às vezes consideráveis), enquanto a estrutura discursiva conhece a transformação radical, principalmente pelo fato da passagem a um dispositivo de enunciação inteiramente diferente.(...) Todas as manobras textuais imagináveis são permitidas: cortes, reorganização da narrativa, abrandamentos estilísticos, redução do número de personagens ou dos lugares, concentração dramática em alguns momentos fortes, acréscimos e textos externos, montagem e colagem de elementos alheios, modificação da conclusão, modificação da fábula em função do discurso da encenação.” (PAVIS:10)

Assim foi o meu trabalho de adaptação: manter um enredo e uma estrutura, alterar o texto do autor, através de cortes e adição de texto original, desobedecendo às didascálias de tempo e espaço, mas criando as próprias noções temporais e espaciais. De referir ainda que a narrativa da personagem se duplicou para duas histórias que se cruzam, a da Stephanie e a da atriz.

Como este texto nos coloca perante uma perda amorosa e uma recuperação emocional, a minha abordagem debruçou-se sobre a mulher, na sua fragilidade e força; a mulher na fase depressiva de uma decepção amorosa e nas tentativas de recuperação, notando que a solidão era o principal estado sentimental.

Na minha opção dramaturgica utilizei uma dualidade entre a personagem, e a atriz que observa a personagem, a partir de uma metodologia stanislavskiana e de uma distanciação brechtiana. Parece que estamos perante uma dicotomia, ou contradição, mas esta performance foi elaborada a partir destas duas noções teatrais. Uma utilização mais “afetiva” na construção da personagem, e uma meta teatralidade nos comentários da atriz, que modifica o ponto de vista que li, em Wesker.

O foco da temática amorosa e solitária não se perde, perde-se sim grande parte de um cenário realista, pensado pelo autor. Mas para mim teatro é estar, completar uma sala com a própria voz e o próprio corpo. E aqui utilizo uma frase de praxe que sempre me acompanhou no meu percurso enquanto aluna de teatro “...Uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa - e nada mais é necessário para que ocorra uma ação teatral.” (BROOK: 9) Esta é uma das minhas linhas de força enquanto criadora e atriz. Dar ao público o prazer de imaginar, criar um cenário dentro das suas memórias e ver as suas próprias formas e cores. O teatro sagrado de Peter Brook também incita ao que quero transmitir, o invisível que se torna visível, como a ilusão torna tudo possível no imaginário teatral. Dito de outro modo, comunicar sem usar a palavra, utilizar um discurso não-realista, fugir duma certa convenção teatral para criar uma experiência a partilhar com o público. O teatro sagrado pode ser um momento mágico de ilusão, em que todos veem objetos diferentes, ou o mesmo objeto de diferentes perspetivas. Logo na primeira cena, a minha vontade foi de fugir às expectativas de quem assiste, quando na caminhada da atriz para o foco central, onde se espera que algo aconteça, este imediatamente se apaga. Em *blackout*, apenas se pode ouvir a chegada da personagem a casa e o seu monólogo dirigido ao marido. Logo desde o início, o público é obrigado a imaginar a chegada a casa, quando a visão é dificultada, são os outros sentidos que se tornam mais alerta naquele momento. Não poderia estar mais de acordo com esta frase de Fischer-Lichte “O teatro nunca é apenas espaço de visão (theatrum); ele é também espaço de audição (auditorium).” Mantive-me fiel às sensações sinestésicas através da audição, por exemplo na cena que referi, e do olfato, no corte real dos legumes em cena, que saltam e libertam cheiros (no final da primeira cena).

Ainda que, no início do processo, desejasse prescindir de qualquer elemento de cenário, tornou-se inevitável utilizar alguns objetos que enriqueceram e deram um maior significado às cenas. Os objetos, expostos desde o início: o instrumento musical (bombo); o charriot com os figurinos utilizados (local de mudança de roupa); a mesa com utensílios, legumes e bebida e o banco que serviu para dois momentos diferentes. Todos os adereços utilizados em cena, foram sendo adicionados por necessidade. Cada um dos objetos referidos respondeu a uma necessidade cénica, mas também adquiriu um valor e significação próprios e relativamente autónomos. Começando do lado esquerdo, do ponto de vista do público, o bombo, utilizado em dois momentos, fazia reverberar as emoções e sentimentos da personagem naqueles excertos. O som ritmado criou a tensão e a raiva através do toque e energia aplicados ao instrumento. Primeiro, no encontro da carta (Cena II- Descoberta) e logo depois na depressão (Cena III). O tocar do bombo substituiu as palavras de raiva de Stephanie contra o ex-marido, proporcionando um momento de clímax teatral. O banco, posicionável em duas alturas, serviu de assento do carro (imaginado), na viagem de Stephanie e também como balcão do bar onde Stephanie foi, numa alusão ao quadro de Hopper *Nighthawks*. A mesinha, com a tábua, legumes, faca, panela e ainda garrafa e copo, permitiram recriar a cozinha do final da primeira cena. O charriot, como forma de não sair de cena para mudanças de roupa, expôs os figurinos utilizados e ainda uma camisa masculina (que a personagem “comprou” para Sheldon). Sem segredos, tudo exposto, para que o público acompanhasse a atriz no seu processo na cena e fora de cena.

A iluminação foi também um elemento muito importante, mas foi deixada para fases finais, por, neste caso, serem as luzes a seguir a trajetória da atriz. Foi utilizado um grande círculo de luz central, para conferir um impacto inicial de monólogo propriamente dito, criando a expectativa de que a ação se passaria nesse centro. Uma luz, pontual, com a cor azul, iluminava a atriz, imóvel, durante a entrada do público, noutra alusão ao quadro de Edward Hopper, *Intermission*. Todos os restantes ambientes de luz foram de um amarelo quente, aqui de certo modo neutro. A ocupação espacial aconteceu entre o círculo central e dois corredores retangulares, também definidos pela luz, que se situavam de cada lado do círculo. Estes corredores serviram para recriar o interior da casa, do museu e os cubículos de isolamento psicológico da personagem. Procurei refletir, através da luz, uma ideia de claustrofobia, pelo facto da personagem estar fechada sobre si própria. Nos momentos em que a cena decorre na rua e em que a atriz se dirige diretamente ao público, a boca de cena foi iluminada de forma esbatida, ao contrário dos corredores, cuja definição dos seus limites era absolutamente clara. Por último, um recorte do tamanho da atriz, iluminava parte da parede da plateia, nesta linha

da frente, onde seria recriado um dos quadros de Hopper, *New York Movie*. Durante os trinta minutos de atuação, a luz surgia como se seguisse a atriz, em cada ponto por que passava. O design de luz não serve só para iluminar o corpo e a expressão dos atores, mas também para criar ambientes. Neste caso, optei por algo simples, mas pensado dramaturgicamente. No momento em que Stephanie procurava a amiga Maxie, coloquei um efeito *strobe* de todos os locais iluminados, como parte integrante da atmosfera vivida, e que sublinhasse o desarranjo, o desespero e a correria, na sua procura pela amiga. Também foi usada uma iluminação pontual, de forma a criar uma visão de *flashback*, na cena III (telefonema), regressando ao passado da cena II (depressão). O gesto a apontar o local e as palavras denunciaram o que tinha acontecido naquele local anteriormente. Por querer dar primazia ao corpo, os objetos colocados em linha estavam fora da iluminação, como um backstage visível. Para os mais atentos, saberiam que estava uma faca espetada na tábua, e uma camisa de homem pendurada no chariot. Assim, estes objetos mantiveram-se quase o tempo todo na sombra.

Numa procura de músicas que enriquecessem as passagens cénicas, que implicavam mudanças de roupa, e de forma a manter uma singularidade criativa, foram utilizadas sonoplastias originais, compostas por mim, construídas a partir de sons corporais. Na vontade de potenciar as minhas aptidões musicais, utilizei composições e sonoplastias criadas e executadas por mim, não só nas mudanças de cena, mas também na segunda e terceira cenas, com o toque de percussão ao vivo, ao invés de gravado. Com os momentos sonoros e musicais referidos, procurei uma atmosfera mais crua, humana e única. Esta opção surgiu após descartar outras hipóteses, que considero banais e menos interessantes do ponto de vista artístico.

Com os momentos e passagens da personagem-atriz e atriz-personagem, pretendia dar uma visão cinematográfica da cena, como se o público visse a personagem a desvanecer e, de repente, era já a atriz que nos transportava para o tempo presente, no espaço do teatro. O trabalho de iluminação ajudou neste sentido, da ilusão de *throwback* à cena II (Depressão), na qual a personagem se encontra bastante deprimida. Esta situação pode perceber-se quer através do olhar, quer através das palavras - “Eu? Não, ela. Espera. Um olhar para aquela mulher que caminha lentamente como se o mundo lhe tivesse caído aos pés. Eu, ou ela?”

O público pôde ainda escutar e compreender os pensamentos da atriz, através de um texto em voz *off*, grave e pausada, gravada com um efeito de reverberação. O público vê uma realidade particular em cena mas consegue, simultaneamente, identificar que as situações retratadas são de carácter geral. Esta relação, do particular para o geral e vice-versa, verifica-se, também,

quando a performance é experienciada pelo público, através das palavras ouvidas, das imagens criadas, e/ou de uma interação mais direta. O mundo da personagem e o mundo da atriz passam também a ser o mundo do espectador. Este foi um dos objetivos a que me propus nesta performance, na tentativa de que os espectadores pudessem ganhar algo mais com esta experiência, e que ela não fosse apenas um de meio de entretenimento.

Nas didascálias de Wesker “...O bater de um relógio divide as diferentes partes.” (WESKER:13). Esta indicação cénica dá-nos não só uma ideia da importância da passagem do tempo na cena, mas também uma noção da forma como termina a peça: Stephanie preocupada com o tempo que nunca mais passa, a contar os minutos e à espera que surja alguém. O tempo está presente pelos badalos que separam cada espaço e cada dia/momento da narrativa teatral, no texto original. Na minha adaptação, utilizei o tempo não com as badaladas, mas pelas palavras proferidas e pela procura constante de um relógio, num momento em que o desespero e a solidão se apoderaram da personagem. Como refiro no texto da personagem, “quando estamos sozinhos, parece que o tempo demora mais a passar.”

Em *Monólogo sobre a solidão daquela mulher*, os quadros de Hopper estiveram presentes não só através do texto, mas também através de imagens cénicas que os referenciavam, de uma forma assumida. No *foyer* estavam expostos quatro quadros, com as respetivas legendas, e indicação da data de criação, que o público podia observar, preparando-se, de certo modo, para o ambiente da performance. Durante a entrada do público, a atriz estava sentada na primeira fila, vestida e penteada como no quadro *Intermission*. Na cena III - Depressão, cena física, em que a palavra estava ausente, surgiu o *Morning Sun*, com a atriz vestida com roupa de dormir, sentada na cama a olhar o vazio. Na segunda parte - Visitas para ajudar a esquecer⁶, quando a personagem refere o restaurante onde costumava ir, a imagem do quadro *Nighthawks* surge, representando a mulher que tem uma nota na mão e está debruçada sobre o balcão do bar. Por último, e no discurso final, recriei o quadro *New York Movie*, com uma mulher encostada à parede lateral de uma sala de espetáculos, sozinha e a olhar para o chão, pensativa. Porquê os quadros do Edward Hopper? Primeiro, porque os referidos quadros são mencionados no texto *Desbarato*, numa das visitas de Stephanie, a um museu que tem expostas estas obras. Em segundo, porque retratam a solidão (tema abordado) de uma mulher, no caso a mulher/companheira do autor dos quadros. Diversas explicações e significados podem ser encontrados para as obras de Hopper, mas a utilização de luz e contrastes que invocam a solidão,

⁶ O texto final poderá ser visto em anexos, intitulado *Texto Monólogo sobre a solidão daquela mulher*.

bem como a mulher retratada, só e de algum modo desamparada, inspiraram-me particularmente no trabalho de atriz e de encenadora.

Os figurinos foram pensados a partir das roupas dos quadros retratados em cena. O vestido azul escuro, os sapatos altos de agulha e o cabelo amarrado do quadro *Intermission*, que rapidamente se alterou para um pijama de cetim rosa claro, como no *Morning Sun*. Por último, outro vestido azul escuro e novamente os saltos altos de agulha, presentes no *New York Movie*. O cabelo foi surgindo preso e solto em diferentes partes da performance. Utilizei uma caneta, igual às canetas oferecidas ao público, como forma de amarrar o cabelo, para criar visuais diferentes, de acordo com os momentos cénicos. De início composto e amarrado; de seguida desarranjado, com o cabelo solto, na depressão; arranjado nas visitas, quando sai à rua; novamente desarranjado, na cena final, correspondendo a um determinado estado emocional.

As palavras ouvidas inicialmente, no momento da entrada dos espetadores no auditório, fazem parte de pequenos textos que me acompanham há alguns anos. Foram escritos após desilusões amorosas, que me inspiraram a escrever, em formatos diversos, para expressar o meu sofrimento. Foram vários os caderninhos que resgatei, com intenção de fazer algo com eles, artisticamente, pois sempre achei muito apelativa e rica a escrita biográfica, na sua genuinidade. Dado o tema desta performance, achei que seria a altura ideal para utilizar os meus escritos, neste caso por meio de voz *off*, simbolizando os pensamentos frenéticos do passado da atriz, que se encontrava sentada na primeira fila. A utilização dos sons e palavras sobrepostos foi propositada, de modo a que apenas se percebessem com clareza algumas palavras e expressões. Em anexo coloquei imagens de alguns destes escritos.

As minhas decisões dramáticas, pelo modo e pelo *timing* em que foram sendo tomadas, permitem que designe este processo como um *work in progress*, possibilitando-me, a qualquer momento, acrescentar cenas e encontrar um desfecho mais concreto. O final da performance é uma espécie de *rap* falado, em que se pode ler um desfecho trágico, ou um ciclo vicioso, ou até um episódio noturno da vida da personagem. Com o final “em aberto”, desperta-se o sentido da imaginação para quem está a assistir. Dá-se também a possibilidade de continuar a trabalhar no projeto, aprofundando-o, com o intuito de poder apresentá-lo noutras locais.

4. Desafio: Psicologia e o teatro

(...)a obra nasce do seu criador, tal como uma criança, de sua mãe. A psicologia da criação artística é uma psicologia especificamente feminina, pois a obra criadora jorra das profundezas inconscientes, que são justamente o domínio das mães. Se os dons criadores prevalecem, prevalece o inconsciente como força plasmadora de vida e destino, diante da vontade consciente(...) A obra em crescimento é o destino do poeta e é ela que determina sua psicologia. (JUNG:67)

Achei benéfico, numa fase inicial, estudar um pouco de psicologia e de como a mente influencia o corpo e os comportamentos humanos. Ao adquirir estes conhecimentos, ganhei uma maior consciência de como agir e como construir uma personagem. Elementos científicos são esclarecedores quando queremos utilizar sistemas de vivência de emoções e criação de um papel.

Como o corpo é um elemento fundamental da cena, a psicologia pode ajudar, uma vez que estuda os estímulos que a mente envia para o corpo e se transformam em reflexos comportamentais. Existem órgãos recetores, órgãos efetores (glândulas, músculos), e órgãos de conexão (encéfalo e espinal medula) que determinam, em parte, os nossos comportamentos. No entanto, o comportamento humano sofre também influências do meio e dos diversos contextos em que se desenvolve e insere. Os seres humanos seguem um conjunto de regras e normas para se integrarem, e sobreviverem, na sociedade onde vivem.

O homem vive em sociedade, e é no seio social que luta pela sua existência, o que implica um sistema complexo de relações com os seus semelhantes, reguladas por normas e regras a que cada um tem de se submeter. (ABRUNHOSA E LEITÃO: 126)

Desempenhamos papéis sociais ao longo da vida e somos ensinados a seguir determinadas regras e valores, no quotidiano, nas festividades, nas formas de vestir, agir, falar, etc.

Até chegar ao comportamento (ação), existe uma sequência motivacional. Esta passa pela necessidade, impulso, resposta, objetivo(finalidade) e saciedade. Há motivações que surgem do subconsciente e o próprio ser humano não percebe o que ocorreu para tal impulso. As motivações são várias, como as inatas, fisiológicas, psicológicas e sociais. O ser humano sente a necessidade de contacto social, chama-se afiliação - ato de se juntar a alguém, criar uma ligação. Daí ser tão difícil a separação ou perda de alguém que era nosso afiliado. Na procura de perceber o desgosto humano, revelo um esquema do psicanalista Maslow, que explica quais

as etapas, por ordem crescente, porque o ser humano deve passar para se sentir realizado na vida.

Necessidades fisiológicas – Necessidades de segurança – Necessidade de amor e pertença – Necessidade de estima (competência, aprovação, reconhecimento) – Necessidade de realizar as suas potencialidades

A psicologia utiliza muitos exemplos de comportamentos dos animais, pois são os mais “naturais”, genuínos e instintivos para perceber certos comportamentos do ser humano. Vários são os estudos científicos neste campo que comprovam que tudo tem uma aprendizagem para, e por, acontecer, pois os instintos também são aprendidos. Por exemplo, o ato de uma criança a mamar nos primeiros meses de vida também tem de ser aprendido, no entanto, torna-se um ato instintivo.

Sentimos frustração quando não conseguimos alcançar os objetivos a que nos propusemos. Quando tal acontece estamos perante obstáculos, que podem, ou não, ser ultrapassados. Um obstáculo pode ser passivo, se a pessoa tem incapacidades ou complexos; ou ativo se este contraria os desejos ou objetivos da pessoa. Existe uma relação entre a frustração e o conflito, um pode ser a consequência do outro. Quando existem escolhas a fazer, estamos perante um de três tipos de conflito. O conflito atração-repulsão (dois impulsos opostos em que a meta apresenta aspetos positivos e negativos); conflito repulsão-repulsão (as opções a fazer são ambas negativas); conflito atração-atração (a situação é fácil de resolver pois são as duas opções possíveis são positivas).

É graças à substituição progressiva do princípio do prazer pelo princípio da realidade, que os indivíduos efectuam a sua integração no meio, passando por uma série de frustrações e conflitos cuja resolução conveniente lhes permite uma adequada maturação psicológica, característica dos indivíduos de conduta normal e adaptada. Segundo a perspectiva psicanalítica, a conduta equilibrada provém da resolução efectuada pelo “eu” dos conflitos surgidos entre as pulsões primárias do “infra-eu” e as restrições morais impostas pelo “super-eu”, elementos já referidos ao tratarmos do método psicanalítico. (ABRUNHOSA E LEITÃO: 215)

Da frustração resultam comportamentos que dependem da motivação, do obstáculo, da experiência anterior e da personalidade da pessoa. Esses comportamentos podem dividir-se em:

- Agressão: em adultos e jovens por insultos ou violência e em crianças por saltos, pontapés e bater dos pés no chão;

- Apatia: cria uma indiferença pelos acontecimentos e a desistência em ultrapassar o obstáculo;
- Compensação e fantasia: meio de superar situações de inferioridade (fazer compras, exibir vestuário, fugir à realidade);
- Sublimação: Substituição do objeto por outro socialmente aceite (desfazer tensões através do desporto, competição, artes, etc.)
- Regressão: forma de resolução de problemas do passado, regredir ao passado psicologicamente, adotando comportamentos infantis. Como refilar, choramingar ou espernear.
- Racionalização: forma de justificação com o fim de evitar sentimentos de inferioridade que ponham em risco a autoestima; argumentos que chegam a uma conclusão que à partida era tida como verdadeira.

Na execução prática da personagem Stephanie, utilizei algumas destas frustrações em comportamentos que se fizeram notar corporalmente, na expressão e na fala. Entre eles está a violência, pela forma como se exprime verbalmente e com o bombo; a apatia pela atitude de derrota em querer ficar em casa isolada; compensação, nas idas aos lugares para esquecer; e ainda a regressão através das memórias que teima em insistir recordar, agindo como uma criança nesses momentos.

Relacionando este estudo da psicologia com a personagem do *Desbarato*, esta mulher sofre uma perda, logo, no esquema de Maslow⁷ há uma transferência da necessidade de amor e pertença, para a necessidade de segurança, que tenta encontrar no apaziguamento dos lençóis e da bebida, bem como na sua amiga Maxie. Existe também, em cenas posteriores à perda, a crítica constante como uma forma de se sentir superior ao que vê por onde passa, e no meu ponto de vista, de amenizar a dor. A hierarquia das necessidades de Maslow está disponível em anexos, para consulta.

Algumas destas aprendizagens de psicologia foram adicionadas à performance em forma de texto. Quando a personagem numa embriaguez mental, constata factos sobre o ser humano numa intimidade com o público. Ou no momento em que a atriz chama a atenção de comportamentos que Stephanie teve, e que podem muito bem ser representativos de uma

⁷Hierarquia das necessidades de Maslow in https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/65/Hierarquia_das_necessidades_de_Maslow.svg (consultado em 20/09/2022)

sociedade atual. - “...como tantas outras que caem na realidade e culpabilizam tudo e todos para amenizar, para compensar uma qualquer frustração.”

5. Desafio: Criar uma personagem

Na verdade, este foi o desafio mais fácil para mim, pois conheço e já experimentei as diferentes etapas que envolvem a encarnação de uma personagem. O que trouxe de novo para a minha bagagem artística foram as leituras mais atentas de Konstantin Stanislavski. Outro aspeto que levo para o futuro com esta leitura prende-se com o conjunto de ferramentas que poderei utilizar enquanto formadora. Ao revisitar os conceitos, os exercícios e os processos, tive vontade de ensinar teatro a partir dos métodos de Stanislavsky, pondo-os em diálogo com linguagens mais recentes, nomeadamente as da performance.

Para a construção da personagem Stephanie, conversei com a atriz Susana Borges, vi *A voz humana*, de Jean Cocteau, li a peça original de Wesker e estudei um pouco de psicologia. Estas referências permitiram-me experimentar um conjunto de abordagens ao longo do processo e dos ensaios que contribuíram para aprofundar o meu trabalho de atriz.

5.1. Revisitar Stanislavski

Segundo a preparação de um ator defendida por Stanislavski, de uma maneira geral, o processo criador de uma personagem baseia-se na interligação do corpo com a mente. Devemos sentir o que a personagem sente, ainda que isto aconteça através de exercícios, nos ensaios. São necessários treinos, que no seu conjunto constituem o tão famoso “sistema”. Existem três fases fundamentais neste processo de trabalho: a representação pela ação (interior e exterior); a verdade das paixões (verosimilhança dos sentimentos); e o subconsciente. Contemplando estas linhas de força, os atores poderão “encarnar”, dar corpo e voz uma personagem. A sequência do treinamento do ator pode resumir-se por: relaxamento de tensões; ativar a hipótese “se fosse”; ter fé na verdade; utilizar as memórias afetivas; ativar o subconsciente. Com exercícios específicos, referidos na obra de Stanislavski, seguindo esta ordem, é possível chegar a um estado de disponibilidade que nos permite criar uma personagem.

Para o processo concreto da criação de uma personagem, é importante conhecer e ler todas as informações que existem sobre ela, e criar uma lógica circunstancial de passado e futuro, visto que sobre o presente temos já informações, pela peça (se for o caso). Por meio de perguntas “de

onde veio?”, “para onde vai?”, cria-se uma história mais profunda para determinada personagem. Pode ser elaborado um bilhete de identidade da personagem com todas as características físicas, profissionais, psicológicas, etc. Este processo de trabalho permite-nos criar uma verdade, e uma fé na verdade, que nos leva ao termo *ego sum* (eu sou). “Significa: existo, vivo, sinto e penso de modo igual ao da minha personagem.”(STANISLAVSKI, 2018: 242) Após aplicados estes dados e hipóteses, o “método das ações físicas” permite-nos explorar os comportamentos, atitudes e “tiques” da personagem, pela repetição e experimentação nos ensaios.

É a memória que se encarrega de ajudar os atores a ter uma representação, em cena, considerada mais “natural”. A memória é gravada no corpo, nos músculos, nas tensões, na postura, pela repetição. Stanislavski propõe que a verdadeira emoção surge no trabalho exploratório e nos ensaios e, ao guardar essa memória, o ator repete-a até a mecanizar, para poder transmiti-la ao público durante os espetáculos. Desta forma, o público é que passa a sentir o que o ator já sentiu.

Quando procurei cruzar esta metodologia com algumas práticas ligadas à performance, verifiquei que, por vezes, é necessário alterar a ordem dos fatores e que uma performance, com uma apresentação única, não pode seguir estritamente este padrão. O trabalho de criação de personagem inicia-se com um “se fosse”, até chegar a uma “verdade das paixões”, ou “verosimilhança dos sentimentos”.

...introduzimos no texto alheio o nosso subtexto, estabelecemos a nossa atitude para com as pessoas e as condições da sua vida; deixamos que todo o material recebido do autor e do encenador nos atravesse; elaboramo-lo de novo no nosso interior, vivificamo-lo e complementamo-lo com a nossa imaginação. Aparentamo-nos com ele, assimilamo-lo psíquica e fisicamente; geramos na nossa alma a “verdade das paixões”; criamos «, em resultado do nosso trabalho criador, uma ação autenticamente eficaz(...) criamos imagens vivas e típicas nas paixões e nos sentimentos da personagem. (STANISLAVSKI, 2018:85 e 86)

Segundo Stanislavski, a expressão “em geral” no teatro corresponde a superficialidade e leviandade na representação. Quando o ator não sente faz uma ação “em geral”, o contrário é quando faz uma ação humana, verdadeira, eficaz e intencional, com base na essência. O “em geral” é a falta de rigor em palco, a falta de treino do agir e andar em palco, o amador. Por este motivo é necessário um treinamento do ator, pelas várias estratégias de memória, concentração, noção espacial, noção corporal, etc.

5.2. Vivências pessoais e as suas influências na criação

Devido ao paralelo circunstancial entre a personagem e a atriz, no momento em que desenvolvi o *Monólogo sobre a solidão daquela mulher* não tive dificuldades em utilizar as minhas memórias afetivas para enriquecer o trabalho. Aliás, a minha vivência solitária e as antigas desilusões amorosas que sofri foram um motor importante para a concretização deste projeto. Considero também que o trabalho e a investigação, a partir da prática, desenvolvidos por Stanislavski são importantes para a formação do ator, que após vários exercícios e experiências artísticas, vai construindo o seu próprio “sistema”, que, tal como defendia o autor acima referido, será aberto e mutável, de acordo com o tempo, o contexto e as pessoas envolvidas em determinado processo.

(...)introduzimos no texto alheio o nosso subtexto, estabelecemos a nossa atitude para com as pessoas e as condições da sua vida; deixamos que todo o material recebido do autor e do encenador nos achesse; elaboramo-lo de novo no nosso interior, vivificamo-lo e complementamo-lo psíquica e fisicamente; geramos na nossa alma a “verdade das paixões”; criamos, em resultado do nosso trabalho criador, uma ação autenticamente eficaz, intrinsecamente ligada à mais profunda ideia da peça; criamos imagens vivas e típicas nas paixões e nos sentimentos da personagem. (STANISLAVSKI, 2018:85)

Em relação à criação da personagem, neste processo, “naturalmente” recorri à elaboração de um subtexto, um “se fosse”, e procurei ativar o subconsciente, quer no estudo do texto, quer na interpretação em palco. Esta situação verificou-se, pois fez parte da minha aprendizagem como atriz, realizar uma contextualização da vida da personagem que se vai interpretar, através de um conjunto de perguntas, a que vamos respondendo na concretização prática.

A título de exemplo, recordo o espetáculo do *Cerejal* de Tchekhov, em que participei no meu percurso de formação enquanto atriz. A personagem que interpretava, Douniacha (empregada da propriedade), parte um pires ao pé do seu amado e sente-se embaraçada. Na apresentação, todos os adereços foram representados por uma flor artificial, por isso o pires seria substituído por essa flor, que cairia ao chão. Para criar a sensação do pires a partir, do peso e da massa do objeto, no trabalho de ensaios parti verdadeiramente um pires e guardei visualmente e sensorialmente aquele momento. A personagem era agarrada por trás, e pelo susto deixava cair o pires, ficando atrapalhada, a apanhar os pedaços partidos. Depois de experienciar esta cena completa com movimento e palavra, voltei a repeti-la, mas sem o verdadeiro objeto, no entanto, teria de lembrar como o corpo se moveu e as forças utilizadas.

No *Monólogo sobre a solidão daquela mulher*, utilizei por exemplo sensações e estados emocionais que fui buscar à minha experiência no passado, e que por via da repetição fui aprimorando, como sejam: a sensação de conduzir, a de receber uma informação trágica, a de sentir como a solidão afeta o estado motor, ou a condição de estar alcoolizada.

A genuinidade é dos aspetos mais importantes para que o ator chegue a uma “fé da verdade”. Numa brincadeira de crianças a imaginação é transformada em realidade, ao fingir uma situação tão verdadeiramente que se chega a acreditar, pelo menos entramos no jogo, que está a acontecer connosco. “Portanto, quando alcançarem, na vossa arte, a verdade e a fé na verdade das crianças ao brincarem, poderão ser grandes atores.” (STANISLAVSKI, 2018:206)

Os figurinos influenciam a fisicalidade e o movimento das personagens. Por este motivo, deve ensaiar-se com o figurino e os objetos de palco, com alguma antecedência. O facto de ter usado saltos altos, colocou-me numa postura mais reta e “adulta”, mas da forma “desengonçada” que me faziam andar davam uma característica enérgica e engraçada à personagem. O facto de um simples arranjar e desarranjar do cabelo pode sugerir estados de espírito diferentes. Estas explorações, entre outras, foram aproveitadas para definir a fisicalidade e atitudes da minha personagem.

6. Desafio: mapear as etapas do processo criativo

Serviu-me de organização e disciplina a escrita de um diário de bordo, que dividi em duas partes: uma de planificação e descrição dos ensaios e outra de frustrações e comentários pessoais. Com um total de trinta e um ensaios registados, procurei mapear as diferentes fases do processo criativo, que decorreu de março a julho de 2022.

“Ensaio 1 - Processo criativo; Preparação; exploração física e psicológica

Aquecimento - corpo; elasticidade vocal

Leitura e seleção de textos introdutórios (deceções reais da atriz)

Cena II - Ouvir e executar corporalmente por improviso

Notas: Muita desconcentração. Sem algo muito preparado, a esforçar para desenvolver algo mas sem sucesso. Processo muito solitário será adjuvante ou coadjuvante?

Coincide com o tema - pode ajudar; Há momentos dispersos - não ajuda

Próximo ensaio: Vir com objetos mais claros e mais preparada para fazer exercícios que contribuam

Resoluções: A cena começa no escuro. Enquanto o público entra, há um foco no centro e ouve-se textos de desilusões da atriz. Quando estão instalados- Blackout- Ouve-se o texto da Cena I dita pela atriz no momento. O público não vê nada. A luz acende quando começa a música *Summertime*. Tocado e cantado ao vivo. Cena II - Ouve-se a carta do Sheldon. Reação da personagem. Som forte até chegar à posição fetal - grande silêncio.”

No início do processo de ensaios, o primeiro objetivo seria completar o guião e procurar num espaço amplo (a sala de ensaios), elementos de exploração entre o corpo, a música e o texto, que funcionassem e completassem a performance em construção, para numa fase posterior, aperfeiçoar e fechar o guião. Não foi o que aconteceu, o texto e as marcações foram alterados até ao último dia de ensaios.

“Em Março contactei a atriz Suzana Borges, foi quem fez o monólogo *Desbarato* em Portugal no CCB, altura em que foi lançado o livro da Cotovia com as três peças. Rapidamente obtive uma resposta muito recetiva e disponível. Numa conversa ao telefone, Suzana conta o que se lembra dessa experiência de 1999. Diz haver muita liberdade quando se está sozinho em palco, essa liberdade também a teve na construção da personagem Stephanie, numa encenação de Manuel Cintra. No cenário lembra-se de um bloco de cozinha, uma cadeira e uma cama. Diz ter aproveitado a originalidade da personagem. A Stephanie não é uma personagem triste. A atriz divertiu-se muito na cena IV, o telefonema. Cantou o *Summertime* muito mal e com movimentos exagerados de alguém que não sabe dançar. Depois da atriz e formadora de teatro, Marcia Haufrecht ter assistido a um ensaio numa visita a Portugal, aconselhou a atriz a usar o sentimento de perda como referência. O encenador deu como inspiração os quadros de Edward Hopper que retratam a solidão.”

Esta conversa deu muito que pensar. Em relação à personagem, abandonei a ideia que tinha, de zona emocional muito escura e pesada, após a carta de separação amorosa, e percebi que podia torná-la mais leve e energética. Dei mais atenção aos quadros de Hopper, o pintor que é referido no texto numa das visitas, neste caso a um museu, e em cena construí imagens inspiradas nas obras do artista. Alguns dos ensaios agendados foram passados em casa a tomar resoluções dramáticas e a ler o texto e outros materiais para tentar encontrar alguma inspiração. Fiz ainda pesquisas de movimento e experiências musicais e sonoras que funcionaram como estímulos criativos. Sinto que fracassei na exploração, e a certa altura surgiram algumas perguntas a que fui respondendo ao longo do processo.

“O que é, afinal, a solidão?”

“O que é estar sozinha?”

“Existe medo em estar só?”

“Existe coragem mesmo estando sós?”

“É ao outro ser humano que vamos buscar força?”

“Qual a necessidade de ter alguém?”

“O que é que uma pessoa nos acrescenta?”

“É possível viver sem interação social?”

“O Eu interior pode ser diferente do Eu exterior?”

Já tinha a primeira parte da performance definida. Iria colocar sons de percussão na segunda cena, para causar um certo impacto nos espectadores, e em mim própria, mas experimentei criá-los no computador, e passariam a ser gravados e amplificados. Foi então que, em conversa com a minha orientadora, tive a sugestão de tocar ao vivo, uma vez que sou percussionista, e poderia aproveitar as minhas aptidões. Não hesitei e pedi emprestado um pequeno bombo, do grupo da associação cultural e recreativa da aldeia onde cresci. A partir daí compus uma partitura e comecei a ensaiar com o bombo, para conseguir o ritmo desejado.

Analisei o texto original da segunda parte, para perceber como o incorporar e o que alterar. Foi neste momento que me ocorreu utilizar também textos autobiográficos. Comecei a encontrar relações entre a minha vida e a personagem, e a escrever diariamente o que sentia. Como acredito no acaso e no destino, senti que este era o caminho que me iria ajudar na construção

deste objeto. Na verdade, senti o tema como não esperava, a solidão fez parte do meu dia a dia e foi parte da exploração, inconsciente, dos materiais que utilizei como pontos de partida. Ao querer adicionar músicas comerciais, fui alertada pela orientadora sobre a pertinência destas escolhas, e descartei a ideia, bem como algumas ideias para o final do espetáculo. Nem por acaso, e com a memória recente das razões porque abandonei a música *pop*, escutei *Barbatuques* (um grupo brasileiro de sons corporais), achei fascinante e decidi explorar um pouco este caminho e começar a gravar sons que me agradaram a mim e às pessoas a quem os dei a ouvir. Foi neste momento que percebi que iria utilizar sonoplastia original, composta por mim, nas transições de cena que necessitaria de fazer. Percebi também, o quão importante é o olhar das outras pessoas, e o tempo, que se encarrega de nos mostrar os caminhos a seguir.

Vários problemas surgiram durante esta caminhada, e acabei por decidir apresentar o meu trabalho na Escola, por inseguranças pessoais em relação ao objeto artístico, e por indisponibilidades de outros locais. A desmotivação apareceu, e a vontade de desistir também:

“12/05

Muito em baixo. Muito pensamento. Muita palavra - desistir - na cabeça. Muito - mudar - na cabeça. Muita introspeção. Muito MEDO.”

“16/05

Aperto. Ansiedade. Preocupação. Tenho de fazer algo produtivo!! O tempo está a passar... Preocupação... Stress interior...mas tudo vai correr bem...vou me aplicar! Vou CONSEGUIR!”

Começo a perceber que é muito complicado gerir várias tarefas e executar cada uma com rigor. O trabalho de atriz vai sendo deixado para trás. A criadora/encenadora está sempre a trabalhar e acaba por prejudicar a atriz.

“20/05

A cada ensaio surge algo novo, o que não permite que estanque. É bom. O maior desafio é o da criação, de ser encenadora de mim própria. Não dou o tempo de me explorar como atriz e por isso a preocupação principal é a encenação e o trabalho de atriz vai-se perdendo. Tenho um trabalho duplo, não dá para concentrar numa só tarefa, daí a importância de alguma visão exterior de outras pessoas. Preciso de distanciar a encenadora da atriz. Usar mais tempo em palco e usufruir. Criar, modelar o corpo, a voz, adaptar a ficalidade e as intenções.”

As marcações começaram a ser fixadas no chão e marcadas fisicamente com mais precisão. O texto foi sendo decorado o mais rápido possível. As questões técnicas foram resolvidas. Tomei algumas decisões importantes relativamente ao cenário. Como iria utilizar um instrumento musical, real e concreto, achei que faria sentido utilizar pequenos adereços que enriquecessem a cena e a ação. Assim, surgiram a mesa com legumes, a faca, a tábua, a bebida (acrescentada

nos últimos ensaios, para a cena final) e o banco, com duas utilizações distintas, carro e balcão de bar. Os figurinos foram inicialmente pensados no sentido de que um só se adaptasse às várias cenas. A partir do momento que introduzi os quadros vivos na cena, tive de reformular esta opção e utilizar três figurinos diferentes. Ao utilizar mais figurinos, precisei do charriot, como forma de organização. Assim, os figurinos acompanhavam a dramaturgia: uns sapatos altos para os momentos de exterior da narrativa; um pijama de efeito cetim; e dois vestidos diferentes azuis. Todos os elementos de cenário estavam alinhados no fundo do palco, enquanto não eram necessários nas cenas. A cena, propriamente dita, estava pensada para destacar a representação física da atriz e não os adereços e objetos cenográficos.

Nunca sabia se estava a fazer “bem”, se a minha voz, as intenções, o corpo estariam seguros. Não tive muitos ensaios assistidos, por isso quando me alertaram para voz esganiçada, ou para a postura curvada, ou para os gestos parasitas, ou para agressividade na voz, procurei resolver estes problemas de carácter mais técnico, mas que são inseparáveis das questões mais artísticas. A filmagem de alguns ensaios permitiu-me ver-me de fora e corrigir determinados aspetos relativamente ao meu trabalho de atriz e até de encenadora. No entanto, este esforço não foi o suficiente. Estava mais confiante ao nível da criação e não tanto ao nível de interpretação.

Os pormenores foram alinhavados, as luzes afinadas, e a folha de sala finalizada. O final da performance ainda não me satisfazia e acabei por adicionar mais um quadro e umas frases-antes do último dia de ensaios. O pânico gerou-se quando percebi que só tinha um dia para ensaiar com a técnica de luz e som (uma colega de mestrado); cenário completo; adereços e todos os figurinos. O nervosismo aumentou. Chegou o ensaio geral, fiz os últimos acertos e o pânico acalmou, pois percebi que tudo estava num bom caminho e não era preciso preparar, ou pensar mais nada.

Cheguei à sala no dia 27 de julho para me preparar e:

“Tinha um projetor desafinado (desviado da marcação); pó na sala e uma televisão gigante no palco, ainda havia uma nova câmara de vigilância que me perseguia para qualquer lado que andava. Consegui mover o projetor, limpei o pó e desviei a televisão.”

Obviamente fiquei estupefacta com a situação, pois estiveram a fazer obras na sala na véspera de apresentar o meu projeto. Resolvi a situação, respirei fundo e agi como se nada tivesse acontecido. Fiz a minha preparação solitária e apresentei.

O segundo dia correu ainda melhor do que o primeiro. O trabalho cresce com a repetição e com o estímulo do público.

Fiquei desiludida com o pouco público presente, pois seria tão importante ter mais pessoas a ver, sentir mais energia e ter mais opiniões que iriam favorecer certamente esta dissertação. Apenas estiveram presentes professores, a arguente convidada Clara Ploux, os meus pais, alguns colegas, amigos e a atriz convidada Suzana Borges com o seu companheiro. O projeto foi divulgado pela Escola, mas como na lei da atração, a minha falta de confiança não me permitiu investir mais no sentido de angariar público. A verdade é que imaginava a sala cheia, mas um medo percorria intensamente os meus pensamentos.

7. Desafio: O monólogo

Um dos maiores desafios do meu processo foi sem dúvida encarar a responsabilidade de interpretar um monólogo. Na aceção da palavra, um monólogo é um discurso de uma só pessoa. Mas como ser verosímil sem o conflito entre personagens? O destinatário de um monólogo passa a ser o público? Mas também pode tratar-se de uma personagem que encontra o móbil nas suas frustrações, ou em alguém que está do outro lado mas não se vê.

Na minha criação artística a personagem faz uso de diversas hipóteses de destinatário/alvo das suas palavras e ações. Dirige a palavra a alguém que julga estar no local; conversa ao telefone com outra pessoa que estará do outro lado da linha; dirige-se ao público como cúmplice da sua história, e também das suas frustrações. E ainda, utiliza o mecanismo do comentário, com a atriz que interpreta um determinado papel, ou papéis, o que nos remete para noção de metateatralidade. Patrice Pavis explica bem o que quero dizer:

Não existe diálogo suficientemente naturalista para apagar qualquer vestígio de seu autor-enunciador: do mesmo modo, o monólogo tende a revelar certos traços dialógicos. Este é o caso, principalmente, quando o herói avalia sua situação, dirige-se a um interlocutor imaginário (Hamlet, Macbeth) ou exterioriza um debate de consciência. Segundo BENVENISTE, o "monólogo" é um diálogo interiorizado, formulado em "linguagem interior", entre um eu locutor e um eu ouvinte: "Às vezes, o eu locutor é o único a falar; o eu ouvinte permanece, entretanto, presente; sua presença é necessária e suficiente para tornar significativa a enunciação do eu locutor. Às vezes também o eu ouvinte intervém para uma objeção, uma pergunta, uma dúvida, um insulto" (1974: 85-86) (PAVIS:247)

7.1. Ferramentas de uma atriz: Presença, foco, corpo e voz

Não só da palavra vive um monólogo, ainda para mais um monólogo que identifico, simultaneamente, como performático e teatral, nos diversos aspetos ligados ao trabalho do ator/performer, como a presença, o foco/concentração, o corpo e a voz. Estes conceitos apresentam-se como características essenciais e preponderantes para um resultado final de sucesso. Eis algumas das preocupações que tive na construção deste monólogo.

Saber captar a atenção do público através de uma presença capaz de hipnotizar quem assiste, no sentido que Fischer-Lichte descreve:

Os detratores do teatro distinguiram, pois, dois tipos de presença no teatro: a presença aqui e agora, possibilitada e realizada pelo corpo semiótico do actor através da representação das acções envoltas em paixões de uma personagem; e a presença aqui e agora que é dada com o corpo fenoménico do actor, simplesmente com o seu estar presente. Enquanto o corpo semiótico age no espectador por via de contágio, o corpo fenoménico está em condições de agir no

espectador mediante o poder de atracção erótica que lhe conferem os seus atributos físicos específicos. (FISCHER-LICHTE:220)

Para conseguir tal presença, necessito de uma segurança e treinamento físico para que o público perceba que, mesmo com 1,57m de altura, consigo encher uma sala de energia e atitude. Estando sozinha em palco, maior se torna a responsabilidade. Contrapondo um pouco, é incontornável que não seja vista, pois sou o único ser animado que pisa o palco e faz alguma ação acontecer. Mas um corpo, ainda que sendo o único presente, pode não conseguir estabelecer uma relação forte com o espectador. A atenção do espectador exige do performer/ator um trabalho específico.

Ela é gerada por processos de encarnação específicos, mediante os quais o intérprete apresenta o seu corpo fenomênico de um modo que lhe permite não só dominar o espaço, mas também forçar o espectador a prestar-lhe atenção. (FISCHER-LICHTE:223)

Na realidade, devem afastar-se as inseguranças e confiar no trabalho desenvolvido. Os ensaios e a repetição trabalham a presença que, perante a presença dos espectadores, será sempre desafiada, com o objetivo de que a energia do público se conecte com a energia do ator. Como, por exemplo, se vê um espetáculo em que o ator prestes a tropeçar causa uma súbita sustentação de ar no espectador. A relação ator-público está intrinsecamente presente na performance e no teatro, como desenvolverei mais adiante.

Retomando a questão da presença, chego ao corpo e à voz do ator, que terão de estar “presentes”, ativos. O corpo tem de ser o que chamo “corpo de palco”. O “corpo de palco” é amplo e expressivo, difere do cinema e da televisão, é um corpo vivo e acordado em todos os seus músculos e articulações. Na minha proposta, pretendi dar ao espectador a possibilidade de construir as suas próprias imagens. Quando a personagem entra num carro, conduz com as mãos à frente, sai do carro e o tranca, socorro-me de gestos e ações que se tornam visíveis, apesar do carro não existir realmente na cena. Quando me debruço num balcão de um bar, que não se encontra no cenário, são as palavras que o tornam imagem. Pois acredito que se o ator agir como se estivesse num lugar específico ou disser que está num determinado local, o público terá de entrar no jogo proposto. A imaginação, para mim, é um dos elementos mais relevantes no teatro, por isso se considera o teatro um local particular e potente, de certo modo sagrado e mágico. No monólogo executado, o museu e os quadros que são admirados, não estavam ali presentes, mas o corpo e as palavras ajudavam à percepção da sua existência. Também na cena II - depressão, um momento silencioso leva ao embate real e concreto do público, que ficando

numa espécie de suspensão, experimenta fisicamente, a sensação sentida pela personagem/atriz ao receber a má notícia.

Uma das mais bonitas definições de voz que li, foi escrita por Erika F.L na *Estética do performativo*:

-enquanto sonoridade, porque a voz se exprime como som; enquanto corporeidade, porque ela se solta do corpo com a respiração; enquanto espacialidade, porque ela se propaga no espaço e penetra no ouvido de quem ouve, bem como no de quem a produz. Na materialidade, a voz já é linguagem, sem antes ter de ser significante. (FISCHER-LICHTE: 302)

A linguagem corporal, no ocidente, é tendencialmente universal, e por isso mais acessível à compreensão de qualquer indivíduo. O corpo como forma de comunicar foi sempre um elemento fundamental no teatro. Nas festas dionisíacas e nos rituais satíricos, a dança, que é o resultado dos movimentos do corpo, era um elemento preponderante. No quotidiano, a utilização dos gestos para comunicar é instintiva. No teatro e na performance, o gesto e o corpo são portanto fundamentais, são a base de qualquer acontecimento artístico que implique presença humana. Patrice Pavis nomeia o gesto como um meio de expressão. “O gesto é então o elemento intermediário entre interioridade (consciência) e exterioridade (ser físico).” (PAVIS:184)

Tudo, na verdade, é significante no trabalho gestual do ator, nada é deixado ao acaso, tudo assume valor de signo e os gestos, qualquer que seja a categoria a que pertençam, entram na categoria estética. Porém, inversamente, o corpo do ator nunca é totalmente redutível a um conjunto de signos, ele resiste à semiotização como se o gesto, no teatro, conservasse sempre a marca da pessoa que o produziu. (PAVIS:186)

Com esta observação, apercebo-me não só da necessidade de trabalhar o corpo como instrumento e produtor de signos, mas, paradoxalmente, da singularidade de cada corpo na sua capacidade expressiva.

Ao longo deste processo, apercebi-me que não é necessário estar sempre a produzir movimentos ou gestos. Se o corpo tiver de ficar estático a falar de frente para o público, fica estático e transmite a sua energia e/ou sentidos pelas palavras, pela voz e pelo olhar. O resultado pode até ser mais positivo. Sem alguém fora da cena a dirigir os gestos, é difícil perceber que não são necessários alguns movimentos, que certas tensões estão a provocar uma “sujidade” teatral, que o teatro não é televisão... Em cena tudo se vê e, num processo de criação solitário, muitas vezes não temos perceção que o dedo do pé está a fazer um movimento parasita, ou que determinada postura está a causar uma diminuição da força da personagem ou da cena, etc. A consciência

corporal desenvolve-se com a prática, mas a relação do corpo com o espaço é mais fácil de trabalhar, é o que julgo neste momento, com a ajuda de um olhar exterior. Pela minha experiência neste trabalho, reconheço que há uma grande diferença entre a perceção do que fazemos em palco e o que realmente fazemos. Por este motivo, custa-me assistir a gravações de espetáculos que já realizei, pois, no momento em que estou em palco, sinto a confiança de um bom trabalho, mas na visualização do mesmo, confronto-me com a análise crítica do que fiz, de um ponto de vista exterior, e necessariamente diferente.

Outro aspeto relevante no processo foi a consciencialização da importância do olhar no trabalho do ator. Só tinha consciência do meu olhar quando era chamada à atenção por alguém exterior à cena. Diziam que por vezes o meu olhar se perdia, talvez fossem momentos de “olhar vazio”, em que tudo é mecânico, oco e não se está envolvida na ação. O olhar do ator pode concentrar ou dispersar a atenção do espectador. Por isso, é necessário trabalhá-lo.

A língua a badalar aplicadamente, as mãos e as pernas a mexerem-se automaticamente nunca substituem uns olhos conscientes e que dão vida a tudo. Não é por acaso que os olhos são chamados “espelho da alma”. O olho do ator que olha e vê atrai a atenção dos espectadores e, com isso, orienta-a precisamente para o objeto no qual o espectador deve atentar. Pelo contrário, os olhos vazios do ator desviam do palco a atenção do espectador. (STANISLAVSKI: 132)

No trabalho de técnica Clown, o olhar é uma das técnicas primordiais para conseguir um momento cómico. O palhaço mudo, principalmente, conecta-se com o público para o fazer rir. Olha o público - olha o objeto - olha o público - faz a ação - olha o objeto - olha o público - reage. Desta forma, dirigindo a atenção do espectador, o palhaço consegue produzir um efeito cómico.

7.2. A importância do encenador(a)

Sem encenador, vejo-me na dificuldade de reconhecer quando e como o meu corpo reage de forma parasita, por exemplo. Refiro-me a parasita para designar todos os gestos e posturas idiossincráticos e recorrentes que podem desvirtuar a ação. São movimentos inconscientes e que surgem sem nos apercebermos deles. Quando gravei fragmentos dos ensaios, percebi vários aspetos a melhorar, o que rapidamente um olhar exterior poderia ter proporcionado. Torna-se muito difícil perceber e conseguir mudar a tempo, para não criar marcações “erradas”. Para além de que se torna repetitivo ter de gravar, de seguida visualizar, e só depois corrigir. Um espelho também pode ser adjuvante num processo solitário. Olhar e debater o texto em frente ao espelho ajuda a observar as expressões espontâneas. A disciplina ao trabalhar sem encenador

também é menor, pois o tempo é gerido consoante o cansaço e a vontade própria, e muitas vezes cedemos à preguiça. Na presença de alguém que coordena, esta vontade não se manifesta tanto, e o rigor de terminar apenas quando os objetivos estão cumpridos, quer o ator esteja cansado ou não, acaba por prevalecer. Poderá parecer que me refiro à figura do encenador como um ditador mas, do ponto de vista técnico, é mais fácil ser orientado por uma visão exterior do que conseguir desenvolver a capacidade de fazer e, simultaneamente ver, o que fazemos em cena. Fui escutar a opinião pessoal de alguns colegas da área, acerca deste assunto e coloquei-lhes três perguntas:

- Qual a importância de um encenador?
- É possível construir um espetáculo teatral sem encenador?
- Uma pessoa sozinha pode encenar e atuar?

Eis as respostas:

“- ...se não tens encenador, alguém ou até mais do que uma pessoa do grupo vai acabar por ter essa responsabilidade mesmo que seja inconsciente.”

- Hoje em dia, todo o ator tem de ter um lado criador/encenador. Acho que em tudo na vida é importante ter alguém que oriente o barco. Ter um líder e na teatral é assim. Um grupo precisa de um encenador para se aguentar em pé. O encenador é o olhar de fora, quem prepara os ensaios, quem decide se vamos por um caminho ou por outro.

- Uma pessoa sozinha pode encenar-se e atuar, mas tem de ter noção que irá precisar sempre de uma opinião de fora. É importante também ser uma pessoa segura, porque para trabalhar sozinho é preciso muita autodisciplina.” (Jéssica Lopes, atriz e encenadora)

“- Uma pessoa que está dentro mas ao mesmo tempo fora do projeto. Consegue ter uma visão externa, mais ampla de tudo. Idealiza o espetáculo, o estilo teatral, trabalha o conceito, a dramaturgia. Orienta.

- Sim e não. Pode não existir um encenador singular, no entanto a encenação é sempre trabalhada quer a nível individual como em coletivo.

- Sim, mas muito difícil de concretizar. Creio que deve recorrer sempre a um apoio externo para trocar impressões, obter pontos de vista diferentes do seu.” (Luciana Sanhudo, atriz)

“- É sempre bom termos uma pessoa de fora, termos opiniões de quem está a ver.

- Possível é, agora se torna o processo fácil e dinâmico, não. Ter alguém é melhor.

- Poder pode, mas acredito não seja o mais produtivo, focar-se em várias coisas pode ser mau.”

(Mariana Rochinha, atriz)

“- O encenador é aquele que dá a ordem. O encenador tem a visão do Espetáculo e é dele a imagem final do mesmo. É a partir dele que se constrói um todo, e com as suas ideias é que se movem as peças que são os atores.

- Existe sempre uma Encenação, mas um encenador pode ser o criador, o ator e qualquer um que dá ideias para esse espetáculo. É difícil, mas é possível, sabendo sempre que o criador é ele também o encenador.
- Existem várias formas de se encenar sozinhos e várias técnicas a usar para facilitar esse processo. Por isso pode e resulta, mas não é tão fácil como parece.” (Rafael Ascensão, ator e encenador)

8. Público: uma relação de simbiose

A presença do público num espetáculo tem um efeito transformador no ator. É como se uma energia se apoderasse do ator, de tal forma que nós próprios (atores) não nos reconhecemos, naquele momento. Surge uma força e uma energia nunca antes sentidas nos ensaios, algo que nos faz esquecer qualquer dor física e encarnar o papel sem ter uma noção temporal nítida do início e do final. Gostaria de perceber melhor este fenómeno único.

No sistema da retórica das paixões, entende-se o destinatário do orador ou do actor como passivo (ou receptivo) na medida em que se considera natural que o corpo possa ser afectado pelo seu ambiente. Entende-se que os afectos recebidos do exterior produzem um efeito na alma do espectador que se expressa, porém, de dentro para fora do corpo, como revela a etimologia do termo emoção, movimento para fora. Permeável ao que o rodeia, este corpo é uma membrana de contacto e troca permanente com o ambiente. A sua pele respira e, no inspirar e no expirar, troca substâncias químicas, emocionais e espirituais com o mundo. (PAIS:81)

É na presença de público que se percebe quais são os momentos que espoletam um suspiro, ou uma gargalhada, um soluço de choro ou até um som de preocupação empática. Percebemos também quais são as ideias que tínhamos de reação, que podem resultar ou não. Por vezes até se descobre que numa das cenas da peça, o público está a divertir-se, mesmo não nos vendo os seus rostos. Dessa forma podemos intensificar o *acting* e deixarmo-nos ir pela “onda” das reações. Se estão a divertir-se, vamos fazê-los divertir ainda mais. O perigo está quando o ego decide levar o momento ao exagero, e, por isso, é importante ter sempre a noção do que fazer, e não fazer, em palco.

Os espectadores são vistos como co-atores, os quais, através da sua participação no jogo, isto é, da sua presença física, da sua percepção, das suas reações, co-produzem o espetáculo. O espetáculo nasce em resultado da interacção entre actores e espectadores. (FISCHER-LICHTE: 59)

Nesta criação consegui prever em que momentos o público poderia rir e criar momentos empáticos. Ainda assim, na experimentação com a sua presença física, é que se sente esta “co-produção” palco-plateia. É com a presença do público que acontece uma transformação, nunca antes sentida nos ensaios, que permite viver o momento e desfrutar dele, num processo de intensificação.

A kineses ou movimento de resposta do público à acção dramática consiste num paralelismo empático (idem, 151), processo através do qual “os padrões e ritmos de tensão encontram eco na resposta imaginativa do público” (ibidem). Beckerman salienta que são a pequenas alterações

de tensões e ritmos, entre personagens ou entre espectadores e actores, que o público segue num movimento paralelo e empático (idem, 149; cfr. afectos vitais, Cap. 3). [PAIS: 36 e 37]

O mecanismo de transmissão de afectos destacado por Brennan é a sincronização (entrainment), “o processo através do qual as respostas afectivas dos seres humanos se ligam e repetem” através de um alinhamento dos sistemas nervosos de duas ou mais pessoas (idem, 52). Processada a nível neurofisiológico, essa sincronização efectua-se, tanto por via química quanto eléctrica. O primeiro processa-se por via olfactiva, por exemplo, no caso das feromonas, substâncias que o corpo produz e segrega. Tal como o funcionamento do sistema endócrino, o olfacto processa-se a um nível inconsciente, projecta afectos na atmosfera e tem consequências concretas na fisiologia do corpo. Ambos os tipos de alinhamento químico ocorrem sem necessidade de contacto físico (idem, 69) mas influenciam os estados emocionais do outro. (PAIS:61)

Como observadora de públicos, apesar das “regras” generalizadas de respeito e ordem numa sala de espetáculos, consigo distinguir algumas tipologias de espetadores na plateia. A pessoa irrequieta, que troca constantemente de posição na cadeira e acaba por tocar várias vezes com os pés na cadeira da frente; a pessoa que se incomoda com o mínimo som, o abrir de um rebuçado, ou o tossir, ou o mexer-se, e olha para quem o faz denunciando o seu incómodo; a que vive o momento tão intrinsecamente que ri alto e reage com sons ou palavras àquilo que ouve da peça; ainda a pessoa tímida que se contém para fazer o mínimo barulho e passa o tempo preocupada, com medo de receber uma interação de um ator. Quero com isto dizer que são possíveis diversas reações, formas de estar, de dar e de receber por parte dos públicos.

Cada afecto – o desconforto, o medo, a vergonha alheia, o embaraço mas também o prazer, a alegria ou o entusiasmo – aponta para o lugar que o espectador contemporâneo ocupa na complexa rede de interdependências entre lazer e trabalho, no quadro dos sistemas económicos capitalistas. Nos momentos em que o teatro “corre mal”, ganhamos consciência – pelo menos, afectiva – das desigualdades patentes em qualquer relação entre trabalhador e consumidor. Enquanto uns trabalham, outros consomem, ludicamente, o produto desse trabalho, sendo a consciência dessas desigualdades do sistema de transações de bens e produtos em que o espectáculo circula que provoca o desconforto na consciência de consumidor do espectador (cfr. KERSHAW 1994; KERSHAW 2001). [PAIS:47 e 48]

⁸Gostaria de referir um espetáculo a que fui assistir e que me inspirou bastante, não só pela dramaturgia, que inseriu momentos cómicos para aliviar o peso trágico associado; ao tema abordado, mas também o trabalho intenso de interpretação e encenação. À parte disso, pude observar atentamente os comportamentos do público, no espetáculo em questão, intitulado *Catarina e a beleza de matar fascistas*. Vi este espetáculo em Ílhavo, terra com pouca oferta cultural e com um público pouco habituado a ir ao teatro. Surpreendeu-me a capacidade de

⁸Vídeo explicativo do espetáculo in [Tiago Rodrigues: "Outras catarinas virão. Veremos mais reflexões à volta do tema fascismo"](#)

atenção e interesse que num espetáculo longo e de densidade textual, foi demonstrada pelos espectadores. As reações nos momentos certos, noção de entendimento e de entrada profunda na atmosfera do drama. O silêncio era impagável e de arrepiar, todos estávamos conectados com os atores, até porque eles não permitiam que tal não acontecesse. A certa altura quando um telemóvel tocou, uma atriz olhou diretamente para a pessoa cujo telemóvel tinha tocado, deixando de discursar e a aguardar que o som parasse. Intimidando o “culpado” pela interrupção, conseguiu evitar que tal voltasse a acontecer. Foram as opções cénicas de encenação que permitiram que se criasse esta conexão entre a cena e a plateia. No fundo, também é da responsabilidade dos atores, captar a atenção do público e permitir que a conexão aconteça, criando esta relação de simbiose. Como referi anteriormente, a propósito do conceito de presença, como uma das ferramentas da atriz, o mais impressionante, e creio que preparado e propositado, foi o solilóquio final de uma personagem que se manteve silenciosa até ao momento, e assim que começou o seu discurso, poucos foram os minutos que o público se manteve à escuta. Iniciaram-se insultos e manifestações de revolta contra o fascismo. Chegaram mesmo a atirar um objeto para o palco, a levantar-se das cadeiras, gritar, cantar em grupo, e alguns a abandonar a sala. Foi uma catarse total para muitos que se encontravam na sala. O momento foi de tal forma impactante que eu, perplexa, ria-me das reações e refletia sobre o quanto este assunto ainda é delicado para o povo português, e sobre todo o êxito que o espetáculo teve. Imagino a sensação dos outros atores, imobilizados, a ver e a ouvir tais palavras, sem desfazer a postura da personagem. Acho que me sentiria arrepiada se estivesse no lugar deles. As assistentes de sala com certeza devem ter sido avisadas do que poderia acontecer, mas a preocupação fez-se sentir na sua inquietude corporal, fazendo um esforço para se manterem imóveis, com olhar atento. Outro aspeto a realçar é a forma como o ator não se desviou da sua função e se manteve mais de 10 minutos a proferir o seu discurso político. Admiro muito a sua coragem. Para perceber se estes comportamentos se repetiam noutros auditórios, perguntei a quem tinha visto o espetáculo no TNDMII, em que o tipo de público está genericamente mais habituado a propostas diversas. Foram-me relatadas as mesmas reações e interroguei-me sobre até que ponto as provocações de Tiago Rodrigues (escritor e encenador da peça) foram planeadas para que tal acontecesse.

Voltando à minha execução prática, e em relação a este tema que é o público e a sua relação com os atores, gostaria de comentar os resultados obtidos pela folha de público deixada em cada cadeira desde o início da performance. O intuito seria perceber o que imaginou e sentiu cada pessoa sentada na plateia. Quais foram as imagens e os pensamentos, a conexão

conseguida e os contributos espontâneos a nível sensorial. Assim como na performance, a interação do público pode ser ativa, e no processo criativo esta vontade de incorporar o público instalou-se, no entanto teria de ser algo justificável. Esta ideia surgiu inicialmente com a forma de um questionário com cerca de cinco perguntas, mas nesta criação solitária, para chegar a um resultado mais concreto, era necessário algo mais espontâneo, que não se tornasse entediante e inoportuno, e até mais longo que a própria performance. Também não queria deixar o público desconfortável. O questionário tornou-se uma ideia que fazia com que o público se sentisse quase obrigado a dar uma opinião e a perder o entusiasmo pelo que acabou de assistir. Não era esse o meu objetivo, por isso descartei a ideia de um questionário. Numa turbulência de decisões, cheguei à frase “Escreva/desenhe o que sentir e no final coloque na caixa à saída/obrigada pela colaboração, a caneta fica para si.”

Por questões de preocupação com o espectador, foi simplificada a forma contributiva que desejava ter. Assim ninguém foi obrigado a responder a perguntas, e puderam tomar a liberdade de contribuir da forma que fazia mais sentido, por meio de um papel e uma caneta. Será que este contributo foi positivo, ou simplesmente aconteceu sem que os espectadores se ligassem ao acontecimento?

Esta ideia nasceu da vontade de entender os públicos. Teria sido importante ter “casa cheia,” muitos contributos, com diversos e variados formatos, de acordo com a personalidade de cada espectador. A verdade é que não é possível obrigar alguém a gostar ou a criar um relacionamento mais estreito com um objeto artístico proposto por outra pessoa. É ainda de considerar que o impacto de um espetáculo ou performance pode não se revelar no momento imediatamente a seguir à sua apresentação, o que não significa que não afete quem nele participa.

Analisando as folhas que resultaram desta partilha, conforme suponha, descrevem, na sua maioria, palavras de congratulação pelo meu trabalho. Contudo, pude encontrar alguns desenhos e palavras que me chamaram a atenção. Consegui que o público colocasse em papel algumas imagens que ficaram na sua memória. Como desenhos do bombo ou figuras de uma mulher. Obtive curiosamente o desenho de um corpo feminino em forma de violoncelo, como se o meu corpo fosse equiparado ao instrumento musical. Um corpo curvilíneo, cheio de música para dar. Ou ainda um desenho acerca do feminismo, com frases motivadoras e activistas, e um desenho do órgão reprodutor feminino falante. Também estas frases me tocaram:

“No princípio era o ritmo... E assim vamos até ao infinito.”

“Aquele mulher não está sozinha... estamos com ela... e isso é bom!”

Aquilo que conluo destas participações generosas, e o que me pareceu relevante nestes pequenos comentários ou desenhos, foi, acima de tudo, as questões relacionadas com o poder da mulher, a presença do bombo que poderá ter despertado algum interesse, a importância da dimensão sonora e a solidão.

Uma das investigações que me interessou, e impulsionou, neste processo artístico, foi perceber qual a visão de alguém que, não tendo acompanhado o processo, poderia ter à primeira vista. O criador constrói as suas imagens e expectativas, mas essas diferem certamente das do público presente. Uma das críticas que retive e me fez refletir sobre as relações cena-plateia foi a de uma criança (a espectadora, de certo modo, mais genuína nas suas opiniões) que, depois de ver o título da performance e de ler a folha de sala, pensou tratar-se de um momento entediante, de um monólogo dramático, num tom choroso. Quando saiu da sala referiu precisamente o contrário. Aquele foi um tempo bem passado e divertido. Pensando um pouco sobre este parecer, entendo que a ideia de monólogo sobre a solidão de uma mulher poderá indicar uma temática triste e pouco apelativa, mas, pela forma como em tão pouco tempo utilizei diferentes estímulos cénicos, e partilhei diversos estados emocionais, sinto que consegui “enganar” o público como desejava.

9. Considerações finais

(...)é óbvio que sua expectativa jamais será satisfeita, pois os elementos criadores irracionais que se expressam nitidamente na arte desafiarão todas as tentativas racionalizantes. A totalidade dos processos psíquicos, que se dão no quadro do consciente pode ser explicada de maneira causal; no entanto, o momento criador, cujas raízes mergulham na imensidão do inconsciente, permanecerá para sempre fechado ao conhecimento humano. Poderemos somente descrevê-lo em suas manifestações, pressenti-lo, mas nunca será possível apressá-lo. (JUNG:57)

O teatro e as artes performativas são, por natureza, um trabalho coletivo, de grupo. Entre trabalhar sozinha ou com um grupo de pessoas, depois de todos os aspetos mencionados, prefiro, e dou mais valor, ao trabalho em conjunto. São mais encéfalos a funcionar, e, somando todos os aspetos envolvidos na criação, o valor será maior, mais aprofundado, porque reúne diferentes perspetivas, e com certeza de maior impacto. São sempre necessárias diversas pessoas para montar um espetáculo, desde o operador de luz, o assistente de sala, às pessoas “invisíveis” que participam da produção e cedem material ou deixam a sua opinião profissional relativamente ao objeto artístico. Todas as pessoas a quem perguntei sobre o trabalho a solo afirmaram que é possível, embora mais difícil e menos “eficaz”. Se existe a possibilidade de estarem mais pessoas envolvidas num projeto, abracemos essa possibilidade.

Apesar das dificuldades e desafios que enfrentei, pude retirar alguns aspetos positivos deste processo. Aprendi a não ter medo de misturar a comédia com o drama e que um espetáculo ou performance não necessita de ser trágico, pesado, obscuro do início ao fim. Dito de outro modo, apercebi-me de que os momentos mais cómicos e satíricos podem ajudar na comunicação e no envolvimento dos espectadores. A utilização de diferentes registos tornou o *Monólogo* um momento dinâmico na sua estrutura, polissémico e, espero, estimulante, para os espectadores. Partindo de um enredo simples, com diversas situações quer tensas e pesadas, quer divertidas e leves, procurei abordar o tema da solidão, mas também refletir cenicamente, sobre a capacidade de o confrontar e resolver. Um dos objetivos que delinee para este projeto era o de conseguir captar a atenção do público, desconstruindo a ideia de solidão, através do recurso a registos cénicos diversos e até contraditórios. O poder da criatividade permitiu-me cumprir este propósito. Mesmo que numa azáfama de ideias, julgo que consegui entregar ao palco e ao público a genuína experiência de alguém que sofre, mas se ergue, e que caminha nos vários sentidos da solidão e nas diversas direções da cena.

Sendo uma pessoa que vive para o futuro, fiz algumas descobertas ao longo deste percurso, principalmente a partir do que não está devidamente equilibrado no meio artístico e cultural. Por muito que se queira aprender com os aspetos positivos, também poderá acontecer o inverso. Esta experiência abriu-me novas perspetivas sobre de que modo posso utilizar a minha formação para promover projetos culturais e artísticos, não tanto nos grandes centros urbanos, mas também em pequenos locais do país. A arte e a pedagogia são fatores muito importantes no desenvolvimento humano, pessoal e social. Alguns dos meus objetivos futuros passarão certamente por, através da arte e do seu “ensino”, proporcionar aos outros experiências para viverem de um modo mais feliz e completo, consigo próprios e com os outros.

Realizar um monólogo é de facto experimentar uma enorme liberdade. Não dependemos de uma contracena direta e podemos gerir livremente o tempo, quer em cena, quer nos ensaios, ou no estudo do texto e na pesquisa prática e teórica. Protagonizar um monólogo, e ainda ser encenadora desse monólogo, é caminhar para a um ponto sensível, de grande liberdade, mas também de uma enorme responsabilidade. A liberdade pode ser “complicada”, e por isso, os tempos de ensaios só são produtivos se houver disciplina e objetivos concretos para cumprir. Mas pode não ser positivo assumir os dois cargos, porque o foco do trabalho vai oscilar muitas vezes de uma função para a outra, não permitindo que o trabalho tenha, por vezes, a qualidade esperada. Para que tal não aconteça é necessária convicção, disciplina e trabalho. É também necessária coragem e estudo, para abordar outras perspetivas do fazer teatral, não tão centradas na eficácia cena-plateia, mas na partilha entre performers/atores e público.

Olhando para planificação criada para ensaios práticos, muito faltou desenvolver em termos de exploração vocal e corporal. Não considero ter chegado ao nível que desejava. Planeava por exemplo, a duração de uma hora de espetáculo; mais rigor e intensidade; um nível mais profissional e exigente. A desilusão é real, não posso negar. A aprendizagem ainda é maior. Já dizia Beckett, “Try better, fail better.”⁹

De um ponto de vista geral, tendo em linha de conta a quantidade de tarefas que desenvolvi e a utilização apenas do tempo pós-laboral para dedicar ao projeto, equacionado todos estes fatores, considero que o *Monólogo sobre a solidão daquela mulher* foi um trabalho suficientemente desenvolvido. O aspecto que me parece menos conseguido é o trabalho de atriz, que desejava ter desenvolvido mais. Tudo foi executado com base nas ferramentas técnicas já adquiridas,

⁹ Frase inserida no penúltimo romance de Samuel Beckett, *Worstward ho!* Originalmente a frase é “Ever tried, ever failed, no matter, try again, fail again, fail better.”

sem dar muita importância, ou ter consciência, no que toca a aspetos mais artísticos relacionados com o corpo e as emoções. Considerei-me por momentos uma atriz “mecanizada”, no sentido em que queria avançar com o trabalho, contra o tempo, sem valorizar devidamente os pormenores e os detalhes. Por este motivo, o decorrer dos ensaios tornou-se um fazer e decorar, acrescentar material novo, fazer e decorar. A reflexão entre o que é artístico e o que é técnico, no teatro e nas artes performativas, é certamente mais complexa e terei oportunidades futuras para refletir sobre as questões que este tema levanta. Como referi nas frases iniciais deste relatório de projeto, o principal objetivo foi desafiar-me enquanto criadora. As aprendizagens enquanto atriz já foram feitas, embora nunca terminem, e mesmo que não tenha atingido a qualidade que tanto desejava neste aspeto particular, creio que foi cumprido o dever e o desafio de ser criadora.

Se a vida me permitiu ter pernas para andar, seguirei a minha jornada e farei como Stanislavski dizia, “o caminho faz-se caminhando”.

10. Bibliografia

ABRUNHOSA, Maria Antónia e LEITÃO, Miguel - Introdução à psicologia. Porto: Edições ASA (3ª edição, Volume 1), 1986.

BROOK, Peter - O Espaço Vazio. Lisboa: Orpheu Negro (2ª edição), 2011.

FISCHER-LICHTE, Erika. 2019. Estética do Performativo. Trad. Manuela Gomes. Lisboa: Orfeu Negro.

GOLDBERG, Roselee. 2007. A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente. Lisboa: Orfeu Negro (1988).

JUNG, Carl Gustav - O espírito na arte e na ciência. Petrópolis, Brasil: Editora Vozes Ltda., 1971.

PAIS, Ana. 2014. COMOÇÃO: OS RITMOS AFETIVOS DO ACONTECIMENTO TEATRAL. Lisboa: Universidade de Lisboa Faculdade de Letras.

PAVIS, Patrice - Dicionário de teatro. Rio de Janeiro: Editora Perspectiva (3ª edição), 2008.

RANCIÈRE, Jacques - O espectador emancipado. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2014.

STANISLÁVSKI, Konstantin - A preparação do actor no seu processo criador de vivência de emoções, vol.I. Lisboa: TNDM II/ Bicho-do-mato, 2018.

STANISLÁVSKI, Konstantin - Preparação do ator no seu processo criador de encarnação, vol.II. Lisboa: TNDM II/Bicho-do-mato, 2019

STANISLÁVSKI, Konstantin - Preparação do papel pelo ator, vol. III. Lisboa: TNDMII/ Bicho-do-mato, 2020.

WESKER, Arnold - Três peças para uma mulher. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

11. Webgrafia

BOOKER. Tiago Rodrigues: "Outras catarinas virão. Veremos mais reflexões à volta do tema fascismo" In <https://www.youtube.com/watch?v=aPsrEND06tI&t=605s> (consultado em 09/09/2022)

LEHMANN, Hans-Thies - Teatro pós-dramático. In <https://ayronbs.files.wordpress.com/2016/06/o-teatro-pc3b3s-drc3a1matico-lehmannhans-thies.pdf> (consultado em 05/02/2022)

MASSAD, Daisy Sada - Arnold Wesker e Clifford Odets: Breves considerações in <file:///C:/Users/User/Downloads/5+-+arnold+wesker+e+clifford+odets.pdf> (consultado em 16/02/2022)

PASCAL, Julia. Sir Arnold Wesker obituary in Theguardian.com/stage/2016/apr/13/sirarnold-wesker-orbitrary (consultado em 15/12/2021)

Poetria - <https://poetria.pt/arnold-wesker> (consultado em 16/02/2022)

SANTOS, Cristina. Autopoiese: Uma possível referência para compreender a arte como sistema in (anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/044.pdf) consultado em 04/05/2022

SOUSA, Rui Ferreira. Duas mulheres de rastos (18/02/1999) in <https://www.publico.pt/1999/02/18/jornal/duas-mulheres-de-rastos-129778> (consultado em 07/09/2022)

Anexos

Índice de Anexos

Anexo 1: Texto Monólogo sobre a solidão daquela Mulher.....	i
Anexo 2: Hierarquia das necessidades de Maslow	vi
Anexo 3: Quadro de E.Hopper: Intermission	vi
Anexo 4: Quadro de E.Hopper: Morning Sun	vii
Anexo 5: Quadro de E.Hopper: Nighthawks	viii
Anexo 6: Quadro de E.Hopper: New York Movie	viii
Anexo 7: Cartaz do Monólogo sobre a solidão daquela mulher	ix
Anexo 8: Folha de sala do Monólogo sobre a solidão daquela mulher	ix
Anexo 9: Fotografias do espetáculo Monólogo sobre a solidão daquela mulher	x

Monólogo sobre a solidão daquela mulher

a partir de Desbarato de Arnold Wesker

... Luz ... Som

Publico entra. Recorte circular no centro do palco. Ouve-se em **voz off**, escritos de decepções amorosas da atriz. Ela está sentada na primeira fila da plateia, imóvel. O espetáculo começa com a atriz a correr para o foco que se apaga. Blackout.

Centro+cadeira azul

(P = personagem; A = atriz)

1

Ato 1 - Cena I - A chegada a casa

Blackout

P - Atrasei-me, atrasei-me, já sei que me atrasei! Mas olha que não foi por acaso. Não foi por ter ficado com um dos miúdos mais tempo na aula. Não foi por ter ficado a falar com uma dessas mães taradas que acham que a criancinha é genial e está a ser menosprezada. Nem pelo autocarro ter emperrado com esta neve toda que me encharcou as botas o que me fez pensar que tenho que comprar outro par que por acaso vi em saldo naquela loja que parece que está sempre em saldo o ano todo, uma pessoa começa a pensar onde é que eles irão buscá-las. Olha, não foi por nada disto, mas por isto tudo junto e mais, vi aquela camisola ótima para ti que comprei mas como não tinham o teu tamanho e disseram que mandavam vir de outra loja que era um minuto mas levaram meia hora e é por isso que estou cinco minutos mais atrasada que o costume mas pronto já cá estou a tua querida Stephanie já cá está e daqui a nada vamos comer. Ste-pha-nie! (canta) Vê lá não te atrases tu agora. Prometemos que íamos ouvir aquela conferência, por isso mexe esse rabo e vem ter comigo à cozinha para cantarmos o “Summertime” enquanto cortamos os cogumelos. Sheldon? Sheldon? Só me atrasei cinco minutos. Estará lá em cima na casa de banho e estive eu aqui a falar para o boneco? Sheldon? Não me digas que estás amuado por eu estar atrasada cinco minutos. Cinco minutos não é atraso para ninguém! Sheldon, estás em casa? Olha que eu já conheço os teus truques, deixas-me a falar sozinha e assim pensas que estás a ouvir coisas que penso mas nunca te digo. Olha que eu não sou uma dessas tuas mulheres estilo retorcido a achar-se subtil, ou uma dessas mulheres estilo hesitante a achar-se simpática, ou uma dessas mulheres estilo obscuro a achar-se profunda. Eu digo-te tudo, e digo o que penso, o que nem sempre é sensato tens razão, mas é assim, eu sou o que sou como sou por isso podes-me ouvir a falar sozinha a qualquer hora que não hás de descobrir mais do que aquilo que já sabes sobre mim! Sheldon? Sempre tive mais sorte do que ele. Para começar, eu tenho-o a ele, e ele só me tem a mim. Então Stephie, não deixes que as tuas amigas feministas te ouçam falar assim, a rebaixar-te. Ste-pha-nie! (canta) **Centro**

(Musica Summertime – luz acende e atriz desliza para o centro a cantar. Com mesa, legumes, faca e panela. Veste avental e corta os legumes.

Cena II – A descoberta

Corredor esq.

(Sons de percussão. Forte com bombo. No corredor esquerda.)

A - O coração para, uma carta surge do nada, ela já sabia o que viria, era ou não previsível. (Bombo) O coração para outra vez, dois segundos que parecem mil. Eis que surgem as palavras mais temíveis que poderia ler. A voz dele ecoava ao seu ouvido. **2**

Voz off masculina – “Minha querida Stephie.”

P - Minha querida?

Voz off masculina – “Tenho de me ir embora. Gostamos muito um do outro mas já não temos nada para dar um ao outro. Nem tu a mim, nem eu a ti. Não dizemos nada quando estamos à mesa, não sentimos nada quando estamos na cama, sabemos tudo um do outro e até demais e já nada é surpresa. Foi-se a curiosidade, o entusiasmo morreu, tudo é mecânico. Somos maçadores. Eu ainda preciso de surpreender alguém.” **Contra esq.**

(Pousa o bombo. Anda para trás. Caminha lentamente. Para. Mãos-carta-mãodada-mãos-carta. Cai (posição fetal). Quadro night sun. Vai em direção ao bombo.)

Cena III – A depressão

(Vira-se de costas sentada. Pega no bombo. Toca forte a andar pelo corredor.)

Cena IV – O telefonema

Strob com todas

(Corre a chamar por Maxie.)

Corredor drt

P - Maxie? Desculpa, tens um minuto? Bem, não é um minuto, são dois dias pelo menos. Recebi, recebi a tarte de cenoura e os panadinhos de frango e o tacho cheio de chilli com carne. Muito obrigada, querida, mas fizeste comida para um batalhão! Olha que eu agora sou uma mulher solteira. De qualquer modo, obrigada, obrigada a todos. Tu ralas-te e ralhas comigo, mas agora não me interrompas, preciso de falar. Tenho andado a pensar.

A - Eu? Não, ela. Espera! Um olhar para aquela mulher que caminha lentamente como se o mundo lhe tivesse caído aos pés. Eu ou ela?

P - A pensar e a lembrar-me e a lembrar-me e a pensar e descobri coisas e cheguei a algumas conclusões.

A - Eu e ela chegámos a algumas conclusões.

P - Sou parva! Pior, sou parva e desonesta! Sou parva porque me casei com um homem que nunca amei; e sou desonesta porque fingi que nunca o amava.

A - Quem nunca?!?

P - Nunca o amei! Eu nem sequer gostava dele. Pensava que o amava porque ele dizia que me amava a mim e...

A - Aquela mulher faz como tantas outras que caem na realidade e culpabilizam tudo e todos, para amenizar a dor, para compensar uma qualquer frustração.

P - Ele foi o primeiro a dizer “Amo-te” Imagina!

A - Imagino!

P - Mas lembra-te dele. Quer dizer, quando eu penso nele – Ai Meu Deus – será que ele tinha cabeça? Cabeça, quero eu dizer. Sabes o que eu quero dizer com cabeça, não sabes? Essa coisa extraordinária que agarra isto e liga aquilo e interpreta isto e esclarece aquilo. Ele? Pomposo como um porco-espinho! Em vez de um pico...tinha muitos! O mundo passava-lhe ao lado e ele nem dava por isso. E o paleio! Usava as sobras das ideias dos outros. O diálogo com ele era como com um vigarista. Um ladrão! Contava histórias de trás para a frente na altura errada às pessoas erradas e pelas razões erradas. Nunca devia tentar ter graça. É um talento. Um talento que ele não tinha. Eu costumava ficar envergonhada com o riso forçado dos nossos amigos. Mas alguma vez ele dava por isso? Nunca! Nunca conheci um homem tão insensível ao que se passava à sua volta. E os trocadilhos dele? Alguma vez se viu uma pessoa adulta persistir tão obstinadamente num dos jogos de palavras mais chatos jamais inventados? Era uma doença. Um desarranjo mental. Não se conseguia controlar. Eu queria era dar cabo dele! E havias de o ter visto na cama. Ou melhor, era melhor nunca o teres visto na cama. Lamento tê-lo visto na cama. “Hoje é que é!”, anunciava ele. Subtilmente. “Hoje é que é o quê, querido?”, costumava eu responder a fingir que não sabia do que é que ele estava a falar. “Hoje o quê fofinho? Ai de certeza que não estás a pensar...ai, Sheldon ninguém de agarra filho, estou-te a dizer.” Ele tinha a sensualidade de um rinoceronte atolado na lama, de um crocodilo com placa dentária, de um babuíno piolhoso, um caranguejo, um caracol, uma hiena, um pterodáctilo! E tudo isto por ter dito que me amava. O que é que hei de fazer? O que é que eu hei de fazer? O quê? Diz-me o quê? O quê? O quê?

(Andar pelo corredor, várias direções)

3**Todas –pouca intens.**

Ato 2 - VISITAS PARA AJUDAR A ESQUECER

(Caminha do fundo direito para o centro)

Corredor drt

A – Visitas para ajudar a esquecer. Ela já não dizia coisa com coisa, falava até ficar sem voz, tudo era motivo para o tentar fazer esquecer, mas ela tentou, quero dizer, ela dizia que queria e sabia que queria, porque os outros lhe diziam o que fazer, mas haveria sítio que ajudasse?

(Num carro a conduzir. Centro.)

Centro

P - Sai, dizem os meus amigos, vai a sítios, anda por aí. Porta-te como a Stephanie que todos conhecemos, e de quem todos gostávamos: viva, cheia de curiosidade, alerta e interessada. Ste-pha-nie! (Para de repente, sai do carro. Ajeita-se.)

Boca cena

Ora bem, cá estou a andar por aqui. Mas andar por aqui para onde? Andar por aqui para quê? Eu devia era dar meia volta e sair deste museu. Isso é que eu devia fazer. Que horas são?

Corredor esq.

(A – voz off)

4

A - Ela vai a sítios, eu não. Eu prefiro ficar em casa. O bem que sabe ficar deitada a passar canais, a fazer literalmente NADA. Com um sol radiante lá fora.

P - Hopper, o desespero e a solidão das pessoas numa grande cidade. Desespero! Solidão! Para que é que eu estou a olhar para um quadro como este? Não estou só e desesperada que chegue?

A - A cabeça quer sair de casa mas o corpo não. E porquê? Porque estou...sozinha. Quero sempre fazer coisas, ir a sítios, mas o que é que me motiva para tal?... Ninguém.

P – Sai, dizem os meus amigos, vai aos sítios. Mas onde quer que eu vá lembro-me dele, de nós, da nossa juventude juntos. Tirou-me tudo. Tudo envenenado. As galerias de arte, os museus, os teatros, os parques, as livrarias, os restaurantes...

A – Também sinto isso, parece que o vemos por todo o lado, o carro dele em todo o lado, a voz dele em todo o lado, o cheiro dele em todo o lado. É só deixar o tempo passar.

(Centro. Levanta o banco e come algo.)

Centro

P – ...Restaurantes, takeaways, bares, feiras da ladra, até aqui onde cada um de nós mandava vir uma dose dupla com molho de chocolate quente, e ríamos, o que nós ríamos. Tudo envenenado! (pausa) O que é que eu estou aqui a fazer? És doida! Não sabes que todos os sítios vão ser romarias sentimentais? Que tudo te vai dar vontade de chorar? Já não posso ouvir música, não posso ler poesia. Se olho para as crianças, choro. Se chove, choro. Se o sol brilha, também choro. Massacres! Fome! Namorados de mão dada! Choro, choro, choro! Dei em carpideira!

Corredor esq.

A – Eu? Não choro. Eu engulo as lágrimas e o desespero de não ver ninguém ou de recordar a nostalgia que invade os pensamentos de estar longe de quem gosto.

P - Sai, dizem os meus amigos, vive a tua vida. Por isso eu saio e ando no meio da multidão, e nunca me senti tão só em toda a minha vida.

Que horas são? Pode me dizer as horas? Desculpe, pode me? Pode me dizer as horas? Alguém me pode dizer que horas são?! **(Dizem as horas da reggie)**

Boca Cena

Obrigada! ...exatas! Exatas? Porque é que o tempo há de ser exato? Em ponto entendo, mas exato? No ponto exato, talvez. Claro! (horas indicadas) em ponto exato. (pausa) Porque é que eu passo o tempo a falar do tempo? E porque é que eu passo o tempo a ser pontual? Foi esse o erro? O tempo, o tempo, sempre o tempo. Quando estamos sozinhos o tempo parece que demora mais a passar.

Quando nascemos somos habituados a estar acompanhados, a mamã cuida do bebé e não sai de perto para sentir a proteção e a ligação biológica. Desde pequenos que somos habituados a isto, a companhia, e o choro é o impulso que chama pela mãe. Quando crescemos queremos a companhia dos amigos, e quando vem o sentimento do amor, ai o amor, parece que voltamos a ser crianças e choramos quando ele vai embora.

Aristóteles até disse que “O homem é um ser social. O ser capaz de viver isoladamente ou é um Deus ou uma besta, mas não um ser humano.”

Ele tem razão, sim.

Blackout lento

5 Todas-pouca intens.

(Arruma o banco, vai buscar copo de vinho. Vai ao centro)

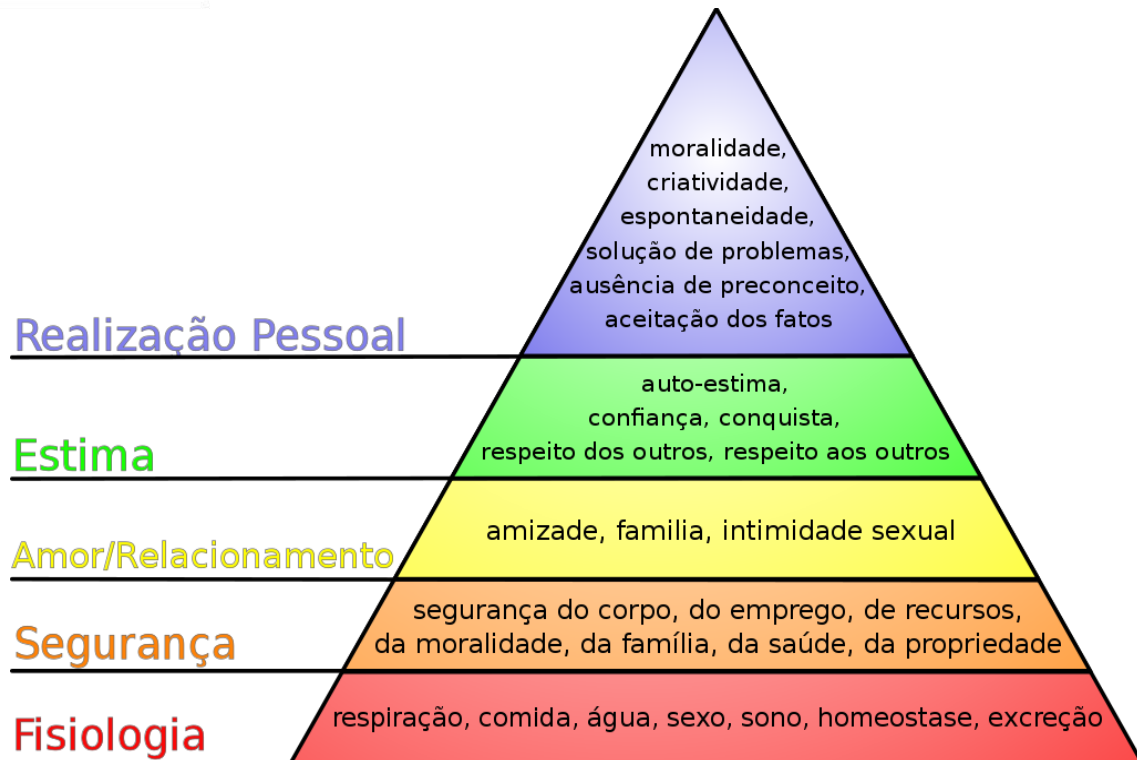
Centro

Musica rap

Aquela
Aquela
Aquela mulher
Aquela mulher que vive
Aquela mulher que vive só
Aquela mulher que vive só e só se tem
Aquela mulher que vive só e só se tem a si
é como um copo de vinho
Ele está sozinho
O vinho da amargura Que mata e que cura
Aquela mulher
Aquela mulher que vive só e só se tem a si
É como um copo de vinho
Ele está sozinho
O vinho da amargura Que mata e que cura
Aquela mulher
Aquela mulher Vê o tempo a passar
Vê o tempo e vai a tempo de um dia o apagar
Era o dia da amargura que um gole deu a cura
Aquela mulher Vê o tempo a passar
Vê o tempo a passar
Vê o tempo a passar
Vê o tempo a passar
O tempo a passar
Tempo a passar
A passar
Passar

(Dá um gole no vinho.)

Blackout à faca





Morning Sun | Sol da manhã
Edward Hopper - 1952



Nighthawks | Falcões noturnos
Edward Hopper - 1942



New York Movie | Filme de Nova York
Edward Hopper - 1939

*Monólogo sobre a solidão
daquela mulher*

A partir de Desbarato de A. Wesker

27 e 29 de Julho
21h
PA|Estúdio João Mota- ESTC

Criação e interpretação: Cristiana Simões
Projeto final de Mestrado Teatro-Artes Performativas



Monólogo sobre a solidão daquela mulher

A partir de *Desbarato* de A. Wesker



Uma mulher. Derrota. Ruína. O desbarato. A destruição. Como se reage, como se vive, como se prolonga a vida de alguém que um dia parecia ter tudo, e no outro fica sem nada? Stephanie no meio das suas memórias (sobre)vive ao mundo da ruína amorosa. Eu ou ela?

Criação e interpretação: Cristiana Simões
Orientação: Maria João Vicente
Dramaturgia e adaptação: Cristiana Simões
Técnica luz/som: Nuno Moutinho
Voz off: Diogo Costa
Comunicação: João Meirinhos

Autor: Arnold Wesker
Co orientação: Armando N. Rosa e Maria Repas
Sonoplastia: Cristiana Simões
Fotografia: Francisco Domingos
Produção: Rute Reis

Apoios:



Sabe quando uma história nos toca e estamos a viver juntamente com aquela personagem? A sua realidade passa a ser a nossa realidade. A tua realidade. Se a solidão faz parte do caminho? Faz. Se é saudável? Não. Mas afinal, e no meio da multidão é possível estar só? Sim.

A solidão é um sentimento voluntário ou involuntário. Aquela mulher não escolheu ficar só, contrariou o sentimento, tentou se libertar, sem perder a sua identidade. Aquela mulher é como tantas outras que estão a ler este texto, tantos outros. Há uma placa de vidro que só ultrapassa quem permitir. E quando empurrada com muita força, parte-se. Essa placa de vidro é a porta da nossa caixinha, do nosso cubículo, do nosso habitat.

Este é o desafio da criação a solo. Fiel ao método das memórias afetivas, construí um momento de personagem e atriz. Que seja possível realçar o corpo e a voz ao invés de elementos decorativos. O maior desafio? O desempenho de vários funções, entre as quais encenadora, atriz, dramaturga, designer, sonoplasta e figurinista/aderecista. Mas como nunca estamos completamente sós, tudo isto não seria possível sem o apoio dos pais, e amigos Diogo Costa e Nuno Moutinho; e claro os orientadores que me elucidaram ao longo desta construção solitária.



Cristiana Simões
2022

